HAL
open science

La valiha face à la tradition et à la modernité : un paradoxe permanent

Jobonina Montoya-Razafindrakoto

To cite this version:

Jobonina Montoya-Razafindrakoto. La valiha face à la tradition et à la modernité : un paradoxe permanent. 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.129-146. hal-03484812

HAL Id: hal-03484812

https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484812v1

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.

« LA *VALIHA* FACE A LA TRADITION ET A LA MODERNITE : UN PARADOXE PERMANENT »

JOBONINA MONTOYA-RAZAFINDRAKOTO
UNIVERSITE DE PARIS IV - SORBONNE

Résumé

C'est à partir de la *valiha*, cithare tubulaire de Madagascar, qu'a été conçue une approche possible de la culture malgache. Il s'agit ici de décrire et d'expliquer la pérennité d'un instrument séculaire dans la région de l'Imerina aujourd'hui fortement acculturée à l'Occident. Il importe donc d'étudier et d'évaluer les capacités de l'homme à maintenir et à faire évoluer cet instrument, en tenant compte des bouleversements de son environnement.

Mots-clés : *valiha*, Imerina, ethno-histoire, organologie, acoustique musicale, environnement socio-culturel, capacités d'adaptation, syncrétismes.

L'ETUDE DES SOCIETES « LOINTAINES »

Les mutations sociales qui caractérisent notre époque contemporaine soulèvent de nombreuses interrogations sur l'avenir de nos sociétés. Aujourd'hui, peu de régions du globe échappent à l'urbanisation intensive dont l'impact se fait sentir jusque dans les campagnes les plus reculées. Par ailleurs, le développement étonnant des différents moyens de communication (transports, médias) a réduit la distance géographique qui sépare les hommes. Le constat paraît aujourd'hui banal : le temps s'accélère, l'espace se réduit. L'objet de l'anthropologie se trouve ainsi profondément modifié. L'étude « du lointain » qui a ordonné la discipline depuis sa fondation est contrariée par la disparition progressive de cultures extra-européennes postulées « intègres » et par la généralisation de situations pluriculturelles ou interculturelles[1].

De même que nos prédécesseurs, notre préoccupation en ethno-musicologie est d'appréhender la disparition progressive des instruments de musique traditionnels et de leurs musiques[2]. Cependant, même si nous ne pouvons pas échapper aux conséquences de la modernité, nous constatons que sur certains terrains, les musiques et les instruments traditionnels demeurent bien vivants. Ils présentent de profondes mutations, certes, mais ils existent. Il nous importe donc d'étudier et

1 Augé (Marc), 1994.
2 Domenichini (Michel), 1982.

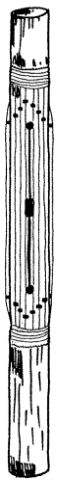
d'évaluer les capacités de l'homme à les maintenir et à les faire évoluer, en tenant compte des bouleversements de leur environnement.

DECRIRE ET EXPLIQUER LA PERENNITE DE LA *VALIHA*

Aucune recherche sur la musique malgache n'avait encore été entamée en ce sens : décrire et expliquer la pérennité d'un instrument séculaire dans une région de l'île aujourd'hui fortement acculturée à l'Occident. Consacrer mes travaux à l'étude d'un instrument particulier (sachant que l'instrumentarium malgache compte plus de soixante instruments traditionnels)[3] et d'une région (ne localisant qu'une des dix-huit ethnies malgaches)[4] pour résoudre la problématique du changement social revient à délimiter et libeller mon sujet en ces termes : La *valiha* de Madagascar : tradition et modernité en Imerina de 1820 à 1995[5].

Largement répandue à Madagascar sous diverses appellations, la cithare tubulaire est formée d'un gros tube de bambou sur lequel sont taillées des cordes végétales à l'origine (remplacées plus tard par des cordes métalliques) que l'on pince avec les doigts. Les notes de l'instrument sont alternativement réparties de part et d'autre d'une fente longitudinale servant d'ouïe (*do* à droite, *ré* à gauche, *mi* à droite, *fa* à gauche, etc.) et couvrent généralement deux octaves.

Schéma 1 : La valiha *de Madagascar*



3 Randafison (Sylvestre), 1980.
4 Mc Leod (Norma), 1980.
5 Razafindrakoto (Jobonina), 1997, *La valiha de Madagascar*.

Importée du sud-est asiatique grâce à de longues traversées océanes (estimées du début du premier millénaire de notre ère) effectuées par de lointains migrants d'origine malayo-polynésienne, la cithare tubulaire, qui présente aux yeux des anthropologues une valeur considérable, est devenue malgache. Cet instrument séculaire ayant pu se maintenir jusqu'à nos jours au prix de transformations organologiques et sociologiques multiples, son étude dans la région de l'Imerina révèle un itinéraire qu'il m'a semblé intéressant de retracer.

De quelle manière la *valiha*, devenue objet de continuelles innovations, saura-t-elle traduire la pensée et les aspirations de la société malgache ? Comment saura-t-elle préserver son authenticité tout en s'ouvrant à l'universel ? Pour tenter de répondre à ces questions, j'ai appréhendé les interactions qui existent entre l'instrument et la société malgache en considérant les contextes dans lesquels les variétés de *valiha* sont apparues. En somme, il s'agit de donner *notre* perception des faits concernant les transformations opérées sur/et autour de la *valiha* par divers acteurs sociaux, afin de dégager les principes qui régissent la pérennité de l'instrument.

Analyser un corpus de 34 appellations locales servant à qualifier la *valiha* : l'approche pluridisciplinaire

C'est à partir de la *valiha* que j'ai conçu une approche possible de la culture malgache. L'ethnographie de terrain visant à collecter un ensemble de données *scientifiquement exploitables* prend, dans cette perspective anthropologique de l'instrument, tout son sens (durée du séjour, personnalité du chercheur, choix du sujet, techniques d'enquêtes, qualité des informateurs, nature des sources)[6].

Pour clarifier l'état de l'instrument à la fin du XXe siècle, son étude technique ne pouvait prendre sens qu'en rapport avec son cadre socio-historique. Afin de définir les spécificités culturelles de la *valiha* et son authenticité, je me suis fixée deux objectifs. Le premier consistait à expliquer les choix de facture (c'est-à-dire de fabrication) des artisans-musiciens en partant de la description de l'ensemble des *valiha* que j'ai recensées dans la région de l'Imerina. Ces instruments étant ensuite réinsérés dans leur contexte socioculturel, mon second objectif était de dégager un sens sur la pérennité de l'instrument en m'appuyant sur l'histoire des mentalités qui préside à l'évolution de la *valiha* dans cette région centrale des Hautes Terres de Madagascar. Le choix de spécialités afférentes à l'ethnologie montre alors la nécessité de diversifier les outils nécessaires à la connaissance de l'homme dans sa totale dimension, synthétisés dans le Tableau I.

6 Lenclud (G.) et Izard (M.), 1992.

Tableau I : L'évolution de la valiha *dans la région de l'Imerina (critères organologiques, acoustiques, socio-historiques)*

1er stade		2è stade		3è stade				4è stade
avant 1800		à partir de 1800	à partir de 1900	1950	1960	1970	1980	1990
Transformations liées aux cordes								
timbre	V.tory tenany	V.misy an-kodina	V.jihy vy				V.cordes sympathiq V.cordes amorties	V.cordes filées
hauteur	V. tory folo V. ambadika V. indro kely	V. lalandava V.maty2 V.maty3 V.maty5 V.maty7 V.maty9		V. diatonique en sol en fa en ré en la en mi V. chromatiq				
Transformations liées au tuyau de résonance								
Intensité			V.second résonateur	V. électrifiée				
Timbre Hauteur Intensité					13 V.mahagaga (1969-1984)			
Timbre								V.tôle V.bois

ETABLIR UN CADRE SOCIO-HISTORIQUE SIGNIFICATIF (ANALYSE DIACHRONIQUE DES FAITS)

Les transformations qui se sont opérées sur l'instrument à des moments-clés de l'Histoire de Madagascar reflètent l'état d'une société. En effet, la région de l'Imerina est un exemple représentatif de l'acculturation

de la société malgache à la culture occidentale. Si la *valiha* demeure un des centres d'intérêt principaux des musiciens, elle l'est aussi pour un certain nombre d'institutions locales. La coexistence des *valiha* les plus anciennes aux plus récentes, le développement d'une économie de la *valiha*, la multiplication des individualités musicales au sein d'une structure communautaire,... sont des données qui reflètent un paradoxe permanent.

Pour comprendre l'évolution de l'instrument, il fallait le décrire selon une certaine chronologie, en accordant une primauté à la perspective diachronique : les *valiha* déclinées en plusieurs variétés dans la seule région de l'Imerina sont les produits de différentes époques, de situations historiques diverses. Pour retrouver de façon expérimentale les conditions d'utilisation des différentes *valiha*, l'ethno-histoire[7] m'a permis d'établir des découpages sur une période d'environ deux siècles (1820-1995). Il convient cependant d'expliquer le choix de ces dates.

A ma connaissance, la *valiha* fut mentionnée pour la première fois dans un récit de voyage de P. Mundy datant de 1638[8] ; pour une période antérieure à cette époque, je n'ai pu qu'émettre des hypothèses sur l'évolution de l'instrument. L'année 1820 est une date significative dans l'histoire de Madagascar car elle marque l'installation des premiers missionnaires anglais dans la région de l'Imerina[9] ; c'est à cette époque que se multiplient les récits de voyageurs sur cette région, ses habitants et leurs mœurs[10] ; c'est aussi l'époque où s'amorcent des changements considérables de l'environnement, occasionnés par cette brèche sur l'Occident[11]. Enfin, étudier l'évolution de la *valiha* jusqu'en 1995 était une façon réaliste de rendre compte de l'accélération de ces changements. Antananarivo (la capitale) et ses environs sont de véritable foyer d'activités socio-culturelles, économiques et politiques situées au cœur de l'Imerina ; cette ville est devenue un pôle d'attraction des joueurs de *valiha* ; ces artisans-musiciens se sont forgés une place de plus en plus importante sur le plan de l'animation culturelle comme sur le plan du marché artisanal[12].

La description du contexte socio-historique ne tend nullement à l'exhaustivité. J'ai sélectionné un certain nombre de données ethno-graphiques, historiques et sociologiques afin de constituer un cadre de

---

7 Deschamps (Hubert), 1968.
8 Mollet (L.) et Sauvaget (A.), 1968.
9 *Madagascar et le christianisme*, 1993.
10 Rakotomalala (Mireille), 1980.
11 Vérin (Pierre),1990.
12 Cette période a nécessité une pratique du terrain (réalisée de 1990 à 1995) afin d'actualiser les données sur l'évolution de la *valiha*. Les voyages réguliers de deux à trois mois en Imerina ont favorisé la gestion progressive et en alternance des données recueillies sur le terrain. Etant par ailleurs originaire d'Antananarivo, mes allers-retours entre la capitale malgache et française me permettaient de trouver une forme de distanciation nécessaire pour objectiver l'approche d'un « terrain connu ».

réflexion dans lequel j'ai replacé chronologiquement les variétés d'instruments que j'ai recensées.

Pour cela, j'ai d'abord défini quatre périodes à partir de faits qui ont jalonné l'histoire de l'Imerina. La première période replace la *valiha* dans un contexte traditionnel, où les valeurs qui structurent la vie communautaire des Malgaches sont mises en relief[13] ; la *valiha* est un instrument privilégié dans les cérémonies liées aux rites ancestraux. La seconde période comprend deux phases : la première correspond à la création d'un Etat moderne en Imerina où la *valiha* devient l'apanage des monarques qui lui attribuent des pouvoirs divins[14] ; alors que se développe un sentiment national, la *valiha* participe à la cristallisation de ce sentiment[15] ; elle devient par ailleurs un instrument de prestige pour la noblesse[16]. La deuxième phase expose les conséquences de l'arrivée du christianisme sur la pratique de la *valiha* : l'instrument intègre un nouveau lieu de culte (l'église), adopte une nouvelle facture permettant d'accompagner les cantiques ; puis, bannie par les missionnaires, elle est remplacée par des instruments d'importation européenne[17]. Enfin, les troisième et quatrième périodes concernent l'étude du contexte moderne puis contemporain. La *valiha* participe aux transformations du paysage socio-culturel : le premier aspect concerne le développement progressif des écoles de musique (en particulier les cadres institutionnalisés de transmission de la musique dans la capitale) ainsi que des concerts publics (c'est-à-dire des nouveaux modes de diffusion de la musique) ; ces pratiques mobilisent des artisans-musiciens professionnels. Le deuxième aspect concerne le développement d'une économie de la *valiha* : la fabrication des *valiha* de décoration attire de nombreux paysans qui s'installent aux abords et à l'intérieur de la capitale, provoquant un fort exode rural[18].

CONSTITUER UN CORPUS D'INSTRUMENTS ANCIENS ET RECENTS (ANALYSE ORGANOLOGIQUE)

Un certain nombre de *valiha* créées dans la région de l'Imerina au cours de la deuxième moitié du XXe siècle n'avaient pas encore été répertoriées. Or ces modèles reflètent une réelle dynamique de la facture instrumentale qui amenait à faire une synthèse sur l'évolution de l'instrument. Une classification de la terminologie locale utilisée ainsi qu'une observation méthodique de la structure de l'instrument devait permettre de

13 Molet (Louis), 1979.
14 Domenichini (Jean-Pierre), 1977 et 1985.
15 Callet (R.P.), 1980.
16 Delval (Raymond), 1965.
17 Belrose-Huyghes, 1980.
18 Voir note 12.

repérer de façon rigoureuse les niveaux auxquels s'étaient opérés les diverses transformations, puis de définir une typologie de la *valiha*.

Les *valiha* les plus anciennes sont celles à cordes végétales : la *valiha tory tenany* et *la valiha tory folo* (termes que l'on retrouve dans la traduction de la Bible en malgache). Les termes qui désignent d'anciennes modalités d'accords de l'instrument sont *valiha indro kely* (mode majeur) et *valiha ambadika* (mode mineur). Le terme *ambalika* que j'ai retrouvé dans un manuscrit datant de 1937, semble être aujourd'hui oublié en Imerina.

Les termes qui désignent les modalités de transpositions seraient apparus pendant la période de christianisation, dans le courant du XIXe siècle : *valiha lalandava*, *valiha maty roa*, *maty telo*, *maty dimy*, *maty fito*, *maty sivy* tombent progressivement en désuétude avec l'introduction d'une notion absolue de la hauteur. Les premiers modèles liés à la recherche d'une nouvelle sonorité utilisent des cordes métalliques rapportées à l'aide de chevilles en bois pour la *valiha misy an-kodina* (instrument apparu dans le courant du XIXe siècle) ; puis des cordes métalliques rapportées à l'aide de petits clous — système d'attache beaucoup plus proche du modèle à cordes végétales — pour la *valiha jihy vy* (instrument apparu au début du XXe siècle). L'électrification de l'instrument date des années 1950. Elle remplace l'utilisation d'un second résonateur que l'on rencontre encore aujourd'hui dans les régions côtières de l'île. Les premiers essais de *valiha* chromatiques seraient antérieurs aux années 1950. Mais les essais de vulgarisation des instruments et d'un répertoire commencent cette année-là[19]. Une série de treize *valiha* fantaisie (*valiha mahagaga*) a été créée entre 1969 et 1984 : les innovations concernent surtout la forme de la caisse de résonance. Bien qu'éphémères, ces instruments ont marqué le temps par leur originalité : ils posent les jalons d'une nouvelle réflexion sur la normalisation de la *valiha* d'une part, et sur le sens donné à l'innovation d'autre part. La fin du XXe siècle est caractérisée par l'invention de dispositifs particuliers (*valiha* à cordes amorties par un élastique, *valiha* à cordes doubles ou triples) dans les années 1980 et par l'exploitation de matériaux nouveaux (*valiha* en tôle, *valiha* en bois, *valiha* à cordes filées) dans les années 1990[20].

Ce premier travail d'organologie comparée a été ensuite prolongé par un travail d'acoustique musicale. En effet, les critères principalement utilisés en organologie (excitateur/résonateur codifiés sur la base du système décimal de Sachs et Hornbostel) ne suffisaient pas pour définir toutes les *valiha*[21]. Il a fallu tenir compte de paramètres acoustiques c'est-à-

19 Randafison (Sylvestre), 1974.
20 Razafindrakoto (Jobonina), 1997, *op. cit.*
21 Brown (Howard Mayer), 1983.

dire d'éléments constitutifs du son (paramètres de hauteur, de durée, d'intensité et de timbre)[22] pour poursuivre une analyse permettant de caractériser chacune de ces appellations locales[23].

CONSTITUER UN CORPUS DE SONORITES PERTINENTES (ANALYSE ACOUSTIQUE)

J'ai choisi de mettre en évidence l'importance du timbre musical dont la nature intrinsèque permet d'identifier l'instrument[24], afin de montrer dans quelles mesures ce paramètre sonore (que le système traditionnel de notation musicale ne peut ni visualiser ni rendre perceptible) pouvait être défini comme une spécificité culturelle.

Mes expériences se sont déroulées au sein du Laboratoire d'Acoustique Musicale de l'Université Paris VI-Jussieu (LAM) où, à partir d'enregistrements de terrain réalisés auprès d'une dizaine de citharèdes malgaches, j'ai pu me familiariser avec les outils d'analyse spécifiques au domaine de l'Acoustique Musicale[25], appliquer sur la *valiha* des méthodes de mesures spécifiques aux instruments à cordes pincées[26], voire en créer de nouvelles[27].

Les comparaisons faites entre le timbre de la *valiha* à cordes végétales (instrument de type ancien) et celui de la *valiha* à cordes métalliques (instruments de type moderne) ont permis de comprendre comment les artisans-musiciens *merina* exploitent cette donnée sonore de façon empirique : sa malléabilité en fait *un matériau complexe et modulable*.

En témoignent d'une part les choix de facture : l'analyse des matériaux permet de déterminer le facteur de qualité Q de la corde et le résultat sonore. Ainsi, la structure moléculaire de la corde végétale explique pourquoi et comment on obtient un son « mat et percutant » ; en revanche, la structure métallurgique de la corde métallique explique pourquoi et comment on obtient un son « clair et cristallin ». Notre oreille perçoit deux timbres complètement différents ![28]

22 Buchner (Alexandre), 1969.
23 Waschmann (Klauss), 1980.
24 Le timbre est une donnée multidimentionnelle que l'on peut définir comme suit : « (...) c'est essentiellement un attribut relevant simultanément de toutes les dimensions sonores : fréquence, amplitude, durée. Ce que nous appelons communément le timbre comporte en fait deux aspects (...). Le premier se réfère à l'identification de la source sonore (causalité) et le second aux changements de qualités que le signal peut subir selon l'espace et le temps. Nous employons le terme "sonorité" pour l'aspect qualitatif, réservant celui de "timbre" pour l'aspect d'identification », in Castellengo (Michèle), 1994.
25 Leipp (Emile) , 1964 et 1976. :
26 Valette (Claude), Cuesta (Christian), 1993.
27 Oudot (Marine), 1995.
28 Razafindrakoto (Jobonina), 1997, *op.cit.*

En témoigne d'autre part la diversification des techniques de jeu : il s'agit des modes d'excitation traditionnels des cordes (pincées avec l'ongle ou la pulpe des doigts), l'introduction de nouveaux modes d'attaque (cordes raclées avec le plat de l'ongle), la création de dispositif particulier (cordes métalliques doubles ou triples) ainsi que l'utilisation d'accessoires (hochet pour frotter les cordes et pour percuter le tuyau)[29].

D'autres analyses ont révélé l'influence des matériaux sur les modalités d'accords de l'instrument. Nous avons constaté que la corde métallique est beaucoup plus facile à accorder que la corde végétale. En effet, la structure métallurgique de l'acier, beaucoup plus homogène que la structure cellulaire de la fibre végétale, permet de stabiliser les fréquences avec davantage de facilité. Les résultats auditifs sont sensibles : l'analyse des accords réalisés sur la *valiha* à cordes métalliques reflète les performances de l'oreille humaine et peut atteindre une justesse absolue, alors que l'imprécision est de l'ordre du quart de ton avec des cordes végétales correctement taillées. Sur le plan musical, les mesures des tempéraments musicaux nous apprend que la manière d'accorder la *valiha* dépend largement de la mémoire auditive du musicien et de l'ambiance du moment. Chaque musicien est libre de réaliser son accord à partir d'une même échelle diatonique de référence (accord *lalandava* dont les notes correspondent aux touches blanches du piano). De ce fait, le tempérament égal inhérent à l'échelle chromatique (qui divise la gamme en douze demi-tons égaux) peut être considéré comme un mode d'expression supplémentaire. Peu adapté à l'interprétation du répertoire de musique traditionnel, le chromatisme (qui facilite la transposition et permet de moduler dans différentes tonalités) est détourné de ses fonctions harmoniques : la multiplication des cordes de l'instrument est utilisée par le musicien pour introduire de nouvelles techniques rythmiques de jeu, mettant ainsi en valeur un élément prédominant de la musique malgache. Nous avons ici un exemple de malgachisation de l'utilisation du diatonisme et du chromatisme[30].

Enfin, bien que succincte, l'étude du tuyau de résonance s'est révélée intéressante. Nous avons pris en compte les pertes d'énergie supplémentaires dues à la lutherie dans le comportement vibratoire des cordes végétales : l'amortissement de la vibration est encore plus important lorsque les cordes sont intimement solidaires du tuyau. Nous avons également observé un comportement peu habituel de la cavité de résonance où la fente longitudinale du tuyau provoque une perturbation continue de l'onde sonore ; cet effet sonore s'explique par la forme allongée de l'ouverture du tuyau. Enfin, pour amplifier le son de la *valiha*, les artisans-musiciens placent généralement un micro-contact sur la tête

29 Razafindrakoto (Jobonina), 2000.
30 Razafindrakoto (Jobonina), 1999.

ou le pied de l'instrument (transnodes) car la grande rigidité de la table d'harmonie sur ces parties situées à proximité des nœuds naturels du bambou permet de capter les fréquences de façon homogène (un article sur ce sujet est en cours de préparation).

CONSTANTES ET VARIANTES

LA FACTURE DE LA VALIHA : UN SOUCI D'EQUILIBRE

En considérant que les instruments font partie de la production musicale et sont « les supports premiers de nos musiques »[31], la *valiha* a pu être étudiée au niveau de sa structure comme peuvent l'être le langage parlé en ethnolinguistique et le langage musical en ethnomusicologie. Parmi 34 dénominations locales (vernaculaires et d'emprunt) :

— 17 d'entre elles qualifient les cordes de l'instrument (3 la matière de fabrication, 3 un dispositif particulier et 11 les modalités d'accords)
— 17 autres qualifient la caisse de résonance (2 la matière de fabrication, 2 un dispositif particulier et 13 des formes particulières).

En somme, exceptées la *valiha* à dix cordes végétales (*valiha tory folo*), la *valiha* à cordes métalliques chevillées (*valiha misy an-kodina*) et les *valiha* fantaisie (*valiha mahagaga*) qui sont devenues des pièces de musées, presque toutes sont encore en usage.

A la fin du XXe siècle, l'instrument séculaire à cordes végétales (*valiha tory tenany*) côtoie l'instrument moderne à cordes métalliques (*valiha jihy vy*) et les instruments contemporains (*valiha* à cordes amorties par un élastique, *valiha* à cordes doubles ou triples, *valiha* en tôle, *valiha* en bois, *valiha* à cordes filées). Quel que soit le type d'instrument, l'électrification, qui permet de jouer dans des salles de plus en plus grandes, est quasi-généralisée. Le terme « diatonique » tend à englober toutes les modalités d'accords (anciennes avec un tempérament libre et une notion relative de la hauteur, et modernes avec une notion déterminée des tonalités). Le système chromatique, peu adapté à l'interprétation de la musique traditionnelle malgache, suscite des essais musicaux ponctuels et très personnalisés[32].

Par souci d'ergonomie (les proportions des instruments de concert restent raisonnables) mais aussi pour des raisons symboliques liées à

31 Ce thème a fait l'objet d'une communication orale que j'ai faite lors de la 4e session de l'Université des Mascareignes intitulée *Patrimoine, Création, Développement* qui s'est tenue à Antananarivo du 28 juillet au 5 août 1995. Cette session réunissait les six îles de l'Océan Indien : Maurice, Seychelles, Rodrigues, Comores, La Réunion et Madagascar.

32 Ranaivovololona (Ratovonirina), 1994.

l'aspect anthropomorphique de la *valiha* (corps, tête, pied, cordes mâles ou femelles sont utilisées pour désigner les différentes parties de l'instrument), la structure de base de l'instrument est préservée ; la forme tubulaire est respectée ; la disposition des cordes en tierces parallèles est maintenue (*do, mi, sol, si , ré* ... à droite ; *ré, fa, la, do, mi,* ... à gauche).

LE TIMBRE DE LA VALIHA : L'ASPECT COHERENT DE L'INTUITION DES ARTISANS-MUSICIENS

Par l'observation interne de l'évolution des différents éléments constitutifs du son de la *valiha*, cette première étude acoustique faite sur un instrument de musique malgache a été novatrice en ce sens qu'elle m'a permis de mettre en évidence l'aspect cohérent de l'intuition des artisans-musiciens.

Le système de parenté, de même que les mutations organologiques de la *valiha* ont été explicités par une série de contrôles : le recours à des outils d'analyse propres à l'acoustique musicale, voire la création d'outils spécifiques à l'analyse fine des instruments à cordes m'ont permis de déterminer les caractéristiques qui font de la *valiha* un instrument de musique très perfectionné en dépit de son aspect extérieur rudimentaire. D'autre part, intégrée dans une entreprise visant à spécifier les traits caractéristiques de la musique malgache, l'étude acoustique de la *valiha* pouvait apporter un éclairage original à l'analyse musicale. Par exemple, le « champ des possibles » (ou « les champs de liberté »)[33] lié à la facture et aux modes de jeu de l'instrument permettait de caractériser certaines spécificités du langage musical, ou même certains emprunts.

L'ensemble de ces analyses permet de conclure que les innovations de facture se sont faites soit en opposition, soit en similitude par rapport à un seul et même instrument de référence : la *valiha tory tenany* (instrument originel à cordes végétales). En mettant en valeur la polyphonie ou la polyrythmie du discours musical, le timbre est utilisé comme élément de variation et de stylisation[34].

33 Ce terme spécifique au domaine de l'acoustique musicale permet d'évaluer les richesses qu'un son instrumental contient en faisant varier les paramètres de hauteur, d'intensité, de durée et de timbre.

34 Razafindrakoto (Jobonina), 1999.

Tableau II : Principes d'innovations dans la facture de la valiha *en Imerina*

principes de facture / *composantes sonores*	*extrapolation des possibilités naturelles de la corde métallique*	*procédés artificiels appliqués à la corde métallique : adjonction d'accessoires spécifiques*
évolution spectrale	*valiha* "à cordes filées" (enrichissement des composantes harmoniques des sons graves de l'instrument)	*valiha* "élastique" (appauvrissement de la hauteur spectrale des cordes métalliques avec un bracelet en cahoutchouc) *valiha* "à cordes sympathiques" (inharmonicité accrue par les doublés et triplés de cordes métalliques)
évolution temporelle	*valiha* "tôle" (allongement du temps de vibration des cordes métalliques avec un corps de résonance en tôle)	*valiha* "élastique" (étouffement de la vibration des cordes métalliques avec un bracelet en caoutchouc)
évolution dynamique	*valiha* "tôle" (renforcement naturel des composantes spectrales grâce au couplage des cordes métalliques avec un corps de résonance en tôle) *valiha* "électrifiée" (adaptation de l'intensité via un micro-contact fixé sur l'instrument)	
résultats sonores	s'opposent au timbre de la *valiha* à cordes végétales	évoquent le timbre de la *valiha* à cordes végétales

LE STATUT DE LA VALIHA : UN INSTRUMENT DE MEDIATION ET DE COHESION SOCIALE

Un effort de synthèse a été tenté pour restituer les mécanismes de passage d'un état de société à un autre[35]. Mais les difficultés de cette entreprise évolutionniste restent apparentes. En tournant simultanément mon regard vers le passé et vers l'avenir, la vision diachronique offerte par

35 Lenclud (Gérard), 1988.

l'ensemble de ces découpages historiques m'a permis de dégager un schéma d'interprétation possible de la réalité expliquant la pérennité de la *valiha* en Imerina. Malgré les bouleversements vécus en Imerina aux XIXe et XXe siècles, j'ai tenté de montrer comment, d'un point de vue culturel, les artisans-musiciens et la population merina ont adapté la *valiha* aux changements socio-historiques. Sur ce plan, la *valiha* suscite une véritable réflexion : faire du neuf avec de l'ancien, tenter d'évoluer sans dénaturer. La *valiha* joue deux rôles essentiels.

D'abord, c'est un instrument de médiation entre la population et les différentes formes de pouvoirs : ancestral, divin, monarchique, étatique présentées dans les quatre périodes évoquées précédemment. Instrument présent dans les rites traditionnels, la *valiha* devient instrument du culte chrétien au début du XIXe siècle. Mais une rupture s'est établie dans la deuxième phase de christianisation de l'Imerina, lorsque les missionnaires entreprennent la chasse aux instruments traditionnels (1880) : jugée diabolique, la *valiha* est remplacée par l'harmonium puis l'orgue à l'église et par l'accordéon dans les rites traditionnels. Bien que présent aux expositions universelles (1900 et 1931), l'instrument est relégué au rang d'objet de décoration durant la période coloniale (1896-1960). L'intérêt des artisans-musiciens pour l'instrument réapparaîtra clairement au lendemain de l'indépendance. Cet intérêt traduit le désir de renouer le dialogue avec une nouvelle forme de pouvoir. Depuis, l'instrument mobilise progressivement différentes institutions locales. Parallèlement, les artisans-musiciens professionnels acquièrent une nouvelle fonction : ils véhiculent les valeurs d'un patrimoine.

A ce rôle de médiation s'ajoute celui de cohésion sociale. La *valiha* peut être considérée comme l'*un* des supports culturels privilégiés (et non le seul) qui permet de véhiculer les valeurs de la société malgache. On perçoit un réel attachement des Malgaches aux valeurs communautaires véhiculées par la *valiha*. Ces valeurs reposent sur la notion spécifique du *fihavanana*, esprit d'entraide qui ordonne et cimente les rapports entre vivants d'une part, entre vivants et morts d'autre part. Utilisée dans des cadres rituels et festifs, la *valiha* participe de la notion de *fihavanana* qui structure la société malgache, crée un sentiment d'appartenance, scelle traditionnellement l'unité du groupe. Lorsque cette notion s'étend de la famille à l'ethnie, puis de la nation aux autres nations, elle se mue en sentiment de fraternité.

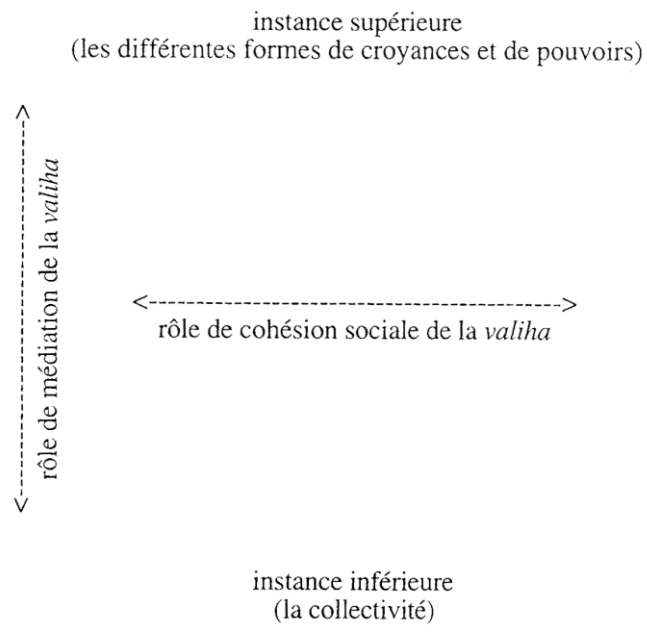
L'ADAPTATION DE LA VALIHA EN IMERINA

Les fonctions de médiation et de cohésion sociale ainsi attribuées à la *valiha* au fil de l'histoire ont permis d'entretenir et d'élargir les liens du

fihavanana. A travers l'analyse d'une série de mutations observées dans la société *merina* de 1820 à 1995, faisant état du passage d'un instrument rituel à un instrument régional puis national, la permanence de la *valiha* est assurée par un transfert continu des fonctions qui lui sont attribuées, c'est-à-dire par une adaptation constante du statut qui lui est attribué au sein de différents cadres d'exécution. Ces transferts se sont effectués du tombeau à l'enceinte royale, puis de l'église à la scène de concert. Si l'instrument n'est plus privilégié dans les rites ancestraux, la population a su l'adapter à des formes de pratiques socioculturelles plus modernes expliquant sa pérennité.

Une observation quelque peu hâtive et superficielle limitée à l'étude du seul contexte contemporain pouvait masquer la compréhension d'un phénomène plus global : la permanence et l'attachement de la population *merina* à un système de représentation symbolique. De ce fait, la *valiha*, qui constitue un support musical bien représentatif de l'évolution de la société *merina*, peut être considérée comme un véritable baromètre. Chargé de sens psycho-affectif, l'instrument véhicule la mémoire d'une population. Son double rôle de médiation et de cohésion sociale se réfère à la quête d'un idéal lié à une philosophie de l'existence[36].

Schéma 2 : Le statut de la valiha *en Imerina*



36 Hall (Edward T.), 1976.

LA QUESTION D'AUTHENTICITE ET D'IDENTITE CULTURELLE

L'intérêt particulier que j'accorde à l'instrument de musique (objet par ailleurs peu coutumier en ethnomusicologie) tient à l'historicité de la démarche. Si dans les cultures de tradition orale, les musiques ne sont pas notées et tendent malheureusement à s'évanouir au fil du temps, l'instrument qui sert de support à cette musique est parfois plus stable. Ce vestige nous permet d'avoir des témoignages plus anciens que ceux qui nous sont offerts par l'écoute des musiques de tradition orale et nous transmet des traces dont nous pouvons estimer l'authenticité avec davantage de certitudes. L'histoire des sociétés et la place accordée à l'archéologie contribuent ainsi à sortir de la vision fixiste attribuée aux sociétés « traditionnelles ».

Partant d'une approche organologique classique de la *valiha*, le recours à des méthodes d'analyse pluridisciplinaires a permis d'orienter ma démarche vers une organologie intégrale plus globale, mettant en œuvre des moyens permettant de mieux comprendre les innovations techniques en rapport avec l'homme et son environnement[37]. L'analyse intrinséque et extrinsèque de la *valiha* révèle l'importance primordiale que l'on doit accorder à la terminologie locale : les trente-quatre appellations vernaculaires et d'emprunts que j'ai recensées et qui sont utilisées pour désigner la *valiha* en Imerina traduisent des modes de pensée qui dépassent une traduction littérale sommaire[38].

Cette interprétation relative à une région et à un instrument ne reflète pas un cas exceptionnel à Madagascar. Au fil de son histoire, la Grande Ile a bénéficié des apports mélanésiens, africains, arabes, européens qu'elle a appris à gérer par rapport à une culture et à des valeurs qui lui sont propres. La *valiha*, l'un des vecteurs de la culture malgache, participe à cette évolution tout comme le vocabulaire et la littérature, l'art funéraire, l'art divinatoire,... qui ont été et sont encore les supports marqués par ces diverses influences. L'intérêt soutenu que j'ai eu pour la *valiha* m'a introduit au sein d'une société et d'une région hautes en contrastes où tradition et modernité tantôt se côtoient, tantôt se mélangent, pour donner multiples formes de syncrétismes. L'évolution de la *valiha* en Imerina m'a permis, d'une part, de mettre en valeur une manière originale de gérer un espace géographique et social permettant d'intégrer l'Autre proche ou lointain dans un univers symbolique, et d'autre part, d'apporter un regard nouveau sur l'authenticité des sociétés « lointaines » qui, malgré l'uniformisation progressive imposée par le monde contemporain, laissent découvrir de nouvelles richesses pour l'humanité.

---

37 *Cahiers de Musiques Traditionnelles* n°2, 1989.
38 Razafindrakoto (Jobonina), 1999.

Ainsi, dans la mesure où l'étude anthropologique de l'instrument permet d'évaluer des capacités d'adaptation, il est possible de rapprocher le mode de production de la *valiha* en Imerina du mode de production instrumental (et musical) d'autres sociétés de tradition orale, à caractère pluri-culturel et confrontées au changement social[39].

BIBLIOGRAPHIE

Auge, Marc, *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.

Belrose-Huyghes, « La musique de l'histoire » in *Ambario (Revue d'animation culturelle et scientifique)*, vol. II, n°1-2, 1980, p. 71-86.

Blacking, John, « L'homme producteur de musique » in *Musique en jeu*, Paris, Seuil, n°28 (première partie), 1977, p. 57-67.

Brown, Howard Mayer, « Chordophone » in *New Grove Dictionary of Musical instruments*, London, Stanley Sadie, Macmillan, 1983, vol. 20, p. 364-365.

Buchner, Alexandre, , *Les instruments de musique populaires*, Paris, Gründ, 294 p., 1969.

Callet, R.P., « Ny valiham-panekena » in *Ambario (Revue d'animation culturelle et scientifique)*, vol.II, n°1-2, 1980, p. 43.

Castellengo, Michèle, « Perception du signal musical », *Bulletin de l'Union des Physiciens* n° 761, Paris, 1994, p. 206.

Cahiers de musiques traditionnelles, Instrumental, Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève, éd. Georg, 1989, n°2, p. 11-234.

Delval, Raymond, « Les arts et divertissements » in *Radama II : prince de la Renaissance malgache 1861-1863*, Paris, éd. de l'Ecole, 1965, p. 536-555.

Deschamps, Hubert, « L'ethno-histoire, définition et domaine » in *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), vol. 24, 1968, p. 1433-1444.

Domenichini, Michel, *Instruments de musique des Hautes-Terres de Madagascar*, Paris, mémoire EHESS,1982.

Domenichini, Jean-Pierre, *Tantaran'ny sampini-panjaka eto Imerina (Histoire des palladiums d'Emyrne)*, Tananarive, Musée d'Art et d'Archéologie de l'Université, *Travaux et documents*, 8, LXXII, 1985, 719 p.

Domenichini, Jean-Pierre, *Une tradition orale : l'histoire de Ranoro*, Asie du Sud-Est et Monde Insulindien, VIII(3-4), 1997, p. 99-150.

Hall, Edward T., *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1996.

Leipp, Emile, *Appareillages et méthodes en acoustique musicale*, Paris, *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale* n°4, 1964.

Leipp, Emile, *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1976.

Lenclud, Gérard, « La perspective fonctionnaliste » in *Les idées de l'anthropologie*, coll. Anthropologie au présent, dir. Françoise Zonabend, Paris, Armand Colin, 1988, p. 61-115.

Lenclud, G. et Izard, M., « Méthode ethnographique » in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1992.

Madagascar et le christianisme, ouvr. collectif, ACCT, éditions Ambozontany/Karthala, 1993.

Mc Leod, Norma, « Malagasy Republic » in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, Stanley Sadie, Macmillan, 1980, vol. 11, p. 547-549.

39 Blacking (John), 1997.

Mollet, L. et Sauvaget, A., « Les voyages de P. Mundy au XVIIe siècle, 2e extrait, récit XXIX, avril 1638 » in *Bulletin de Madagascar*, n°264, mai 1968.

Molet, Louis, *La conception malgache du monde, du surnaturel et de l'homme en Imerina*, Paris, l'Harmattan, 2 vol, 1979.

Oudot, Marine, *Mesure d'impédance par comparaison d'inharmonicité (application à la valiha)*, mémoire de DEA/ATIAM (Acoustique, Traitement du signal et Informatique Appliqués à la Musique), 1995.

Rakotomalala, Mireille, *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, 1980.

Ranaivovololona, Ratovonirina, *Valiha chromatique* (préf. de Jobonina Razafindrakoto), Antananarivo, CIDST, 1993, (1re éd.), Antananarivo, CCAC, 1994, (2e éd.).

Randafison, Sylvestre, *Ny valiha*, Antananarivo, Ministeran'ny fanabeazam-pirenena sy fanolokolona ara-tsaina, 1974.

Randafison, Sylvestre, *Etude sur les instruments de musique traditionnels de Madagascar*, CENAM, 1980.

Razafindrakoto, Jobonina, *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.

Razafindrakoto, Jobonina, Conférence de clôture de l'année 1998-1999 consacrée à *la valiha de Madagascar*, Antananarivo, Académie Malgache, juillet, 1999.

Razafindrakoto, Jobonina, « Le timbre dans le répertoire de la valiha » in *Noter la musique*, Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, éd. Georg, n°12, 1999, p. 123-142.

Razafindrakoto, Jobonina, *L'Art de la valiha*, Paris, disque Arion, ARN 60521, 1CD, livret en français et en anglais, 2000.

Valette, Claude, Cuesta, Christian, *Mécanique de la corde vibrante*, Paris, Hermès, 1993, chap. 4, p. 81-132.

Verin, Pierre, *Madagascar*, Paris, Karthala, 1990.

Waschmann, Klauss, « Classification » in *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, éd. Stanley Sadie, Macmillan, 1980, vol. 1, p. 407-410.