



HAL
open science

Pratique musicale à Madagascar

Mireille Rakotomalala

► **To cite this version:**

Mireille Rakotomalala. Pratique musicale à Madagascar. Kabaro, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, 2004, Diversités et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, II (2-3), pp.67-82. hal-03484808

HAL Id: hal-03484808

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484808v1>

Submitted on 17 Dec 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.

PRATIQUE MUSICALE A MADAGASCAR

MIREILLE RAKOTOMALALA
UNIVERSITE D'ANTANANARIVO

Résumé

Les différentes vagues de migrations dans l'histoire de Madagascar ont produit une pluralité de cultures qui apparaissent dans l'évolution des pratiques musicales traditionnelles malgaches.

Mots-clés : courants d'influence, instruments de musique, pratiques religieuses, ancêtres, musique royale, vie musicale post coloniale

L'île de Madagascar, qu'occupe la République Malgache, et troisième île du monde par sa superficie, s'étend sur environ 600.000 km² près de la côte sud-est de l'Afrique.

L'histoire de l'île est faite de migrations successives. Les données relatives au début de l'occupation de l'île sont plus rares que dans les cas de nombreuses cultures de tradition orale du fait qu'un grand nombre de traces archéologiques ont été détruites par les pluies torrentielles des saisons humides dans les régions présentant un intérêt historique particulier.

Bien que la chronologie des vagues d'immigration demeure imprécise, on pense que les premières colonies furent établies environ 500 ans après J.-C. par des populations parlant l'austro-nésien originaires des régions constituées par l'actuelle Indonésie. De nos jours, il existe officiellement environ dix-huit groupes ethniques sur l'île. L'idée que les premiers immigrants, entraînés par les vents et les marées, arrivèrent directement, ou accidentellement d'Asie du Sud-Est, est une hypothèse qui a été largement discutée du fait que la Réunion et l'île Maurice — deux îles directement situées sur l'itinéraire du supposé voyage — restèrent très longtemps inhabitées et ce, jusqu'à l'arrivée des Européens. Il semble plus probable que l'immigration se soit faite par les côtes d'Afrique de l'Est.

COURANTS D'INFLUENCE

Après l'arrivée des premiers occupants, de nouvelles vagues d'immigrants arrivèrent du Moyen Orient, d'Afrique et d'Europe. L'influence islamique qui remonte vers le VIII^e-XII^e siècle, a favorisé, selon certains, le développement des structures de base du système des royaumes

hiérarchiques à Madagascar. Parmi les premières structures étatiques les plus durables, furent celles des Sakalava fondées à l'origine par la dynastie Maroserana du Sud-Est de l'île. Après l'arrivée des Européens, des alliances soudées entre les communautés du Sud-Ouest et les nouveaux immigrants aboutirent à la fondation de la dynastie Volamena qui étendit l'influence et l'organisation du système dynastique dans le Nord.

LA MUSIQUE DE LA REPUBLIQUE MALGACHE CONTIENT DES INFLUENCES D'AFRIQUE, D'INDONESIE, D'ASIE DU SUD-EST, D'EUROPE ET D'ARABIE

Vers les années 1800, les royaumes Sakalava dominaient sur la côte orientale de l'île et exerçaient une influence durable.

Au début des années 1700, les Betsimisaraka commencèrent à s'organiser sur la côte Est de l'île et, sous le commandement d'un chef militaire nommé Rarnaromanompo, regroupèrent les ethnies le long de la côte en une confédération qui connut des degrés de cohésion variables pendant près de cent ans jusqu'à sa domination par la troisième puissance de Madagascar d'alors, le royaume Merina. Situé au cœur de l'île, le royaume Merina émergea vers la fin des années 1700 et s'avéra le plus puissant et le plus organisé des royaumes de Madagascar.

Vers la fin des années 1800, les armes à feu furent employées par les Malgaches, modifiant ainsi la forme et l'étendue de la conquête indigène, mais seuls les Merina possédaient des hommes capables de forger leurs propres armes.

Vers 1820, les Merina avaient conquis une grande partie de l'île de Madagascar. Ils contrôlaient les ports principaux et avaient établi une monarchie assez solide pour persuader les négociants de concentrer les activités commerciales à l'intérieur de l'île, au sein des pays Merina plutôt que de se limiter aux régions côtières comme ce fut le cas auparavant.

Sous le règne du roi Andrianampoinimerina (1787-1810) les seuls groupes capables d'opposer une résistance à l'expansion Merina furent les royautes Sakalava.

LES ECHANGES MUSICAUX

Le début de l'histoire de Madagascar est important d'un point de vue ethnomusicologique si l'on se réfère à la thèse de A. M. Jones (1964) selon laquelle la tonalité de certains instruments africains suggère l'existence d'une interaction entre l'Afrique et l'Indonésie au cours de la préhistoire africaine. Vu la localisation géographique de l'île et l'apparence ethnique des Malgaches, Madagascar a été conformément à la théorie avancée par A. M. Jones, considérée comme un lien entre l'Asie du Sud-Est et l'Afrique. Une analyse détaillée des données linguistiques et musicales mettant en évidence les premiers contacts entre l'Austronésie et le continent africain

figure dans " Instruments Musicaux et Histoire de Madagascar " de Norma McLeod (1977).

La musique de la République Malgache contient effectivement des influences d'Afrique, d'Asie du Sud-Est, d'Europe et d'Arabie. Les instruments de musique malgaches apportent également une preuve évidente des courants d'immigration successifs, mais discontinus d'Austronésiens et Africains. L'absence d'instruments de bronze javanais semble cependant surprenante dans la mesure où le vocabulaire linguistique malgache contient des mots d'origine javanaise, désignant des métaux utilisés dans les gamelans. La langue malgache moderne, en fait une langue austronésienne étroitement liée à une langue parlée à l'intérieur de Bornéo semble préserver certains traits linguistiques qui ont disparu à Java.

Vers 1800, un centre consacré à la musique et aux autres arts fut subdivisé en cours royaux par les trois grands royaumes décrits précédemment. Chaque cour était réputée pour le genre de musique que l'on y produisait : des chœurs féminins, des poésies courtes ou épiques, et des formes traditionnelles d'opéra. A partir du XX^e siècle, l'influence des missionnaires chrétiens et des colonisateurs français aboutit à une diminution de la distinction entre musique artistique et musique folklorique, au point que les deux tendances devinrent pratiquement indiscernables.

Actuellement, le mélange d'influence africaine et sud-est asiatique est ressenti dans tous les genres de musique à Madagascar, bien qu'une tendance soit plus prononcée dans certains genres que d'autres. Gilbert Rouget (1946 : 87) a, par exemple, qualifié d'océanique " la chorale polyphonique du centre de l'Imerina caractérisée par ses intervalles de tierces de sixtes et de rythmes rapides. Il trouva que l'influence africaine était plus prononcée chez les Sakalava dans les genres du style appels-réponses, apparemment plus rythmiques que mélodiques (Rouget, 1946 : p. 88). Norma McLeod identifia deux styles, dont l'un caractéristique de l'Imerina, du Vakinankaratra, et des Betsileo des Hauts Plateaux, et l'autre plus typique des groupes du sud désertique. Les deux styles reflètent la polyphonie décrite par Rouget et des rythmes variant avec la musique selon qu'elle est faite pour la danse ou pour le chant. Se référant à la différence entre les deux styles, McLeod (1980 : 547) décrit : " les chants des Hauts Plateaux qui sont structurés en strophes, tandis que dans le Sud désertique, [...] la litanie est dominante et se développe par endroits en séries polyphoniques ".

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Un mythe tsimihety illustre une croyance prédominante chez les Malgaches sur les origines des instruments musicaux : " Afin que les hommes et les femmes puissent se divertir, Zanahary (le Dieu créateur) leur

offrit des instruments de musique. Ignorant la bénédiction inhérente à ces dons, le peuple négligea les instruments. En guise de punition, Zanahary transforma les hommes et les femmes en chiens ". Le mythe implique que les instruments de musique, comme ce pouvoir particulier qu'avaient les instruments à invoquer les esprits ancestraux, étaient d'essence divine. Une autre croyance et pratique concerne les rois Sakalava. Afin de mettre en évidence la puissance des instruments, les rois les exhibaient devant leur *tranobe* (habitat) ou à l'entrée des villages royaux. Un troisième exemple implique Andriarnampongatany, prince des tambours sacrés des Hauts Plateaux, au XIII^e siècle. Il commandait le tonnerre et les éclairs des pluies célestes.

Dans les dernières paroles qu'il prononça à l'égard de ses conseillers, et de ses enfants, il déclara : " Si je venais à mourir, je voudrais être enterré ici à Fanangoavana durant la nuit. Et je voudrais que les gens de l'Imerina, sans distinction de sexe, lâchent leurs cheveux (un signe de deuil) pour mon départ - moi, le tambour au son duquel vous avez dansé ".

TAXINOMIE INSTRUMENTALE ET SYMBOLISME

Les instruments de musique sont considérés comme des objets sonores " *zavamaneo* " et les musiciens comme ceux qui jouent de ces objets (*mpitendry zavamaneo*). La terminologie instrumentale divise les instruments en catégories caractérisées par les techniques de jeu, les spécificités anthropomorphiques, et les associations symboliques (Rakotomalala. 1986). Parmi les termes courants du jeu instrumental, on peut citer *tsolina* " souffler " (aérophones), *kapobina* " frapper " (idiophones), *velezina* " frapper " ou " donner vie à " (tambours à membranes), et *tendrena* " jouer " (instruments à cordes et à clavier). Parmi les instruments à clavier, l'accordéon (*gorodao*) et le piano exigent des techniques spécifiques, modifiées par les musiciens malgaches pour obtenir les tonalités recherchées.

Bien que l'anthropomorphisme ne soit pas prédominant dans la conception des instruments à Madagascar, les Malgaches assimilent souvent les instruments de musique aux caractéristiques humaines. La partie de l'instrument d'où émane le son est fréquemment appelée *vava* " bouche ". La partie supérieure de l'objet, *loha*, " tête " est la base du cou de Parquet de la cithare ou le nodule supérieur du tube de la cithare (le nodule situé sur la partie intérieure étant plus court). *Vatany* " résonateur " ou " tronc " désigne les parties importantes des instruments musicaux, tandis que le *vodony* " derrière " se réfère à la partie inférieure des tambours à membranes. Les tambours sacrés comprennent un *bazolaby reniny* " mère de bois mâle " et un *bazolaby zanany* " enfant de bois mâle ". Le concept de

maternité représente la féminité, la fécondité et la longévité. Ces tambours sont cependant considérés comme des instruments bisexuels, à l'image des conques, représentant l'unité des éléments masculins et féminins. Les Malgaches symbolisaient l'élément féminin par l'abondance et l'élément masculin par le dynamisme. La population décrit les instruments à membrane de différentes dimensions à travers l'opposition adulte — enfant ou mâle — femelle. Le terme *ambaviny* "peau femelle" désigne la peau de gauche frappée avec les doigts, tandis que le terme *andabiny* "peau mâle" décrit la peau, de droite que l'on frappe avec un bâton, un symbole phallique.

Dans certaines régions, particulièrement chez les Zafimaniry et la population islamique du Nord-Ouest, les instruments à cordes (*valiha vata*, *jejy* "viole", *kabosa* "luth pincé") et les tambours sont souvent ornés de motifs variés. Ces décorations varient selon les régions et le sens artistique du musicien ou de l'artisan. Les *valiha vata tsimibety* "cithare sur caisse" sont caractérisées par des motifs de peinture blanche, représentant la vie cosmique illustrée par le croissant de lune et les constellations. Les instruments à cordes Zafimaniry présentent des gravures pyrogravées où prédominent des figures géométriques, particulièrement des sujets associés à la fertilité, tels que l'ibis (symbole de prospérité) et le poisson (symbole de richesse). Sur la membrane supérieure des tambours à cerceaux Bara ou Vezo (*langoro*) figurent des symboles magiques. Le syncrétisme apparaît dans la morphologie, la fonction et le nom des instruments de musique malgaches. Les caractéristiques régionales se manifestent séparément ou simultanément mais, dans la plupart des cas, chaque objet comprend au moins deux particularités.

LES IDIOPHONES

Les idiophones sont composés d'instruments fabriqués à partir de matériaux naturellement sonores. La colonne vibrante joue ainsi le rôle de résonateur mais ces instruments sont souvent dotés de résonateurs supplémentaires afin d'assurer une plus grande sonorité.

Les tubes frappés

Ces instruments sont variablement appelés *tsikaretika*, *raloba*, *kimbolo*, *karatsaka*, *farai*, *peripetika*, *tsipetrika*, ou *volo* selon le lieu d'origine. Dans certaines régions (chez les Tanala), l'instrument est composé d'un tube de bambou de plusieurs mètres tenu horizontalement, c'est le *dombolo* "bâton de danse du chef". Comme en Afrique, en Asie et aux Amériques, le tube peut être étalé au sol ou maintenu par des bâtons fourchus au niveau du ventre. A Madagascar, deux à dix joueurs, ou plus, s'alignent le long du tube et le frappent à l'aide de petits bâtons lors des soirées funèbres. Il s'agit du

tsipetrika. Des niveaux de tonalités différents sont produits selon l'intensité des coups et les endroits frappés le long de l'instrument.

La planche frappée

Cet instrument, *kakanikakanika* ou *rondro*, est une simple planche que l'on frappe, posée sur un mortier vide servant de résonateur. La planche est utilisée par les enfants au cours de leurs jeux et, autrefois, elle servait aux adultes pour accueillir un chef de village ou un roi.

Le hochet

Le hochet est désigné par plusieurs noms selon le lieu d'origine et le groupe ethnique. On peut ainsi citer *kritsakritsa*, *tsikiripika*, *tsakaiamba*, *voamaintilamy*, *faray*, *kaiamba*, et *doka*. Le hochet est constitué d'un morceau de bambou naturellement fermé aux deux extrémités. L'une des extrémités est percée afin de permettre l'introduction des graines. Le hochet, souvent joué des deux mains par des hommes et des femmes, sert à accentuer les rythmes de danse.

Le *tsikatrasy* ou *tsakaimba* est un hochet fabriqué à l'aide d'un cadre de bois tendre couvert de joncs et rempli de graines ou de riz. Un ou deux bâtons s'étendent parfois au-delà du cadre pour servir de manche. Le *kahemba*, *faray* ou *tsikatrasy* est un hochet cousu, fait d'une pyramide de feuilles assemblées à l'aide d'une aiguille et rempli de graines ou de riz. A Madagascar, cet instrument est souvent utilisé avec un arc musical, le *jejj lava*. Le musicien tient le hochet avec le quatrième et le cinquième doigts de la main qui, en même temps, agite le bâton avec lequel il frappe la corde tendue.

Le tube gratté

Cet instrument, *tsikadraba* ou *faray* est un tube de bambou à entailles. Frotté à l'aide d'un petit bâton, il accompagne la danse et le jeu d'autres instruments. Le son qu'il produit est très doux et ressemble à un chuchotement.

Les xylophones

Le plus important des xylophones est, chez les Malgaches, le *atanatra* ou *katikoky*, un xylophone constitué de planches de bois placées sur les genoux de l'un des joueurs, généralement une femme ou une jeune fille. Pendant que le premier joueur entame une mélodie, un second joueur s'installe près du xylophone et joue un ostinato. Jadis, ce xylophone était utilisé pour les rituels. De nos jours, il est joué pour les divertissements.

LES MEMBRANOPHONES

Les tambours “ à une peau ”, *n'lapa*, sont soit sacrés (tambours à chevilles rattachant la membrane au résonateur) soit séculaires (tambours à attaches directes). Le tambour séculaire rappelle certains tambours d'Afrique de l'Ouest. Il est muni de trois pieds et fabriqué avec de l'argile. Les chefs ou leurs représentants l'utilisent pour accompagner les danses de femmes pendant les festivités islamiques. Le chef de chaque clan conserve le tambour sacré du clan dans l'enceinte des tombes royales sakalava (*lapa*) et s'en sert lors des cérémonies royales (*doany*).

LES CORDOPHONES

Les cithares

Les cithares appartiennent à une catégorie de cordophones dépourvus de cou et de joug. La quasi-totalité de l'instrument constitue en lui-même le résonateur. Les cordes sont tendues parallèlement au corps de l'instrument. La boîte de résonance peut consister en une planche, un bâton arrondi, un tube, un loquet, ou une boîte creuse. D'autres résonateurs sont parfois rattachés au corps de l'instrument.

La cithare tubulaire

L'instrument qui caractérise le plus Madagascar est une cithare en forme de tube, la *valiba*, terme tiré du sanscrit *vadyba* instrument de musique sacré. On retrouve ses origines en Indonésie. Pendant la période pré-islamique (des années 1100 - 1500) où l'on identifie plus de cinq cents mots, dérivés du sanskrit et utilisés dans la langue malgache. Dans les années 1800, la *valiba* était considérée comme un instrument aristocratique. Du temps de la monarchie Merina, elle symbolisait le consentement à un pacte. En dépit de son origine asiatique et de son appellation en sanskrit, la *valiba* s'accorde comme le *cora* ouest africain (par tierces, avec une gamme diatonique, autrefois heptatonique). Lorsque les musiciens malgaches accordent leurs instruments, ils ne conçoivent jamais l'idée de tonalité absolue. Les tons sont toujours plus élevés ou plus bas par rapport à l'octave tempérée de l'Occident. Il n'existe pas d'accordage type. La position des cordes varie souvent avec l'instrumentiste.

La *valiba* accompagne souvent les chants poétiques ou les lamentations. Elle peut être accompagnée d'une autre *valiba*, de flûtes, ou même d'instruments amplifiés électroniquement. Il existe plusieurs genres de *valiba* : la *valiba volo torotenany*, en bambou idiocorde à environ dix-sept cordes ; la *valiba jiby ry*, en bambou muni de seize à dix-huit cordes métalliques ; la

valiba bao, en raphia Tsimihety, à vingt ou vingt-deux cordes (maintenant archaïque), et le *manibola* en bois (Bara) composé de huit à dix cordes métalliques.

La cithare en radeau

La cithare en radeau, *valiba vero*, est constituée de dix tubes de bambou alignés par ordre progressif. Une entaille longitudinale le long de chaque tube libère la fibre pour former une corde, soutenue par un morceau de bambou ou de calebasse comme un pont. Un plectre en bambou active les cordes.

La cithare sur bâton

Cette cithare, *jejy vaotavo*, est similaire aux cithares sur caisse d'Afrique. A l'origine, elle contenait seulement trois cordes (de sisal). L'accordage reste inconnu. Les modèles fabriqués à la fin du XX^e siècle sont dotés de douze à seize cordes métalliques, avec une gamme pentatonique ou heptatonique. Considérée comme un instrument de classe inférieure dans les années 1800, la cithare sur bâton a été associée au *rîja*, l'un des genres vocaux prédominants dans le style narratif de la culture Betsileo. Les pères transmettent à leurs fils l'art de manipuler cet instrument et, pour avoir le droit d'en jouer professionnellement, un homme doit recevoir la bénédiction d'un *raiamandreny*, c'est-à-dire un parent égal dans la hiérarchie sociale et non biologique, pourvu de quelques cheveux blancs, signes de maturité et d'expérience.

A Madagascar, la cithare sur bâton peut ou ne peut produire la résonance d'une calebasse. Quelque soit le cas, elle est faite d'un bâton muni de trois petites plates-formes saillantes, ou de simples chevilles, perpendiculaires au bâton, qui servent à frotter les cordes tendues sur le manche. Les cordes qui s'étendent sur le manche, le long du corps de l'instrument et à l'autre extrémité du bâton, sont directement attachées au bâton qui est soit arqué, soit fourchu. Si la boîte de résonance est une calebasse, l'instrument se tient contre le ventre du joueur. L'étendue de sa tonalité est d'environ une octave. Elle se joue en solo ou en accompagnement vocal.

La cithare sur caisse (marovany)

Cette cithare est formée d'un résonateur creux rectangulaire avec un côté rectiligne opposé à un côté courbé légèrement plus étroit. Les cordes d'acier sont fixées au côté rectiligne par de petites chevilles tandis que, sur le côté courbé, elles sont rattachées à des fentes. Les cordes de l'instrument

sont placées de chaque côté du résonateur, et sont souvent au nombre de douze sur un côté et de onze sur l'autre.

Les luths

Instrument à cordes pincées, le luth est caractérisé par un résonateur creux muni d'un cou saillant. Les cordes s'étendent parallèlement au cou où elles peuvent s'ajuster selon les tonalités à l'autre extrémité (où elles frottent à un chevalet, transmettant ainsi les vibrations au résonateur).

Le luth pincé

Les plus anciens modèles de luths pincés trouvés à Madagascar (*kabosa*) sont identiques au *qubuz*, utilisé en Arabie entre 500 et 1500 ans avant J.-C. Instrument des griots, il accompagne souvent les chants populaires et satiriques.

Le résonateur du luth pincé, à l'origine unealebasse, une carapace de tortue, ou du bois dur recouvert de peau de chèvre, est, dans les années 1990, fait de bois ou de métal. La forme, au départ ovale, peut être aussi rectangulaire. Le cou de l'instrument est toujours long et les cordes peuvent être faites de sisal, de nylon ou de métal. Elles varient en nombre selon les régions, allant de quatre à six sur les Hauts Plateaux, de deux à cinq au Nord-Ouest et de trois à quatre dans le Sud.

L'arc musical

Ce cordophone, le *jejy lava*, peut être doté d'une seule corde ou de cordes multiples. L'arc musical à corde unique est utilisé dans le Sud par les pasteurs Antandroy qui émigrent vers le Nord-Ouest pendant la saison agricole, entonnant des chants récitatifs au rythme d'un hochet métallique (*katasaba* ou *katsa*). Le bâton, pour frapper, est fait de bois flexible et la corde est de fibre de sisal qu'ils enduisent de résine (*veheranga*).

Le *jejy lava* à cordes multiples ou viole (*lokanga*) se trouve chez les Bara et les Merina. Les Bara l'utilisent pour animer les rites magiques et religieux, et les Merina des Hauts Plateaux pour accompagner les représentations de théâtre populaire. Le nombre des cordes varie de deux à quatre.

LES AEROPHONES

Les flûtes

La flûte droite

Les habitants du Nord-Ouest ont conçu le *sababa*, une flûte à six trous, semblable au *shabab* d'Arabie. Sur les Hauts Plateaux, on l'appelle *sodina* et en Indonésie, *suling*. Il est surtout populaire dans la partie centrale du pays où du point de vue technique et musical les musiciens maîtrisent particulièrement l'usage de cet instrument. Il se joue avec d'autres flûtes ou est accompagné de tambours pour animer les festivités en plein air.

Tige de riz ou de roseau tendre

Constitué d'une tige de riz, le *farara* émet un son puissant et perçant dont la tonalité varie avec la longueur de la tige. Les enfants des Hauts Plateaux l'utilisent au cours de leurs jeux. Au temps des récoltes, cependant, les parents l'interdisent dans les rizières afin d'éloigner les pluies de grêles. Les enfants jouent du *farara* chacun à leur tour et de façon alternée pour produire un jeu mélodique.

Flûtes de pan

Les enfants jouent du *folotsy*, fabriqué à partir de joncs flexibles, lorsqu'ils gardent le bétail. Chaque tube a une longueur spécifique. Un ensemble de plusieurs tubes par jeux alternés permet aux joueurs d'obtenir une mélodie. Cet instrument se trouve chez les Vezo (Sud-Ouest) et les habitants des Hauts Plateaux.

PRATIQUES RELIGIEUSES AVEC LES ANCETRES

Les pratiques religieuses connues sous les noms de *doany*, *bilo*, *sandratse*, *osika*, et *tromba* prennent une place importante dans la vie des Malgaches. Elles permettent aux gens de communiquer avec les ancêtres, considérés comme intermédiaires entre les vivants et le Dieu créateur. Ces pratiques sont variables mais elles partagent une certaine structure composée de l'introduction musicale, l'invocation et la manifestation des esprits, les offrandes, les danses et les chants des spectateurs. La musique apparaît essentiellement au début (pour solliciter les esprits) et à la fin (pour clore la cérémonie) mais joue un rôle primordial. Les Malgaches pensent que chaque esprit a une mélodie préférée, ce qui permet à celui qui invoque les esprits de les identifier. Un musicien expérimenté doit savoir sélectionner ces mélodies, car les esprits refusent parfois de paraître. Les sons sont

dotés d'un pouvoir magique, au même titre que l'eau et l'encens dans ces cérémonies.

Le musicien joue aussi longtemps que nécessaire jusqu'à ce que le contact soit établi. Pendant la cérémonie, les spectateurs se concentrent pour ne pas troubler la communication. Ce moment est crucial car il détermine le cours de l'événement. Avec l'arrivée de l'esprit, et tout au long de la possession, les bruits cessent. Seule la voix de l'invocateur, qui devient celle de l'esprit, émerge. L'attention du public, jusqu'alors concentrée sur le musicien, se fixe maintenant sur les possédés dans un silence absolu par respect pour l'autre et les paroles qu'il profère. Après quelques gestes rituels qui consistent à manipuler divers objets et symboles en direction de l'Est (coin réservé aux Ancêtres), les barrières spirituelles entre les participants s'effacent. L'événement se termine par une fête commune accompagnée de danses et de chants.

Lors de certaines cérémonies dictées aux ancêtres, le nom de la divinité chrétienne et des ancêtres invoqués présente parfois un caractère syncrétique. Des hymnes religieux peuvent être également chantés, mais cela se produit rarement. L'instrument musical utilisé pour ces événements était à l'origine la *valiba* (cithare tubulaire) que les malgaches considèrent comme leur plus ancien instrument. Plus tard, elle fut remplacée par la cithare sur caisse (*marovany*), la viole (*lokanga*) ou l'accordéon (*gorodao*). Avant la cérémonie, chaque instrument est purifié avec de l'argile blanche (*tany fosta*). Rendre l'objet sacré est un acte fréquent mais après la cérémonie, lorsque l'objet est utilisé comme un instrument de virtuosité ou pour accompagner les chants poétiques, il redevient séculaire.

Parmi les instruments utilisés à des fins religieuses, on distingue également le *angaroba* (une conque employée lors des rites du bain des reliques royales), le *katiboky* (un xylophone sur caisse joué par les jeunes femmes stériles qui souhaitent enfanter), et le *trotrobe* (des Calebasses, transformées en tambours d'eau par les femmes du Menabe qui les utilisent pour invoquer les *Vazimba* (supposés les premiers habitants de Madagascar).

La musique royale

Selon la tradition royale sous le règne de Ralambo (1565-1610), les villageois des Hauts Plateaux organisaient des compétitions de chants et de danses pour les jeunes filles, le *fampitaha*. Ces dernières portaient le *lamba* (une sorte d'écharpe blanche), sur les épaules ou autour de la taille. Elles ornaient leurs cheveux de fleurs. Parents et amis encourageaient chaque danseuse, ou groupe de danseuses, en tapant des mains ou en poussant des exclamations. Ces compétitions visaient à renforcer la vie de communauté et à maintenir la paix parmi les villageois car il n'y avait ni gagnant, ni perdant.

L'élaboration de ces jeux mena progressivement à leur indépendance et ils se transformèrent en chants debout (*bira-tsangana*) en l'honneur des souverains. Peu d'informations existent sur leur contenu, mais ils furent les précurseurs du *bira gasy*, opéra-théâtre populaire.

Dans les années 1800, à Madagascar, Andrianampoinimerina (1787-1810) souda des alliances (dont certaines matrimoniales) à travers une série de changements politiques à l'issue desquels l'Imerina devint le plus puissant royaume de Madagascar. Grâce à une alliance matrimoniale, les *antsa* (des chants élogieux sacrés dédiés au roi) furent introduits à la cour. Ils firent leur apparition avec la princesse Rambolamasoandro (d'origine Sakalava) qui fit une démonstration à l'aide de trente hommes et cinquante femmes de son entourage. Le roi apprécia ce qu'il entendit. Par la suite, ces représentations furent adoptées à la cour royale comme divertissement (Vig. 1977).

Durant la monarchie Merina, les *antsa* furent présents à la cour. Radama 1^{er} (1810-1828), le monarque suivant, envoya des jeunes étudiants à l'île Maurice en 1824 dans le but de créer une musique officielle. Quant à la reine Ranaivalona 1^{re} (1828-1861), elle initia le développement et l'institutionnalisation de l'art et de la culture traditionnelle. Les chanteurs royaux étaient rémunérés en bovins (ou autre bétail) et en nourriture.

LE THEATRE

Une forme de théâtre populaire, le *bira gasy* (le genre le plus représentatif des Hauts Plateaux) se joue en se servant du chant, de la danse et de la rhétorique dans une animation improvisée. Une troupe est généralement composée de vingt membres, originaires d'une même famille, qui perpétuent le genre de génération en génération. A la tête de la troupe se trouve le *raiamandreny* " le doyen ". Le plus âgé hérite de cette position mais il arrive aussi qu'une femme compétente dirige la troupe.

Au début du règne de Radama 1^{er} (1810-1828), les Malgaches de talent étaient autorisés à se vêtir de costumes similaires aux habits portés en Europe par les courtisans et les militaires. Les instruments de musique européens comme les clarinettes, les trompettes, les tambours militaires et les violons, prirent la place des instruments traditionnels. Les représentations offrent une critique de la vie quotidienne et du mariage. Elles traitent de la religion et de la politique avec humour et esprit. Leur popularité fut soutenue par la royauté qui trouvait à travers ces représentations, un moyen de communiquer des messages au peuple. Jusqu'à nos jours, les hommes politiques utilisent les *mpibira gasy* au cours de leur propagande, de même que les organisations internationales dans la lutte contre le sida ou pour la protection de l'environnement.

La musique s'avérait importante pour les missionnaires dans la propagation évangélique car elle jouait un rôle politique dominant au sein de la monarchie, des missions, des classes sociales et de la population.

LA VIE MUSICALE POSTCOLONIALE

La musique et les missionnaires chrétiens

En 1818, deux familles d'une mission galloise établirent la première école missionnaire à Madagascar et, vers 1835, la Bible fut traduite en malgache. D'après certains récits, l'arrivée du christianisme ne fut pas particulièrement traumatisante car la structure sociale endogame des Malgaches, le *karazana*, appelée "*deme*" par Maurice Bloch (1971) s'avérait compatible avec le concept de congrégation, et le sermon avec des formes oratoires traditionnelles. Cependant, un fossé inévitable se creusa entre les concepts traditionnels de magie et d'ancêtres, et la culture européenne véhiculée par les missionnaires chrétiens. D'une monarchie à l'autre, la politique et la position officielles de la royauté envers les activités missionnaires variaient. Vers la fin des années 1800, le christianisme était presque devenu un culte royal, ce que la *London Missionary Society* considéra comme le fruit de ses efforts à Madagascar.

En plus des changements religieux, les Européens introduisirent des artisans, des commerçants et des soldats à Madagascar. Des constructions en briques, avec parfois des meubles d'Europe, remplacèrent les habitations en bois, et quelques Malgaches se mirent à se vêtir à l'européenne. L'innovation principale apportée par les missionnaires fut cependant l'art de lire et d'écrire. Une vaste littérature en malgache et en français-malgache se développa ainsi rapidement.

Les missionnaires occidentaux marquèrent de leur empreinte tous les aspects de la vie sociale et culturelle. La musique s'avérait importante pour les missionnaires dans la propagation évangélique car elle constituait un domaine de prédilection. La musique jouait un rôle politique dominant au sein de la monarchie, des missions, des classes sociales et de la population rurale et urbaine. L'époque des Missionnaires (1861-1920) est marquée par différents concepts d'évangélistes au sein de l'église catholique romaine et protestante, par l'adaptation d'hymnes à la tradition musicale indigène, et par une résistance à l'intrusion des instruments musicaux des chants en provenance de l'étranger. Les missionnaires anglais interdisaient l'usage d'instruments musicaux traditionnels malgaches et de gestes dans l'accompagnement des hymnes. Les Jésuites, plus indulgents, trouvèrent un compromis en tolérant certains éléments traditionnels pour la messe, mais en substituant l'harmonium aux instruments traditionnels. La population était généralement réceptive dans les villes, mais les méthodes des missionnaires connurent une certaine résistance parmi les Betsileo et les griots locaux qui protestaient contre les missionnaires à travers leurs chants.

Les Catholiques romains allèrent même jusqu'à enseigner le solfa tonique et, plus tard, la composition musicale. Ils poussaient les musiciens à créer des compositions à caractère national. Les Betsileo des régions rurales ripostaient cependant avec des chants d'un nouveau genre, le *zafindraona*, ou "chants religieux populaires". Ils puisaient les textes dans l'Écriture Sainte mais accompagnaient les chants des mélodies et de rythmes traditionnels malgaches. Dans les années 1900, ce style connut, avec un esprit de nationalisme grandissant, une certaine résurgence. Une élite musicale, formée à interpréter et à composer dans le style occidental, émergea en aidant les missionnaires dans leur prosélytisme. Les critères avancés pour la sélection des directeurs de chœur étaient l'habileté à lire la notation, et l'origine noble. Les missionnaires formèrent un chœur royal et les compositeurs furent intégrés à la Cour où ils obtinrent la protection du roi. En tant que membres de l'élite, les musiciens éduqués s'engageaient à concevoir des styles musicaux dédiés à la haute société, et à créer des représentations artistiques chrétiennes sous la forme d'oratorios et de caritatives.

Kalon'ny fahiny, " théâtre traditionnel "

Peu après la Grande Guerre (1914-1918), lorsque les structures administratives et politiques furent installées à Madagascar, l'administration française introduisit une nouvelle forme d'expression. On assista dans les années 1930 à un épanouissement des troupes théâtrales qui tentèrent de créer un style spécifiquement malgache dans ce genre, le "*kalon'ny fahiny*". Des compositeurs célèbres, avec l'aide de poètes, créèrent des opéras tirés de légendes basées sur des thèmes patriotiques ou sur la vie quotidienne. L'originalité des *kalon'ny fahiny* "chants d'antan" était jugée selon l'interprétation des artistes, les techniques vocales et les gestes.

Ces opéras étaient devenus caractéristiques des festivités mondaines et les artistes s'habillaient de manière appropriée : nœuds papillons, robes de soie, et bijoux clinquants faisaient partie des tenues favorites. La simplicité des lieux où se déroulaient les représentations contrastait avec une apparence affectée. Les femmes chantaient avec fluidité, sur une haute tonalité, d'une voix nasale ornementée ; les hommes chantaient d'une voix percutante et basse, excellant dans des staccatos rapides. Les contrastes de style entre le registre des femmes et celui des hommes produisaient un effet sonore particulier. Par ailleurs, l'un des traits caractéristiques de ces représentations d'acteurs-chanteurs était le geste : les artistes scandaient chaque mot par des mouvements expressifs de la main, mettant ainsi en évidence le sens textuel et le message. *Kalon'ny fahiny* figure de nos jours dans le répertoire classique de la musique malgache. Les étudiants perpétuent la tradition en effectuant des recherches et en reproduisant sur scène des exemples de ce style.

L'EDUCATION ET LA POLITIQUE

Après 1960, l'évolution de la vie musicale à Madagascar se manifeste par l'introduction de cours de musique dans les écoles, l'apparition de textes musicaux, la formation d'un orchestre symphonique et d'une académie de musique, et la titularisation des professeurs de musique. Néanmoins, par manque d'infrastructures et de fonds adéquats, la musique se heurte à des obstacles. Les autorités considèrent l'art comme un simple divertissement et non comme un facteur important du développement économique et social. En 1972, l'ascension politique d'un régime socialiste engendra des bouleversements dans la société et la culture malgaches. Le régime discrédita les genres musicaux et les institutions que le gouvernement précédent avait favorisés. On assista à l'émergence d'artistes originaires de régions jusqu'alors méconnues. Plusieurs d'entre eux s'inspirèrent de la musique africaine en vogue en Europe. Sur la côte Ouest, en particulier, de nouveaux styles de danse et de musique, avec des rythmes du Mozambique et d'autres pays de l'Est et du Sud de l'Afrique, firent leur apparition.

En échange de gains financiers, des politiciens et des institutions socialistes engageaient des chanteurs et des musiciens pour leur propagande. Cependant, avec le déclin du régime socialiste, on vit la renaissance de plusieurs genres. Les écoles privées, spécialisées dans l'enseignement de la musique classique, de la musique populaire et du jazz se multiplièrent. La croissance des relations avec les nations étrangères aboutit au développement d'échanges entre les artistes locaux et les artistes d'Occident, et particulièrement des pays anglophones.

Malgré l'intrusion de la technologie dans les représentations musicales, la musique régionale demeure la seule source d'inspiration. Elle devient une référence de l'identité culturelle nationale. L'un des traits essentiels de la musique malgache est qu'elle a toujours assimilé, puis dominé divers courants d'influence, pour créer de nouveaux genres, ceci en restant néanmoins fidèle aux structures traditionnelles.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLOCH, MAURICE, *PLACING ON THE DEAD : TOMBS, ANCESTRAL VILLAGES, AND KINSHIP ORGANIZATION IN MADAGASCAR*, LONDON, SEMINAR PRESS, 1971.
- JONES, ARTHUR M., *AFRICA AND INDONESIA. THE EVIDENCE OF THE XYLOPHONE AND OTHERS MUSICAL AND CULTURAL FACTORS*, LEIDEN, E.J. BRILL, 1964.
- MCLEOD, NORMA, "MUSICAL INSTRUMENTS AND HISTORY IN MADAGASCAR", *ESSAYS FOR A HUMANIST: AN OFFERING TO KLAUS WACHSMANN*, NEW YORK, 1977.
- MCLEOD, NORMA, "MALAGASY REPUBLIC", *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*, VOL. 11, LONDON, MACMILLAN, 1980.
- RAKOTOMALALA, MIREILLE M., *BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE D'INTÉRÊT ETHNOMUSICOLOGIQUE SUR LA MUSIQUE MALAGASY*, MUSÉE D'ART ET

- D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE MADAGASCAR : TRAVAUX ET DOCUMENTS, XXIII, ANTANANARIVO, 1986.
- RAKOTOMALALA, MIREILLE M., "MUSIQUE À MADAGASCAR : SON ÉVOLUTION SELON LES DIVERS COURANTS D'INFLUENCE", *BULLETIN DE L'ACADÉMIE MALGACHE*, NOUV. SÉR. 64/1-2, 1986.
- ROUGET, GILBERT, "LA MUSIQUE À MADAGASCAR", IN J. FAUBLÉE, *L'ETHNOGRAPHIE DE MADAGASCAR*, PARIS, ÉD. FRANCE D'OUTRE-MER, 1946.
- VIGS LARS, *CROYANCES ET MŒURS MALGACHES*, ANTANANARIVO, T.P.L., 1977.