

# DU TERRAIN AU LABORATOIRE

## La recherche de sens et le sens de la recherche

VICTOR RANDRIANARY

MEMBRE DU LABORATOIRE D'ETHNOMUSICOLOGIE, MUSEE DE L'HOMME, PARIS

### Résumé

Cet article se voulant être un état des lieux, nous présenterons ici les résultats de nos recherches. Nous avons découvert des genres musicaux et des instruments qui n'ont jamais été signalés auparavant tels que la pratique du *tsaboraba*, ou des arcs musicaux comme les *pitikilanga*, le *sabafá*, etc., ou encore des genres vocaux

: le *jibe* des Bara, des voix yodlées Mikea, le *kanaky* et *drimotsy* des Antandroy.

**Mots-clés** : hazolahy, *tsaboraba*, arcs musicaux, pratiques vocales, chants polyphoniques, Madagascar, Betsimisaraka, Tsimihety, Antandroy, Mikea.

De nombreux auteurs se sont intéressés à la musique de Madagascar. Toutefois, quelques noms ont marqué plus profondément l'histoire de la musicologie de la Grande Ile. Le premier fut, dans les années 1930, le célèbre Curt Sachs. Son ouvrage *Les instruments de musique de Madagascar*<sup>1</sup> reste une référence. Les articles de Gilbert Rouget, regroupés dans *la musique à Madagascar*<sup>2</sup> complètent l'œuvre de son illustre prédécesseur. D'autres travaux sur les instruments de musique ont été effectués dans les années 1980 par Michel Domenichini-Ramiaramana (1980, 1982), Mireille Rakotomalala (1988) qui a étendu le domaine des recherches. August Schmidhofer, un chercheur autrichien, entreprend des travaux rigoureux depuis la seconde moitié des années 1980. Jobonina Razafindrakoto (1997) a achevé une thèse intitulée : *La valiba, étude socio-culturelle et acoustique*. Depuis quelques années, Live Yu-Sion a choisi le nord de l'île comme terrain d'investigation. Julien Malet s'intéresse aux musiques urbaines, en particulier au *tsapiky* dans le Sud, un domaine jusqu'alors peu étudié, auquel il consacre une thèse. Quant aux publications discographiques (cf. Discographie), celles de Charles Duvelle et de Bernard Koechlin retiennent l'attention par leur grande beauté artistique et leur contenu musicologique exceptionnel.

---

1 Sachs Court (1938).

2 Rouget Gilbert (1946).

Tous ces auteurs s'accordent à dire que la tâche est immense. Il faudrait même parler d'une pénurie de chercheurs, eu égard aux nombreuses spécialités de la discipline, de nombreuses régions et de nombreux sujets demeurant méconnus. Charles Duvelle signale dans son magnifique disque *Musique Malgache* que ces "enregistrements sonores ne représentent qu'une infime partie de la musique Malgache", et que les "aspects qu'ils révèlent permettent de se faire une idée de la richesse et de la variété de la musique à Madagascar...". En confrontant les musiques répertoriées à celles qui existent encore de nos jours, force est de constater que de nombreux instruments et genres musicaux disparaissent sans avoir été mentionnés, ni étudiés. Cet article se voulant être un état des lieux, nous présenterons ici les résultats de nos recherches. Nous nous intéresserons également aux techniques vocales à Madagascar, un domaine assez peu exploré. Ce faisant, nous tenterons de répondre à cette question récurrente : quelle est l'utilité de la recherche en ethnomusicologie dans un pays plongé dans un désastre économique ? Après la sécheresse et la famine qui ont durement frappé l'Androy, cette interrogation se fait plus pressante encore, car "à l'évidence, la musique permet de nombreuses corrélations de sens"<sup>3</sup>.

Depuis 1993, il nous a semblé pertinent d'adopter la démarche suivante : rédaction de monographies sur les différentes ethnies, étude de thèmes divers, et rencontres avec des musiciens exceptionnels. Au cours de nos travaux de terrain, nous avons découvert des genres musicaux et des instruments qui n'ont jamais été signalés auparavant. Pourtant, ils sont partie intégrante du patrimoine culturel de l'Humanité ; et nous allons en mentionner ici quelques exemples.

Commençons par les découvertes organologiques. Elles concernent pour l'essentiel des aspects assez techniques des instruments : catégorie instrumentale, procédés de mise en vibration, techniques de fabrication, modalités d'exécution... Elles fournissent également de nombreuses informations sur le groupe concerné : références historiques et mythiques, symbolisme, etc. Par ailleurs, les décorations et les appellations des instruments, le statut social du musicien, le mode de transmission et d'apprentissage, etc., apportent un éclairage sur l'organisation sociale.

Nous avons visité le Nord-Est lors d'une mission effectuée en 1995. Entre autres, un court séjour dans le village de Rantabe nous a permis de découvrir de nouveaux aspects de la musique betsimisaraka et tsimihety, deux ethnies habitant cette région. Citons parmi nos découvertes une nuit de veillée rituelle *tsaboraha*, à laquelle participait une foule immense chantant et battant des mains. Cette veillée était exceptionnelle par la présence d'un couple de danseurs qui dansaient sur un trou d'environ 0,50 mètre de diamètre, recouvert d'une plaque de bois qui raisonnait comme un très puissant tambour. Cette danse consiste également — et surtout — à

---

3 Lortat-Jacob Bernard (1998, p. 14).

exécuter par les pas de danse des figures rythmiques rapides et variées. La foule autour exécutait par des battements de mains des variations rythmiques et incitait les danseurs. A l'oreille, nous avons constaté que ces derniers faisaient plus de variations que le grand chœur. Au fur et à mesure que l'ambiance se "réchauffait", un deuxième couple s'installait parallèlement à environ vingt mètres. S'est alors engagée une compétition ouverte entre les deux couples. Quelques airs d'accordéon marquaient des moments de pause à ces rythmes époustouflants.

Dans ce contexte de rites funéraires, on pratique à Madagascar et dans le Sud en particulier ce que l'on appelle une polymusique, à savoir l'exécution de plusieurs genres musicaux ou de pièces différentes dans le même espace et simultanément. Le premier cas observé concerne la cérémonie *havoria* antandroy où différents groupes de *beko*, chants et vièles *lokanga*, chants et danse *tsinjabe*, appels et cris, pleureuses, etc., se tiennent en même temps dans un même lieu. C'est aussi le cas de la cérémonie du bain des reliques *fitampoha* des Sakalava Menabe. Avant d'amener les reliques au bord de la rivière, lieu du bain, une foule immense se rassemble autour du sanctuaire *zomba*. Trois groupes de musiciens s'y trouvent. Le premier est constitué d'un chœur de femmes qui s'accompagnent d'un long tambour cylindrique à deux peaux lacées, le *dabalava*. Le corps en est constitué d'un tronc d'arbre creux, percé en son milieu d'un trou d'environ trois centimètres de diamètre. L'une des deux faces est frappée par deux baguettes. Le second groupe est composé de trois hommes dont deux jouent des tambours sacrés, le *hazolaby*, et le troisième une grande conque marine, l'*antsiva*. Le *hazolaby* est un tambour cylindrique à deux peaux lacées, mais soutenues par des chevalets en bois. Quant au troisième groupe, il s'agit d'un chanteur, joueur de vièle *lokanga*, accompagné d'un joueur de hochet *kantsa*<sup>4</sup>. Les trois formations musicales jouent en même temps sans se gêner mutuellement. Ces pratiques sont assez bien connues. Seule l'étude et la perspective musicologiques sont nouvelles. Parmi les tambours cités, le *hazolaby*, en particulier, a pour ainsi dire disparu.

Toujours lors de cette mission effectuée en 1995, nous avons, cette fois-ci dans la région de Bezaha Taheza, près de Tuléar, au sud-ouest de l'île, entamé un travail monographique sur le groupe Antanosy. Nous avons découvert un instrument de percussion en voie de disparition, qui se joue exclusivement lors des grands rituels, la fête de circoncision en particulier. La démonstration et la découverte ont été effectuées hors contexte, à la suite de questions sous forme d'inventaire posées à nos informateurs. On enroule dans une natte du son, déchet de la mouture de paddy. Un groupe d'au moins vingt personnes frappe avec les mains sur cette natte-tambour. Selon

---

4 Exemple sonore : page n°19 du disque *Madagascar musique des Sakalava Menabe* MCM, 2000.

les informateurs, lorsque la natte est bien fine et le son est bien sec, l'instrument peut s'entendre jusqu'à un village distant de 2 ou 3 kilomètres.

Lors de nos différentes missions musicologiques, nous avons passé beaucoup de temps auprès d'enfants, et avons rassemblé de nombreuses informations.

Les villages de la région de Karafantsika, dans le Nord-Ouest, sont révélateurs de l'inventivité des enfants. Vivant près de la grande forêt, ils réalisent de nombreux types d'instruments éphémères, construits généralement à partir de végétaux, comme, par exemple, des aérophones à airs ambiants connus comme la famille des rhombes. Généralement, ces jeux d'enfants n'ont pas d'appellation vernaculaire à l'exception du *lalitra* qui signifie littéralement " mouche ", le son produit à partir de l'instrument étant presque identique au bruit des mouches. L'instrument en question est une fine tige végétale d'environ 0,50 m de long, fléchie en forme de demi-sphère, au milieu de laquelle est attachée une ficelle de raphia. Nous sommes ici en présence d'un instrument d'imitation dont l'invention est proprement ingénieuse.

Toujours chez les enfants et les adolescents, nous avons découvert en 1999 chez les Masikoro du sud-ouest des flûtes globulaires utilisées par les gardiens de zébus. En fait, cette famille de flûte existait auparavant à Madagascar. Ici, la différence vient de ce que ces flûtes (à trois trous) sont faites de coquillages terrestres, et n'avaient pas encore été décrites dans cette aire géoculturelle.

Terminons cette étude par des instruments appartenant à la famille des arcs musicaux. En 1994, nous avons appris à Orimbato dans le nord-est de Madagascar que l'arc mural avait existé dans le passé. L'informateur, âgé d'environ soixante-dix ans, nous rapporta que cet instrument était utilisé par les hommes pour bercer leurs enfants. Nous avons essayé d'enregistrer l'arc mural, mais, du fait de l'âge du musicien, et de son absence de pratique depuis de longues années, cette expérience a tourné court. Quelques personnes âgées du Sud-est ont témoigné de l'existence de l'arc à bouche, de l'arc en terre et de l'arc mural lors de leur jeunesse dans les régions de Ifanadiana, Irondro, Mananjary, et Vangaindrano. Tous ces arcs portent l'appellation générique autochtone de *pitikilanga*. En juillet 1999, nous avons eu le privilège d'enregistrer et de filmer pour le Service du Film de Recherche Scientifique l'arc en terre et l'arc mural. Il convient de signaler que la pratique de ces arcs est abandonnée depuis de nombreuses années. Le film a été rendu possible grâce au célèbre chanteur-musicien Dadalira qui a refabriqué les instruments<sup>5</sup>.

Signalons que depuis le début des années 1990, nous collaborons avec des personnes âgées pour qu'elles reconstruisent des instruments

---

5 Documentaire : *Dadalira, mémoire antanala*, Service du Film de Recherche Scientifique, Paris, 2000.

abandonnés dans le but de les étudier, les répertorier et de les sauvegarder. Nous avons pris conscience peu après que ces reconstructions s'inscrivent dans le cadre d'une stratégie dite d'anthropologie d'urgence, initiée par des chercheurs français tels que Gilbert Rouget. Il s'agit avant tout de sauver de l'oubli des pratiques traditionnelles. Ainsi, Dadalira et les musiciens du village de Torotosy nous ont démontré que, pour une meilleure sonorité des *pitikilanga*, arcs en terre et arcs muraux, il faut utiliser les feuilles de pandanus. Lors du tournage, nous avons tenté dans un premier temps d'utiliser un tronc sec de bananier comme couvercle de l'arc en terre. L'intensité de l'instrument s'est effectivement révélée médiocre. Le lendemain, dans un autre village, Dadalira a exigé un couvercle en pandanus. Le résultat était probant : l'instrument pouvait s'entendre jusqu'à une distance d'un kilomètre en journée. Nous constatons ici une relation étroite entre nature et culture. Si le résultat obtenu par le pandanus concernant l'arc en terre n'est pas contestable, nous pouvons légitimement nous attendre à ce qu'il en soit de même pour l'arc mural. Il s'agit d'un arc soutenu par un tamis *sabafa* en bois, et intégré dans le mur d'une case. Le tamis a une fonction de table de résonance. Etant l'auteur de cette découverte, et en nous appuyant sur les caractéristiques de cet instrument, nous lui avons donné ce nom d'arc mural. Des chercheurs, en particulier ceux qui enseignent l'organologie, ont validé cette appellation.

Ainsi que nous l'avons signalé au début de cet exposé, l'ethnomusicologie à Madagascar ne saurait être une discipline isolée, mais se doit au contraire d'être ouverte, et de collaborer avec d'autres disciplines. Un exemple : la déforestation que connaît actuellement Madagascar entraîne la disparition de nombreuses espèces végétales — qui sont les principaux matériaux des instruments — et donc à l'origine de la disparition de nombreuses pratiques musicales. Notons que cette démarche dite d'anthropologie d'urgence nous a amené à constituer une liste d'espèces végétales rares ou en voie de disparition.

Aussi, dans cette quête de sens, l'analyse musicale est complémentaire à l'organologie, et la linguistique peut résolument apporter des éclairages. Citons par exemple l'appellation *pitikilanga* vue plus haut. Sur l'ensemble de la côte Est, les arcs sont appelés soit *pitikilanga*, soit *pitikilangay*. En prêtant attention à un *pitikilangay*, arc en terre, et à un arc mural, on constate immédiatement que ces deux instruments exécutent les mêmes formules mélodico-rythmiques. Cela amène à affirmer qu'il existe une cohérence entre les appellations et la manière de concevoir la musique<sup>6</sup>. Lors de ses journées d'études, en 1998, la société française d'ethnomusicologie réunissait sur le thème : la nécessité de la pratique de l'ethnomusicologie pour le nouveau millénaire. A ce propos, nous pensons que l'analyse musicologique est un

---

6 Cela s'inscrit dans une démarche cognitiviste, la recherche tente de saisir la représentation mentale qu'ont les détenteurs de leur tradition.

outil précieux. Elle donne des informations sur la structure du groupe concerné. Les procédés musicaux utilisés ne sont pas le fruit du hasard, mais le reflet de l'agencement de la société dans laquelle la musique a pris corps, et c'est entre autres de cette manière que nous pouvons contribuer aux projets de développement. Car tout projet de développement, pour être stratégiquement valable, doit tenir compte des valeurs et des réalités de la société. Prenons l'exemple du genre vocal *jibe* chez les Bara de la région de Sakaraha. Nous retenons la définition suivante : le *jibe* est un chant de forme responsoriale, souvent avec tuilage entre un chœur et une soliste intervenant à tour de rôle. Le thème chanté par la partie solo change à chaque nouvelle intervention. Dans ces variations, les solistes utilisent différentes ornementsations et figures rythmiques. Le ton varie plus ou moins aussi, et évidemment le timbre de la voix et la nuance de chaque soliste intervenant. Sur le plan harmonique, le *jibe* peut être en monodie, en hétérophonie et en polyphonie. On peut signaler beaucoup de similitude entre ces procédés musicaux et la réalité de la société Bara. Cependant, ce qui nous semble le plus intéressant est la notion d'écoute et de regard qui ont un sens particulier dans ce groupe.

En effet, une soliste sait très bien à quel moment du cycle musical elle doit intervenir. Elle sait écouter les autres et est elle aussi écoutée. La linguistique confirme ces données, car nous retrouvons dans le mot *jibe* le "ji" qui véhicule la notion d'écoute. La notion de regard est contenue dans le "he". Dans la vie pratique, il s'agit d'une société très solidaire, dans laquelle chacun est écouté. A ce propos, Louis Mollet affirme que chez les Bara "chacun connaît son droit et son devoir". Chez les Bara, on pratique le *rima* : l'ensemble du village travaille à tour de rôle la rizière d'un individu ou d'une famille. Concernant toujours le genre vocal *jibe* des femmes Bara, il faut rappeler que ces chants à textes constituent un ensemble de presse locale. Ils permettent de saisir la situation sociopolitique d'une localité. Ainsi, alors que le chef de l'Etat a changé depuis plus d'une année, ces jeunes chanteuses font encore l'éloge de l'ancien président et évoquent des histoires anciennes. En fait, ce petit village écarté de tout n'est pas encore informé du changement de président.

De la même façon, l'analyse et l'écoute analytiques permettent une approche esthétique et philosophique de ces musiques de tradition orale souvent considérées comme monotones et simplistes. Mireille Rakotomalala (1988), en réponse à un jugement affirmant que "les Antandroy ne sont pas des musiciens"<sup>7</sup> a dû écrire en faisant des esquisses analytiques de la

---

7 Mireille Rakotomalala (1988, p. 32). Dans un ouvrage sur l'Androy (Defoort : *L'Androy, essai de monographie*), je note : "Les Antandroy ne sont pas musiciens". Bien que cette remarque soit extraite d'un texte daté du début de notre siècle (...), il ne me semble pas superflu de s'arrêter sur cette phrase afin de tenter d'effacer les préjugés qui subsistent à l'égard de chants et musiques jugés non "mélodiques" d'après les critères esthétiques de la musique

musique antandroy. Pendant très longtemps — on le sait — l'Occident pensait que les inventions les plus compliquées et savantes en musique lui appartenaient. En l'état actuel de nos connaissances, les différents travaux organologiques, sur les techniques vocales, analytiques... montrent que cette vision n'est plus valable et que dans chaque région du monde l'on ne cesse de découvrir des richesses particulières. L'équipe de chercheurs du CNRS / Musée de l'Homme a publié un livre-disque, une vraie preuve de richesse de l'humanité en matière d'expressions vocales. Simha Arom<sup>8</sup>, par ses analyses musicologiques a su démontrer que les polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale sont les plus élaborées de l'histoire de la musique.

A plusieurs reprises, nous avons fait l'expérience d'écouter la musique dite classique avec des musiciens traditionnels et analphabètes malgaches. Ces derniers n'ont pas entendu les différentes parties d'une sonate, ni les différents mouvements d'une sérénade, ils n'entendent que des répétitions. Pour une simple raison, ils n'y trouvent pas leurs repères. De la même façon, on constate que beaucoup de scientifiques de grande réputation continuent à glisser dans leurs ouvrages célèbres des jugements négatifs sur les musiques autochtones. Par exemple, nous avons été fascinés par la grande richesse ethnographique du *Mariage et deuil dans l'extrême sud de Madagascar* de Georges Heurtebize (1998). Cependant, nous ne partageons en rien ses opinions sur la musique. Concernant la musique vocale, il observe à la page 19 : “ un duo à peine articulé, deux lignes mélodiques sans grandes variations de hauteurs, sans rythme bien marqué... ”. Musique non mesurée, plutôt ! A la page 20 de ce livre, résumant l'arc musical *jejo lava*, l'auteur écrit : “ il en résulte une musique monotone... ”. Aux pages 80 et 85 décrivant la musique de l'accordéon, Heurtebize note : “ peu variées, rythme binaire... quelque chose d'un autre âge, de primitif, de sauvage... ”. De deux choses l'une : soit Heurtebize n'a rencontré que des musiciens médiocres — il s'en trouve partout —, soit, plus simplement, il n'est pas spécialiste du sujet qu'il traite. Nous avons consacré beaucoup de temps à l'étude de la musique antandroy dont il est question. Elle a été l'objet d'une publication discographique *Madagascar pays Antandroy* qui a été récompensée d'un Diapason d'Or et du Choc de la musique en France. Chez les Antandroy, souvent quand la musique vocale ne varie pas beaucoup d' hauteur, c'est

---

occidentale ”.

Cette citation de J.-J. Nattiez (1975) évoque et éclaircit aussi ces incompréhensions “ Un indigène africain joue un air sur sa flûte de bambou. Le musicien européen aura beaucoup de mal à imiter fidèlement la mélodie exotique, mais quand il parvient enfin à déterminer les hauteurs des sons, il est persuadé de reproduire fidèlement le morceau de musique africain. Mais l'indigène n'est pas d'accord, car l'europpéen n'a pas fait assez attention au timbre des sons ” in (...) *Fondements d'une sémiologie de la musique*, UGE, coll.10/18, Paris, 1975.

8 Arom, S., *Polyphonie et Polyrythmies d'Afrique centrale : Structure et méthodologie*, SELAF, Paris, 1985.

qu'elle met en valeur d'autres éléments comme les techniques vocales qui leur sont propres. Quant à l'arc musical *jejo lava* qualifié de monotone, il s'agit d'un instrument monocorde. Le bon instrumentiste est capable de sélectionner le plus d'harmoniques, mais aussi des variations rythmiques. Le côté mélodique dans le sens variation de hauteurs des notes, n'est pas vraiment le but du jeu. Il s'agit plutôt d'une mélodie des harmoniques qui demande une autre finesse d'exécution et d'écoute. Concernant l'accordéon, bien que l'instrument soit d'origine européenne, les Malgaches se le sont appropriés en modifiant l'échelle. Il s'agit de tailler les anches de l'instrument, c'est en quelque sorte, un accordéon préparé. Cela donne une richesse particulière tant du point de vue de la technique de jeu que de la technique de composition. On trouve dans l'Androy d'excellents joueurs d'accordéon qui méritent une anthologie discographique<sup>9</sup>.

Les différents disques édités sur Madagascar nous offrent des richesses incontestables. Entre autres, ils dévoilent plusieurs façons de faire la polyphonie. Au cours de l'histoire et de l'évolution de la musique, la polyphonie se situe comme l'apogée de l'invention de l'Occident ; cela sous forme d'écriture ou science harmonique complexe. La découverte du procédé du hoquet au XIII<sup>e</sup> siècle, avec Lassus et Palestrina, le contre-point chez Jean Sébastien Bach, Richard Wagner et les nouveaux accords, le grand orchestre font partie des grandes inventions et des grands noms des instigateurs de la polyphonie. Cependant, à Madagascar, les procédés polyphoniques les plus complexes se rencontrent dans les contrées les moins scolarisées, pour ne pas dire les plus " primitives " : Mikea, Bara, Antanosy..., dans le Sud.

Quant au procédé du hoquet, utilisé entre autres par l'ensemble de sifflets monotonaux *kiloloky* dans les groupes cités ci-dessus. Cette formation joue des polyphonies complexes, mais les bons joueurs arrivent à exécuter en même temps des jeux polyrythmiques ; un véritable casse-tête pour les transpositeurs. Les travaux de Schmidhofer sur les xylophones sur jambe signalent aussi que plus la société évolue, c'est-à-dire reçoit des influences occidentales, plus la complexité polyrythmique disparaît.

En tout cas, toutes ces richesses musicales permettent à l'ethnomusicologue d'effectuer des recherches à multiples facettes. D'ailleurs, l'ethnomusicologie est pluridisciplinaire par nature et par nécessité. Elle doit aussi intégrer ses recherches aux questionnements et à l'actualité des sciences humaines en général. Dans un cas contraire, elle n'a à nos yeux que peu de sens. Cela d'autant plus dans un pays comme Madagascar qui figure parmi les plus pauvres du monde. D'une manière générale, la notion d'utilité doit être sous-jacente dans la motivation de l'ethnomusicologue. La question des origines des Malgaches est par exemple toujours d'actualité.

---

9 Le disque " Madagascar, pays masikoro, l'accordéon " (Ocora Radio France 1999) a été très bien reçu en Europe.



Les travaux récents de Jean Aimé Rakotoarisoa, archéologue et directeur du musée d'art et d'archéologie de l'Université de Tananarive apportent un éclairage nouveau. Sous un angle différent, un groupe de linguistes sud-africains mène des recherches en s'interrogeant sur éventuellement l'existence d'une polyglotie à Madagascar. Nous avons inscrit nos recherches — à travers la musique — dans cette interrogation. Depuis 1995, nous sommes sur les traces du genre vocal *sarandra* des Antanosy dans le sud de la grande île. Ce chant est revendiqué — surtout — par le groupe Zafiraminia Antanosy comme appartenant à leurs ancêtres arabes. Ce discours des Zafiraminia s'entend surtout chez les personnes âgées dans la région de Fort-Dauphin et de Taheza. Il existe plusieurs formes de *sarandra*, mais les éléments les plus constants sont son caractère méllismatique, l'utilisation de micros-intervalles et le huchement à la fin de chaque phrase et cellule musicale. En 1998, cette recherche nous a amené chez les Antemoro. Là-bas existe un genre similaire, le *hosika kosal*. De nombreux travaux relatent les influences et les origines arabes des Antemoro. Dans cette région sont conservées dans les *tranobe* des rois, les écritures à caractères arabico-malgaches : les *sorabe*. Ces écritures existent chez les Antanosy de Fort-Dauphin et récemment nous avons appris qu'une lignée noble de Taheza — région d'immigration Antanosy — en détient. Les chants, *sarandra* et *hosika kosal* confirment aussi une parenté de ces trois régions. Par la suite, en 1999, nous avons écouté quelques morceaux de *sarandra* avec Jean Lambert, un des plus grands spécialistes de la musique du Yémen. Cet ethnomusicologue affirmait que ce type de musique lui était familier. Plus précisément, en ce qui concerne le huchement à la fin des phrases, Jean Lambert indique que ce type de chant fait partie des vieilles traditions et n'est plus très connu au Yémen. Une technique vocale très proche du huchement du *sarandra* est pratiquée dans ces vieux chants yéménites. Cela consiste, selon lui, à cracher pour chasser les mauvais esprits. Claude Alibert, un archéologue de l'INALCO nous confia toujours à propos du *sarandra* que ce que l'on ne peut pas prouver en histoire, l'ethnomusicologie pourra le faire et vice-versa.

Ce numéro de la revue Kabaro se voulant être également un constat de la pratique de l'ethnomusicologie dans l'Océan Indien, il nous semble utile d'évoquer une discipline qui nous est chère : les techniques vocales. A notre connaissance, il s'agit d'un domaine quasi inexploré dans l'Océan Indien Occidental en général. A ce propos, nous pouvons dire que Madagascar est la terre promise des techniques vocales. Après avoir publié en 1997, le disque *Anthologie des voix*, nous nous sommes rendu compte — après avoir acquis de nouveaux documents — que cette publication est déjà dépassée. Chaque voyage à Madagascar nous offre de nouvelles découvertes dans ce domaine. Force est de constater que dans cette multitude de pratique vocales, les Malgaches ont une fascination pour le changement de

mécanisme. Chez les Betsimisaraka comme chez les Boina Sakalava, dans un chœur la partie solo appelée *jijy* ou *tokatoka*, les femmes solistes se donnent dans le changement de mécanisme. Cela se fait surtout dans les attaques au début d'une phrase musicale et dans les accentuations. A Antananarivo, les marchands ambulants des quartiers populaires en pratiquent aussi dans les appels et les cris chantés. A chaque marchandise correspond un appel spécifique. Les habitants reconnaissent chaque appel mais aussi l'heure par rapport aux particularités des intervenants. Ce qui constitue une ambiance sonore spécifique de ces quartiers. Chez les cueilleurs-chasseurs Mikea, cette fascination pour le changement de mécanisme se manifeste par la pratique du jodel. Notre publication discographique révèle pour la première fois l'existence de cette technique vocale à Madagascar. Notons qu'il existe des hypothèses différentes sur l'origine du mot Mikea. Selon nos informateurs, Mikea veut dire " Appelez ! ". Quoiqu'il en soit, les Mikea s'appellent entre eux au moyen de techniques particulièrement élaborées. Ils s'interpellent avec des voix jodlées pendant et après la collecte de nourriture en forêt (miel, racines), la chasse et la cueillette : " C'est par ici le chemin ! Il est tard, rentrons ! ". Dans ce cas, le jodel est pratiqué à la fin de chaque phrase. Ce groupe pratique aussi le yodel dans un autre genre vocal appelé *kivaleo* : enfants et adolescents pratiquent des jeux vocaux en se pinçant la gorge. Ici le yodel est exécuté dans des intervalles très serrés. Ce qui n'est pas sans rappeler les yodel du Burundi. Notons que quelques ethnies de la Grande île pratiquent ces jeux vocaux. Les Antandroy, en haussant d'une manière très forte l'épaule, arrivent à produire du jodel. Mais cette pratique devient de plus en plus rare. Lors de la construction du tombeau de la célèbre Mama Sana, à Belo, un chœur mixte animait la cérémonie. Le chant était polyphonique, les solistes à tour de rôle chantaient en yodelant, Les hommes pratiquaient le *kanaky*, une technique similaire au *drimotsy* antandroy. *Kanaky* et *drimotsy* jouent en quelque sorte le rôle de hochets et de racleurs vocaux.

Quel que soit le terrain à Madagascar, si familier soit-il, l'oreille attentive découvrira toujours des nouveautés. S'agit-il là de nouvelles inventions, ou l'immense richesse laisse-t-elle les quelques chercheurs découvrir et théoriser petit à petit ?

Revenons dans l'aire géoculturelle antandroy. On constate que ce groupe possède un grand nombre de techniques vocales. Prenons une pratique connue chez les grands joueurs de vièles *lokanga*. La première consiste à émettre une voix diphonique. Notons qu'il ne s'agit pas ici de chant diphonique, mais plutôt d'une émission diphonique. Ces chants antandroy sont souvent des chants de possession qui peuvent durer jusqu'à trente minutes, voire plus. Plusieurs techniques de jeu et thèmes sont exécutés par les chanteurs. Ces émissions diphoniques constituent une sorte de refrain et de " paroxysme " de ces pièces. Techniquement parlant, les chanteurs serrent les cordes vocales pour que le son devienne très nasillard. Cela, en

prononçant un “ i ” nasalisé et bloqué, la cavité buccale est quasi-fermée. Ce qui renforce la troisième zone, autour des quinzième et seizième harmoniques. Contrairement à ce que l'on observe dans le chant diphonique tibétain ou touva mongol, les chanteurs-vièlistes antandroy émettent une harmonique tenue.

En résumé, depuis le premier écrit sur la musique malgache en 1636, en passant par le célèbre ouvrage de Sachs, on ne cesse de découvrir des instruments de musique et des pratiques musicales à Madagascar. En même temps, de nombreux genres musicaux et type d'instruments disparaissent, sans avoir été répertoriés. En découvrant toutes ces richesses, les ethnomusicologues pourront avoir tendance à faire des travaux purement techniques voire abstraits. Dans un domaine plus vaste, de nos jours, plusieurs recherches s'inscrivent dans ces genres à l'instar des thèmes suivants : analyse assistée par ordinateur, musique et mathématiques, etc. Ce qui est certainement une exigence de notre temps.

Cependant, d'une manière générale, les littératures ethnomusicologiques sont lues par un public restreint. Force est de constater une certaine coupure entre la société, ses difficultés et l'ethnomusicologie. Cet isolement existe malheureusement souvent aussi entre les disciplines sœurs. Le pourquoi et le comment faire de l'ethnomusicologie sont donc une question qui s'impose, en particulier dans un pays en difficulté économique comme Madagascar.

Selon le conseil de Claude Lévi-Strauss — donné il y a longtemps déjà — l'ethnologie et la sociologie doivent travailler ensemble avec la linguistique. En ce qui concerne la musique, l'analyse musicale peut par exemple apporter un éclairage à la linguistique et inversement. Dans ces investigations, l'ethnomusicologie doit contribuer aux préoccupations majeures des sciences de l'homme. Dans le cas contraire, il est légitime de s'interroger sur sa raison d'être. Claude Lévi-Strauss affirmait en substance que de tous les objets des sciences humaines, la musique est le plus complexe, considérant que la nature de l'homme serait toujours une énigme tant que ne serait pas connue sa musique. C'est à ce titre que l'ethnomusicologie doit revendiquer son utilité. Le terme “ développement ” devient à la mode dans les pays en difficulté économique. Notre discipline peut et doit trouver une place noble dans l'étude de ce développement, car l'ethnomusicologue est celui qui connaît la société, et tout projet de développement doit prendre en compte ces réalités et valeurs fondamentales.

A ce propos, on apprend sous la plume de Bernard Lortat-Jacob que “ la musique est un art du temps... Elle s'inscrit aussi dans l'espace social ”<sup>10</sup>. L'exemple pris précédemment sur le *jibe* bara donne des informations précises et importantes sur leur société. Ces chansons à textes sont des

---

10 Lortat-Jacob, *op. cit.*, p. 13.

vrais journaux intimes. Dans cette disposition et dans la forme de la musique, on voit l'interdépendance de chaque individu et la cohésion d'une société. Dans la notion de " ji ", écoute, et " he ", regard, au sein d'une équipe de *jihe*, on est en présence de ce que Lortat-Jacob aime à souligner : " il s'agit à la fois de s'entendre et d'entendre les autres "11.

Dans le sens de ce qui a été dit précédemment, l'ethnographie est une tâche importante de l'ethnomusicologie. Dans un article déjà assez ancien, Rouget signale à propos de Madagascar que " l'ethnographie musicale, par ses méthodes et ses soucis particuliers, se présente comme une contribution non négligeable à l'ethnographie tout court "12.

Ainsi, quand on étudie le patrimoine musical, intentionnellement on est attiré par la beauté, et l'esthétique musicale. Mais en soi, ces matériaux sont des traces vivantes de la société étudiée. En d'autres termes, en décrivant les techniques vocales, on est confronté à l'individu et à la société elle-même, car la voix est son visage, son identité et sa substance. Elle est au plus près de notre vécu, de notre émotion, et de notre affect profond. Enfin, si le beau musical reste toujours très controversé ; la discipline qui l'étudie peut acquérir cette beauté. Le beau chez Platon rejoint le bien. Il en est de même dans la langue malgache, le beau et le bien sont désignés sous le même mot de *tsara*. La beauté de notre discipline est surtout liée à son sens : l'utilité. Il nous semble bien que l'ethnomusicologie est aussi une science qui sait entendre, parce qu'elle s'entend avec les autres disciplines et la société. Ce n'est que de cette manière qu'elle peut vraiment se faire entendre<sup>13</sup>.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Castellengo Michèle, " continuité, rupture, ornementation " in *Cahiers de musiques traditionnelles 4 voix*, Georg Editeur, Genève, 1991.
- Castellengo michèle, roubeau bernard, *la notion de registre vocal*. bulletin du gam, paris, 1991.
- Cornut Guy, *La voix*, PUF, coll. " Que sais-je ? ", Paris, 1986.
- Domenichini-Ramiaramanana Michel, " Des instruments de musique de Madagascar ", in *Ambario*, Tananarive, 1980.
- Domenichini-Ramiaramanana Michel, *Instruments de musique des Hautes-Terres de Madagascar*, Mémoire de l'EHESS, Paris, 1982.
- Heurtebize Georges, *Mariage et deuil dans l'extrême-sud de Madagascar*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Lortat-Jacob, Bernard, *Chants de passion au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, éd. du Cerf, 1998.
- Nattiez J-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, UGE, coll.10/18, Paris, 1975.

---

11 Lortat-Jacob, *op. cit.*, p. 14.

12 Gilbert Rouget, *op. cit.*, p. 86.

13 Je tiens à remercier Tran Quan Hai du Département d'ethnomusicologie du CNRS / Musée de l'Homme pour les expériences et les sonagrammes.

- Rakotomalala, Mireille, "L'Androy et sa musique", in *Ny Malagasy n°7 et 8*, Tananarive, 1988.
- Randrianary, Victor, *Flûtes et sifflets de Madagascar*, AFM n° 95, Belfort, 1995.
- Randrianary Victor, *Introduction au jibe des femmes Bara de Madagascar*, Université de Lille III. Mémoire de Maîtrise, 1997.
- Randrianary Victor, *Le genre vocal sarandra des Antanosy, une identité en question*, Université de Paris X, Mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies, 1998.
- Randrianary, Victor, *Madagascar. Les chants d'une île*, Cité de la Musique/Actes Sud, 2001.
- Razafindrakoto Jobonina, *La valiha de Madagascar : tradition et modernité en Imerina de 1820 à 1995*. Thèse de doctorat en musicologie, Université Paris IV Sorbonne, U.F.R de Musicologie, 1997.
- Rouget Gilbert, La musique à Madagascar, in Faublée, *L'ethnographie de Madagascar*, 85-92, Paris, 1946.
- Sachs Court, *Les instruments de musique de Madagascar*, Institut d'ethnologie, Paris, 1938.

#### **FILMOGRAPHIE**

- Bongrand, Luc, et Randrianary, Victor, *Nosy Hira Madagascar l'île chant*, Service du Film de Recherche Scientifique, Paris, 1998.
- Bongrand, Luc, Randrianary, Victor, *Remanindry de la brousse à la scène*. Les films du village, Paris, 1997.
- Bongrand, Luc, et Randrianary, Victor, *Dadalira mémoire antanala*, Service du Film de Recherche Scientifique, Paris.

#### **DISCOGRAPHIE**

- Leothaud, Gilles, Lortat-Jacob, Bernard, Zemp, Hugo, *Les voix du monde: Anthologie des expressions vocales*. 3 CD + Livret, Le chant du monde, CNRS, Paris, 1996.
- Duvelle, Charles :
- 1/ *Musique malgache* OCR 24 , Ocora Radio France Mars 1965, réédition mars 1982.
  - 2/ *Valiha Madagascar* OCR 18, 1964, réédition août 1982.
- Koechlin Bernard :
- 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.
- Randrianary, Victor, *Anthologie des voix de Madagascar*, INEDIT/MCM Paris 1997.
- Randrianary, Victor, *Madagascar musique antanosy*, AIMP/VDE Paris, 1997.
- Randrianary, Victor, *Madagascar Menabe Sakalava*, INEDI/MCM, 2000.