



HAL
open science

Liens sociaux et rapports ville/campagne. Analyse d'une pratique musicale du sud de Madagascar

Julien Malet

► To cite this version:

Julien Malet. Liens sociaux et rapports ville/campagne. Analyse d'une pratique musicale du sud de 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.155-168. hal-03484814

HAL Id: hal-03484814

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484814>

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.

LIENS SOCIAUX ET RAPPORTS VILLE / CAMPAGNE

Analyse d'une pratique musicale du Sud de Madagascar

JULIEN MALET
MEMBRE LABORATOIRE D'ETHNOMUSICOLOGIE, MUSEE DE L'HOMME, PARIS
UNIVERSITE DE NANTERRE

Résumé

Le *tsapiky* est une musique pratiquée selon des modalités différentes dans les villes et campagnes de la région de Tuléar. L'objet de cet article est de saisir différentes caractéristiques de cette réalité socio-musicale qui s'articulent entre autres dans un rapport ville / campagne dynamique et original.

Mots-clés : *tsapiky* et événements sociaux et culturels, ambiance ostentatoire, mobilité des musiciens, production et diffusion du *tsapiky*, ville / campagne, Toliara, Sud-Ouest Madagascar.

Le *tsapiky* est une musique pratiquée selon des modalités différentes dans les villes et campagnes de la région de Tuléar (sud-Ouest de Madagascar). Acoustique il peut être joué à l'accordéon ou avec des *Mandaliny*¹, amplifié il est exécuté par des *orchestres* (chant, guitare électrique, basse, batterie). Omniprésent à Tuléar, le *tsapiky* est mobilisé pour chaque événement : match de foot², discours et propagande politique³, fêtes nationales (indépendance, Pâques...), kermesse, concerts organisés par des associations ou des organismes privés ou publics (compagnie d'eau et d'électricité : *Jirama, Telecom Malagasy*...). La nuit, à l'écart du centre ville, des "bals poussières" sont organisés. "Boîtes de nuit" informelles, en plein air, des orchestres y font danser dans une ambiance alcoolisée, les noctambules jusqu'à l'aube.

Quel qu'en soit l'utilisation ou le contexte, le *tsapiky* "fait venir du monde". Il accompagne également les différentes cérémonies : mariage,

1 Luth en bois qui prend de multiples formes. Il peut comporter de une à six cordes et sa taille varie de moins d'un mètre à plus d'un mètre cinquante.

2 Les matchs de foot sont essentiellement animés par la fanfare militaire, qui outre l'hymne national, a adapté à ses instruments tout un répertoire de *tsapiky*.

3 En période d'élection, des voitures sur lesquelles sont placardées des affiches à l'effigie du candidat, diffusent du *tsapiky* dans toute la ville par des haut-parleurs (cassette ou orchestre).

enterrement, réfection d'un tombeau, circoncision, possession, construction d'une maison, événement heureux (un enfant guéri du choléra, un membre de la famille sorti de prison, arrivée d'argent imprévue...). Si l'on ajoute à ces différentes manifestations, la diffusion du *tsapiky* par les multiples postes de radio et de cassettes disséminés dans toute la ville (bars, "épicerie-containers", commerçants informels assis sur le trottoir, particuliers...), on comprend à quel point cette musique marque l'espace urbain. Constituante du paysage sonore, elle s'impose de manière continue (jour et nuit) et quasiment ininterrompue.

Mon séjour à Tuléar m'a permis de saisir différentes caractéristiques de cette réalité socio-musicale qui s'articule entre autres dans un rapport ville / campagne dynamique et original. Cette compréhension, implique comme on va le voir une étude de la ville, espace aux frontières imprécises où se constituent de nouveaux liens sociaux (marché naissant, production de cassettes...) qui en font une étape d'une relation circulaire avec la campagne. Je me suis attaché à comprendre cette circulation en suivant les musiciens, dont la principale activité même s'ils résident en ville consiste en l'animation de cérémonies (enterrement, circoncision, mariage) en brousse.

Quel est le contexte qui peut expliquer le développement massif à la fois marchand et cérémoniel de cette musique ?

LE TSAPIKY AU CŒUR D'UN DOUBLE ESPACE

UNE CAPITALE REGIONALE RURALISEE

Construction coloniale de la fin du XIX^e siècle, Tuléar est une ville dont la particularité frappante est le côtoiement d'attributs urbains de la modernité : aéroport national, radios, ministères... et d'une réalité rurale fortement présente : organisation des quartiers selon un modèle villageois, habitations en végétaux etc. Ce partage de l'espace géographique et social s'explique essentiellement par un phénomène récent et original que certains auteurs, notamment E. Fauroux (1993), ont caractérisé de "ruralisation" de la ville.

L'accroissement de la population des campagnes dans l'espace urbain ne s'accompagne pas d'une intégration ou citadinisation de cette population. Mais n'est-ce pas le cas de nombreuses villes en Afrique et plus généralement dans les pays du tiers-monde ? L'étude du phénomène musical *tsapiky* permet d'interroger cette notion par une appréhension des relations sociales, économiques et politiques qui se nouent autour de lui. La ville de Tuléar ne peut être comprise en termes de ruptures, d'opposition ville/campagne mais plutôt en terme de continuum, de recomposition d'un espace lié aux stratégies des acteurs, aux contraintes qu'ils rencontrent, au contexte, à l'histoire.

Pendant les deux premiers tiers du XX^e siècle, Tuléar connaît une croissance modeste : à peu près 20 000 habitants dans les années trente, 30

000 dans les années soixante. Ce n'est que dans les années soixante-dix/quatre-vingt que l'on assiste à une croissance significative de la ville : 46 000 habitants en 1975 (500 maisons en dur pour 11 000 habitations), plus de 60 000 en 1980, environ 120 000 habitants aujourd'hui.

Deux caractéristiques essentielles ressortent de mes enquêtes et de la bibliographie existante⁴.

D'une part, la ville n'accueille pas et n'intègre pas ces nouveaux acteurs. Elle n'offre, entre autres, pas d'emplois. D'après le chef de service du ministère de l'Emploi, en 1999 il y avait 3363 travailleurs déclarés quasiment tous dans les secteurs commercial et de service.

D'autre part, cette ruralisation ne peut pas être comprise comme un " exode " vers la ville. Il s'agit d'une migration qui passe par une organisation sociale de la mobilité, un va-et-vient de la ville vers la campagne qui montre l'importance du lien avec le milieu rural.

E. Fauroux et B. Koto (1993) dans leur analyse sur les migrations Mahafaly parlent d'un mouvement vers un " triangle migratoire " :

" Pour assurer la survie de leur système de production sévèrement compromise par la sécheresse, les Mahafales ont entrepris d'agrandir leur territoire en "annexant" une région jusqu'à lors relativement sous-peuplée et sous-utilisée, située immédiatement au nord de leur espace traditionnel. Ce nouveau territoire a, en gros, la forme d'un triangle équilatéral de cent vingt ou cent trente kilomètres de côté dont Toliara⁵ (au sud-ouest), Andranovory et Tongobory sont les trois sommets. Le mouvement des Mahafales vers Toliara est inséparable du mouvement plus général des Mahafales vers leur "triangle migratoire" "⁶.

Aujourd'hui, la migration semble être un état. Il ne s'agit pas de s'installer, mais de jouer de la mobilité. Les " migrants " ne s'attendent pas à trouver des emplois dans le secteur moderne qui en offre peu, ils cherchent à se procurer des revenus monétaires dans le secteur informel. Certains cultivent des petites parcelles en ville pour assurer leur subsistance mais aussi à des fins marchandes. La classe moyenne touchée par la crise, profite de la proximité de ces migrants démunis de monnaie pour trouver des ressources alimentaires peu chères. Le tout fini par faire système.

Les musiciens s'inscrivent à leur manière dans cette mobilité, la construisent, en bénéficient.

LE TSAPIKY UN ELEMENT CENTRAL DES CEREMONIES

L'animation de cérémonies représente l'activité principale des musiciens. Cette activité s'étale d'avril-mai à novembre-décembre. Durant les périodes les plus intenses (septembre à décembre) les musiciens sont de

4 Voir bibliographie à la fin de cet article.

5 Il s'agit bien ici de Tuléar qui peut aussi être nommée Toliara ou Toliary.

6 Fauroux, Emmanuel, Koto, Bernard (1993), p. 548, 549.

véritables nomades. Les périodes de retour en ville (entre deux cérémonies) sont de plus en plus courtes et les musiciens enchaînent cérémonies sur cérémonies sans revenir à Tuléar. Le "travail" de ces itinérants est alors épuisant. Sans sommeil, jours et nuits se succèdent à un rythme infernal.

Toutes les cérémonies auxquelles j'ai participé : circoncision, enterrement... mettent en œuvre un même système d'échange à partir des *engas* (dons).

Les familles qui apportent les dons font partie de la famille par alliance (mariage, parenté à plaisanterie, frère de sang...). Elles arrivent souvent de loin, parfois le déplacement exige plusieurs jours de marche parcourus avec les zébus qui seront offerts. Chaque famille reste à l'écart de la place du village ("cachée dans la forêt") tant que son tour n'est pas venu de faire ses offrandes. Une à une elles sont amenées, par la famille qui reçoit, devant l'orchestre délimitant pour l'occasion la place centrale. Elles paradedent et exhibent les dons (zébus, tissus, argent...). Lieu de l'ostentation maximale, coups de fusils, billets de banques, bouteilles de bières ou de coca, postes radio cassettes, vêtements "Nike" ou "Addidas" ou autres attributs de la modernité, ont ici des sens multiples. Tous contribuent à la construction d'identités sociales.

Ensuite la famille est accompagnée à l'écart, donneurs et receveurs s'assoient face à face et les *kabaro* (discours) commencent. Enfin, à chaque famille invitée est remis un ensemble de vivres : chèvres, riz, alcool, sodas qui lui permettra de se nourrir pendant la durée du séjour. Ce mouvement se renouvelle avec l'arrivée de chaque groupe d'alliés.

La musique ne doit pas s'interrompre, les musiciens jouent pendant trois jours et trois nuits. Des haut-parleurs fixés autour de l'orchestre sur des poteaux de plusieurs mètres de haut sont orientés afin de couvrir un champ le plus large et le plus lointain possible. La puissance sonore de la musique participe simultanément d'un élargissement et d'un resserrement de l'espace. La musique doit s'entendre le plus loin possible, tout le monde doit savoir qu'ici quelque chose se passe, on est donc à l'opposé d'un espace de l'intimité, l'objet sonore est "public". L'espace "privé" de la cérémonie (il s'agit d'une famille) est élargi au maximum par la puissance sonore. Mais cette puissance sonore permet aussi un rapprochement. Elle devient un élément de symbiose, elle construit une emprise collective et intensifie, resserre l'espace proche de l'orchestre. Cet espace de communication, d'unité autour et par la musique est aussi un enjeu fondamental. Au prestige que confère la réussite d'une cérémonie s'ajoute la nécessité de faire la fête avec les ancêtres, et de leur montrer que leurs descendants sont en accord. Les cérémonies sont aussi et toujours des espaces de fête pour et avec les ancêtres. L'esprit du défunt danse avec les gens, la musique le fait venir.

Espace outrancier, la musique répétitive, ininterrompue et puissante crée avec la danse, l'ambiance ostentatoire et l'alcool (fort et consommé par tout le monde en grande quantité) une ivresse généralisée. Des comportements proches de la transe sont fréquents. Certaines personnes

possédées prennent des distances par rapport à cet espace (devant l'orchestre) par peur d'entrer en possession de manière non contrôlée.

Cet espace de fête, moment de forte proximité, de rencontres (familiales, politiques, amicales, sexuelles⁷) et d'échanges multiples (regards, paroles, alcool, image de soi) est par là même une période où l'on s'expose. L'ivresse, la fatigue contribuent à un faible contrôle de soi. Aussi bien du côté des musiciens que des autres participants, les risques d'ensorcellement ou d'empoisonnement sont accentués. Les cérémonies sont aussi des lieux de tension. Elles expriment une certaine violence ou puissance (coups de feu, ivresse, mouvements ostentatoires, danses, fort volume sonore de la musique...). Un " service d'ordre " villageois est toujours présent, les organisateurs interviennent régulièrement au microphone pour calmer les personnes trop agitées et rappeler les sanctions en cas de bagarre (rarement très violentes) qui interviennent inévitablement. Les contrevenants sont soumis à une amende, dans certains cas ligotés et isolés dans une case, ou, pire, ils peuvent se voir retourner leurs dons cérémoniels.

De l'eau préparée par *l'ombiasy* (devin-guérisseur) est de temps en temps aspergée pour calmer, refroidir l'atmosphère et éviter les problèmes. Elle protège des mauvais sorts (lors d'une cérémonie de circoncision que j'ai suivie, les zébus offerts étaient aspergés pour cette raison) ou encore permet d'éviter la colère des ancêtres. Lors d'une fête qui consistait à célébrer le transfert du défunt dans un cercueil définitif, je demandais pourquoi pendant les deux jours qui précédaient l'acte, en plein cœur de la fête, le nouveau cercueil (placé à côté de l'orchestre) était régulièrement aspergé de cette eau préparée par *l'ombiasy*. L'explication me fût rapidement donnée :

" Avec l'eau, on a plus de *tsiny* (faute) envers l'ancêtre. S'il arrive un malheur, l'ancêtre ne punira pas les vivants "8.

Moment de l'excès la fête redéfinit dans un même mouvement prestige, alliances et unité.

Les conditions de formation du *tsapiky* s'articulent selon trois cercles qu'il convient maintenant d'analyser.

UBIQUITE, MOBILITE ET INSTRUMENTALISATIONS CROISEES

LE PREMIER CERCLE : DES MUSICIENS SEPARES DE LEURS INSTRUMENTS, DES " CHEFS D'ORCHESTRES " NON MUSICIENS, PROPRIETAIRES DES INSTRUMENTS

Acteurs essentiels de la fête au village, les musiciens viennent soit de la ville, soit de la région de Tuléar (campagne). Dans les deux cas, ils sont

7 Espace de rencontre, de drague, de liberté sexuelles, de nombreuses naissances ont lieu dans les neuf mois qui suivent un enterrement...

8 Les entretiens sont traduits du malgache par Lucien David.

recrutés par une personne, le “ chef d’orchestre ” qui possède les “ instruments ” (instruments de musique, amplifications, groupe électrogène) et qui en assure la maintenance.

“ Auparavant il (le groupe) s’appelait O.B.T. (Orchestre Betanimena Toliara), puis Zanabolamamy. Chaque fois que je vends mes instruments, j’invente un autre nom (...) Quand j’ai vendu mes instruments, j’ai appelé mon groupe Ranofotsy. Plus tard, j’ai encore eu des éléments venant de Bezaha et nous avons décidé de changer le nom du groupe. Et c’est depuis ce jour que le groupe s’appelle Lakolaza (...) Chaque fois que je vends mes instruments, l’équipe se fâche car les instruments ne sont pas là et elle s’en va. Ce n’est que six mois après que je suis en mesure d’en avoir d’autres ” (Mosa, chef de l’orchestre Lakolaza).

Aujourd’hui, Mosa est toujours le chef du groupe *Lakolaza*, mais les musiciens ne sont plus les mêmes. Seuls le nom et les instruments n’ont pas changé.

Les musiciens de *tsapiky* sont professionnels. Ils fonctionnent par contrat (écrit, légal, oral ou informel) et sont membres de l’OMDA (Office Malgache des Droits d’Auteur). Les groupes sont constitués en général de quatre personnes : guitariste, bassiste, batteur et chanteur ou chanteuse auxquelles peuvent s’ajouter occasionnellement un synthétiseur et /ou un deuxième chanteur.

Âgés de quatorze à trente ans, tous les musiciens que j’ai rencontrés ont commencé la musique tôt et se sont professionnalisés entre douze et quinze ans. La professionnalisation coïncide souvent avec l’arrêt de leur scolarité. Soit parce que cumulant les deux activités pendant un certain temps, ils délaissent petit à petit l’école pour la musique, soit parce qu’ayant quitté l’école ils décident de se professionnaliser par la musique, en fait coexistent les deux.

Bien que souvent mariés et ayant des enfants, les musiciens de *tsapiky* sont désignés comme des *pamaraka*, terme qui désigne à la fois une classe d’âge, celle des adolescents et une attitude : sans conscience du lendemain, qui vit au jour le jour, “ libre ”... buveurs et fumeurs, “ coureurs de jupons ”, on dit d’eux qu’ils ne savent pas gérer l’argent gagné... Ils sont considérés comme marginaux tout en ayant un certain prestige.

Aucun musicien ne possède ses propres instruments. Les orchestres sont des structures fragiles, étapes nécessaires dans le parcours des musiciens. Ils se font et se défont selon les opportunités rencontrées par les uns ou les autres.

La configuration ici décrite est de fait un processus non exempt de nombreux conflits. En effet, médiateur un temps, le chef d’orchestre est souvent quitté par les musiciens qui constituent alors des groupes indépendants, sur la base d’une activité commune, à travers des réseaux d’amitié ou de parenté. Il s’agit là d’une autre figure où le groupe loue les instruments pour chaque occasion, dans ce cas, le chef de groupe devient

l'un des musiciens (soliste ou chanteur). Il s'agit d'un mouvement vers plus d'autonomie, moins d'exploitation ou de nouvelles dépendances.

En avril 1999 lors de mon repérage à Tuléar, j'avais commencé à répertorier les différents groupes de *tsapiky* et à sélectionner ceux qui me semblaient les plus intéressants du point de vue musical. En avril 2000, au début de mon terrain, je reprends contact avec le *tsapiky* tout d'abord par le biais des cassettes, en allant passer du temps sur le stand " *Or music* " du marché, lieu de vente et d'écoute des dernières nouveautés tuléaraises. Après quelque temps d'écoute, d'observation des jaquettes et de discussion avec le vendeur, j'en arrive à la conclusion que pour le *tsapiky* aussi, rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. En effet, les noms des groupes que j'avais répertoriés un an auparavant sont toujours présents mais avec d'autres musiciens, inversement, les musiciens qui constituaient ces groupes font maintenant partie d'autres formations.

La mobilité est une caractéristique récurrente du parcours des musiciens. Intégrés à un orchestre pour une durée plus ou moins longue, ils en changent souvent et se fixent rarement. Tous les musiciens de Tuléar se connaissent. Souvent, ils se sont croisés ou côtoyés dans les orchestres. Le terme de " *mercenaire* " est employé pour désigner ceux qui n'ont pas de groupe fixe et qui s'attachent à un groupe le temps d'un contrat.

Les musiciens apprennent souvent en étant remplaçants. Les orchestres sont des " écoles sans professeurs ", c'est le matériel et la pratique qui sont essentiels. Souvent les débutants accompagnent les orchestres. Non payés, ils apprennent en acte. Cette période constitue une mise à l'essai. S'ils font leurs preuves, le chef d'orchestre les intégrera dans le groupe. Parfois les propriétaires d'instruments ont plusieurs groupes, ce qui leur permet de répondre à plusieurs contrats en même temps.

Pour chaque contrat, le chef d'orchestre prend 50 % le reste est à partager entre les musiciens.

Pour la plupart, ils sont pris très jeunes par les chefs d'orchestre, lorsqu'ils viennent de brousse, ils sont nourris et logés par le chef de groupe.

Le parcours de Rasoa témoigne d'un itinéraire fréquent pour les musiciens de *tsapiky*. Née en 1978 à Tongobory, elle poursuit une scolarité jusqu'en classe de sixième. A l'âge de douze ans, elle ne fait plus que chanter avec son frère et deux cousins qui jouaient du luth *mandoliny*. Pendant deux ans, elle anime des cérémonies puis est repérée par le chef de l'orchestre électrique *Los Belia* et en devient la chanteuse.

" Quand j'étais toute petite comme cette gosse, je dansais à l'occasion des fêtes. Plus tard j'ai chanté accompagnée des mandoliny puis le groupe Los Belia nous a vus à Tameantsia, à cinq kilomètres de Tokobory et ils m'ont prise avec eux. (...) Il y avait une fête, un retournement des morts. (...) Comme pour toutes les fêtes, les gens invitent plusieurs orchestres qui se

lancent des défis. Le premier gagne de l'argent ainsi que le second (...) Quand ils ont vu que je dansais bien, les organisateurs de la fête m'ont invitée. Ils ont dit : " Nous demandons Rasoa ". Je suis donc sortie des rangs. Ils m'ont aussi demandé de chanter et j'ai chanté. C'est après ça que le groupe m'a intégrée en son sein. (...) Nous n'étions que deux enfants et nos parents ne voulaient pas se séparer de nous. Ils ne voulaient pas que je m'en aille mais comme je m'entêtais, ils ont fini par me laisser partir malgré eux. (...) Mon frère était malade quand je suis partie. Il a beaucoup pleuré et disait à mes parents : " Vous avez envoyé ma petite sœur, Vous avez envoyé ma petite sœur, il ne reste plus que moi ici ! " (...) Moi j'étais triste mais je travaillais. Je cherchais de l'argent. Mes parents n'avaient accepté de me laisser partir qu'à condition que le groupe me prenne totalement en charge, ma nourriture, le savon, tout ce dont je pouvais avoir besoin. L'argent que je percevais, je n'y touchais pas. Mon père avait insisté pour qu'ils prennent tout en charge. Le patron du groupe prenait en charge la nourriture des artistes aussi bien pour le batteur que pour le soliste ou le bassiste ".

Ces formes d'échanges ville /campagne tiennent en partie à la multiplicité des activités de certains chefs d'orchestre :

" Avant je faisais les produits de mer, l'activité personnelle, à Beheloke, à Tuléar. Je récupérais tous les produits de mer à Beheloke, Anakao, jusqu'à Ambolo et on le transporte à Tuléar. Et en même temps je faisais le vidéo club, la projection vidéo à Beheloke. Chaque soir, je regardais les mandolines et j'ai fait des propositions aux chanteuses car elles chantaient bien. J'ai pris la décision de récupérer tous les éléments, le guitariste de Tuléar et de les amener à Beheloke pour faire les arrangements. Parce que c'est pas comme les mandolines. Les kabosy il n'y a pas de temps d'entrée, ils chantent comme ils veulent. C'est pas comme avec la guitare. Je leur ai fait s'habituer à ça. (...) J'ai acheté les instruments à mon beau-frère et je les ai amenés à Beheloke avec tous les musiciens. (...) Loger les musiciens c'est moi, même la cigarette c'est moi qui ai dépensé tout ça. (...) Après un an et demi, on a eu plein de contrats, dans la partie du Sud seulement jusqu'à Tampolo, à Kakarivo, à Besamba, tous les petits villages là-bas. Avant de faire le premier volume ". (Entretien en français avec Marcel, chef du groupe *Tsy Anjaza*).

On voit bien ici le rôle de médiateur du propriétaire des instruments qui dispose de plusieurs réseaux liés à ses activités : commerce, installation d'une projection vidéo... Marcel emmène dans un premier temps des musiciens de la ville (guitariste, bassiste, batteur) à Beheloke (4 heures de pirogue à moteur de Tuléar ou environ 12 heures de taxi brousse) pour former un groupe avec des chanteuses locales. Une fois prête, la formation va à Tuléar pour faire une cassette. Aujourd'hui, l'orchestre est en ville. Les deux chanteuses de Beheloke vivent chez Marcel.

Les musiciens ont besoin des chefs d'orchestre pour accéder à la ville...

“ Au village les chansons ne sont pas lancées, si l'on veut se faire connaître, il faut quitter le village pour rejoindre les orchestres afin de se lancer ”. (Tonía, chanteuse du groupe *Tsy Anjazá*).

Les chefs de groupe en sont conscients :

“ Le groupe était constitué de jeunes de Bezaha que j'ai élevés chez moi. Je les ai emmenés pour réaliser la cassette. J'ai souffert jusqu'à la sortie de la cassette. Une fois la cassette enregistrée, ils se sont pris pour je ne sais qui, ils ne m'ont pas accordé le moindre respect, à moi le chef d'orchestre. Ils se sont enorgueillis au point de me sous estimer, moi le patron. Alors, je les ai chassés. Si quelqu'un a besoin du groupe Lakolaza au grand complet, ce sera impossible car j'ai renvoyé les membres du groupe loin là-bas, à Bezaha (...) Ils n'osent pas revenir me voir. De toute façon, je ne veux plus d'eux. S'ils reviennent, je devrais les prendre en charge une nouvelle fois vu qu'ils sont étrangers à la ville. Cela, je ne le souhaite pas. ”
(Mosca)

Les musiciens participent également à l'échange ville/campagne en utilisant “ l'espace circulatoire ”⁹ qu'ils ont construit grâce à leur déplacement, leur mobilité.

“ Quand il n'y a plus de contrat, on investit l'argent gagné pour faire du commerce entre Tuléar et Beheloke. On achète du sucre, du riz, du pétrole, du savon de la lessive à Tuléar et on le vend à Beheloke. De Beheloke nous ramenons des poules, des poissons ”. (Tapio, chanteuse du groupe *Tsy Anjazá*).

L'achat des produits manufacturés peut dans certains cas être financé grâce à des crédits octroyés par le chef d'orchestre.

Avec l'argent qu'elles gagnent Tapio et Tonía (chanteuses du groupe *Tsy Anjazá*) achètent des valises, radio cassettes, lit, parures, bijoux qu'elles envoient à Beheloke aux parents qui les gardent. Ces objets de la ville constituent une sorte de “ trésor ”, signe de la modernité de leurs possesseurs, manière d'économiser, de préserver l'avenir ? Elles envoient également, quand elles le peuvent, de l'argent pour leurs parents ; on notera un double processus, d'individualisation et de solidarité familiale.

On voit là la complexité des liens entre ruraux et citadins : échanges marchands, liens de dépendance, médiations, transferts dans les deux sens. Ici, la question se pose de savoir où se trouve l'argent ? Les citadins achetant des produits vivriers à bas prix, les paysans, des produits citadins (dont la musique) à des prix relativement élevés. Paradoxe d'une situation où la campagne semble pour une part fournir du numéraire aux citadins...

Ce mouvement ne s'arrête pas là. De lui procède aussi la possibilité d'insérer plus ou moins la musique dans un circuit commercial.

9 Pour la notion d'espace circulatoire voir Tarrus, Alain (1993).

LE DEUXIEME CERCLE : L'ENREGISTREMENT DES CASSETTES ET LA CONSTRUCTION D'UN EFFET DE NOTORIETE

Pour faire des cassettes, les musiciens passent par un autre personnage, le "producteur". Ce dernier établit un contrat avec les musiciens et les paye pour l'enregistrement. Toutes les étapes d'enregistrement et de fabrication de la cassette se font à Tananarive, la capitale (environ 1000 km de Tuléar) : enregistrement, mixage, achat des cassettes vierges, duplication des cassettes, étiquettes, jaquettes. Le "producteur" qui connaît les différents réseaux de la capitale est un intermédiaire incontournable. Cette nouvelle dépendance est, elle aussi, source de conflits. Mais dans ce type de rapport, il faut tenir compte d'un nouvel élément : l'apparition d'une régulation des échanges par la loi, même si celle-ci est souvent contournée.

Pour chaque cassette, le producteur verse 1000 FMG (1 FF) à l'OMDA (Office Malgache des Droits d'Auteur) sur la base d'un minimum de 500 cassettes. Une partie de cette somme est reversée aux musiciens. Les cassettes peuvent également être auto-produites par des chefs de groupes.

Une fois les cassettes réalisées, le producteur les vend soit lui-même soit par l'intermédiaire de distributeurs. Les cassettes sont distribuées dans les cinq provinces de Madagascar mais les ventes les plus importantes sont réalisées dans la province de Tuléar. Lors de mon terrain, j'ai pu repérer à Tuléar, sept lieux fixes de vente de cassettes *tsapiky* sans compter les tables mobiles. Situés sur les lieux de marchés¹⁰, il s'agit de petites échoppes en bois dans lesquelles on n'entre pas. Elles forment des espèces de comptoirs sur lesquels les cassettes sont exposées sur des étagères. Les gens (de toutes classes sociales et tous âges) se regroupent autour de cet espace pour écouter et s'informer des nouveautés. A la demande, le vendeur passe telle ou telle cassette à un niveau sonore qui fait qu'une grande partie du quartier peut en profiter. Les gens écoutent la musique, les commentaires, observent les boîtiers et les achats des autres.

Les cassettes de *tsapiky* constituent un véritable marché dont les acteurs contribuent à lancer et/ou entretenir la renommée des différents groupes.

Les radios locales¹¹ participent également de manière forte à ce système. Elles diffusent régulièrement du *tsapiky* et interviennent dans la promotion des nouvelles cassettes. Sur RST (Radio Soa Talily) une émission : "RST Tsapiky" est consacrée tous les mercredis soirs à cette

10 Les marchés sont les seuls espaces de commerce entre Malgaches. Toute une partie du commerce (quincaillerie, produits importés, etc.) est contrôlée par les *Karany* (Indo-pakistanaï). Ces produits (chers) sont vendus dans des magasins (où peu de malgaches vont) que l'on trouve un peu partout dans la ville et essentiellement dans le centre-ville. Le marché des cassettes de *tsapiky* par contre est contrôlé par les Malgaches.

11 Outre les radios de quartier, il existe à Tuléar deux grandes radios locales : une privée, Radio soleil et une d'État, RST (Radio Soa Talily).

musique. Le présentateur y annonce la sortie des nouvelles cassettes, l'actualité des concerts et y invite des musiciens qui s'expriment régulièrement à l'antenne.

Des concerts sont organisés qui participent à cette individualisation des groupes et au système de popularité.

Loin d'être simplement instrumentalisés par les producteurs, les musiciens utilisent ces supports et participent eux-mêmes à la construction de leur notoriété. En effet, les musiciens intègrent systématiquement dans certaines de leurs chansons le lieu dont ils sont originaires, et/ou où l'on peut les contacter : " c'est nous Lakolaza, nous habitons Mitsinjo (...) à Tambahy se trouvent nos ancêtres " ou encore " Interroge donc si tu ne le sais pas, Mamehy c'est notre nom, nous habitons à Mahavatse II " etc. Ces chansons diffusées par les cassettes, la radio, lors des concerts ou encore à l'occasion de répétitions en plein air, sont des cartes de visites qui permettront aux différentes personnes intéressées de contacter le groupe. Notamment aux membres de familles qui, venant de brousse et parfois de régions éloignées, sont chargées de trouver, à Tuléar, l'orchestre qui animera l'enterrement, la circoncision ou encore le mariage qu'ils organisent.

LE TROISIEME CERCLE : LE ROLE DES " ORGANISATEURS " COMMANDITAIRES

Une fois que le groupe est rodé, et a acquis une certaine renommée, notamment en ayant fait une cassette, les orchestres sont sollicités par la campagne en fonction de cette renommée dont le prestige retombe sur les commanditaires, pour animer des cérémonies.

Les commanditaires établissent un " contrat ", accord négocié avec le chef de groupe. Ils payent les musiciens, les instruments, les repas, l'alcool, les cigarettes et le transport. La dépense s'élève environ à 2 millions FMG, (2000 FF). Le jour venu, ils viennent chercher l'orchestre. Ils repartent tous ensemble en taxi-brousse, nouveau mouvement vers la campagne.

Les personnes qui organisent les différentes cérémonies, sont chargées par la famille d'aller trouver le meilleur groupe de *tsapiky* à Tuléar. Des discussions très sérieuses entre les organisateurs ont lieu pour savoir si l'on fera venir tel ou tel groupe plus ou moins réputé et plus ou moins cher. On est au cœur d'enjeux de prestige et de réputation. On retrouve ici l'importance de la diffusion par radio et cassettes qui fait dans les campagnes la notoriété d'un groupe. Réputation qu'il convient d'obtenir, de maintenir ou d'accroître, les cérémonies étant la source de revenu la plus importante pour les musiciens.

Cette demande de la campagne n'est pas celle de n'importe quelle musique mais du *tsapiky*. Il faut s'interroger sur les raisons qui font que le *tsapiky* est élu comme musique autour desquelles les cérémonies s'organisent. L'écueil à éviter serait d'expliquer le choix du *tsapiky* en terme d'origine qui l'enfermerait dans des catégories substantialisantes musique traditionnelle/musique citadine. La musique elle-même en tant qu'objet

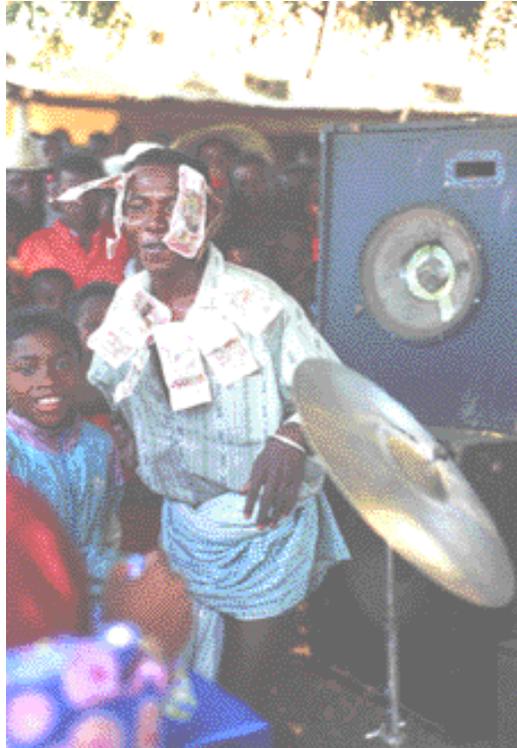
participe de relations ville/campagne dynamiques. Il ne s'agit pas d'une simple imitation ou importation passive d'un produit citadin ou villageois, mais d'une réappropriation qui passe par des va-et-vient et des emprunts multiples. Un travail musicologique permet de dégager des éléments appuyant cette hypothèse. Les musiciens de la ville empruntent aux formes musicales villageoises et inversement. Le *tsapiky* est indissociablement une production locale et régionale.

Le "*tsapiky* c'est notre musique, c'est la musique du sud, s'il n'y a pas de *tsapiky* la fête est ratée, si un groupe joue autre chose comme du "*snob*"¹², on lui jette des pierres..." sont des phrases qui reviennent souvent. L'appartenance ici revendiquée se situe non pas à un niveau villageois, ethnique, mais à un niveau régional et par conséquent politique. Le *tsapiky* constitue un enjeu dans les constructions identitaires. Il exprime dans un espace recomposé l'articulation entre le local et le global, la contemporanéité des différents acteurs dans un mouvement de redéfinition des frontières.

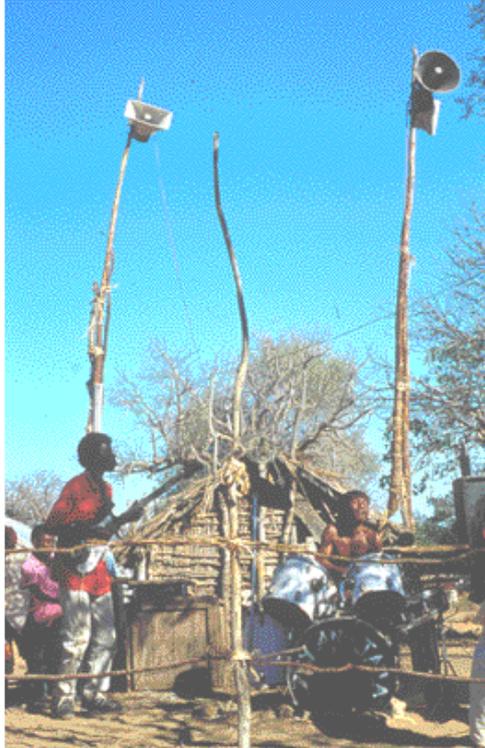
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- FAUROUX, EMMANUEL & KOTO, BERNARD, " LES MIGRATIONS MAHAFALES DANS LE PROCESSUS DE RURALISATION DE LA VILLE DE TOLIARA (MADAGASCAR) " IN *CAHIER DES SCIENCES HUMAINES*, 29 (2-3), 1993, P. 547-564.
- TARRIUS, ALAIN, " TERRITOIRES CIRCULATOIRES ET ESPACES URBAINS " IN *ANNALES DE LA RECHERCHE URBAINE*, N° DOUBLE " MOBILITÉS ", 59-60, DÉCEMBRE 1993.

12 Terme désignant les musiques de variété d'influence occidentale et associé aux musiques de la capitale. Par opposition, le *tsapiky* est considéré comme plus rapide, plus rythmé et plus " africain ".



Prestige, ostentation et défit sont au cœur des cérémonies. Fusils, billets de banque ou bouteilles de bière prennent des sens multiples (photo Flavie Jeannin).



La cérémonie d'enterrement à Antevamena. Des jeunes de la famille du défunt le font danser au son d'un orchestre de *tsapiky* (sombi orchestra). (photo Flavie Jeannin).



Orchestre *Tsy Anjaza* lors d'un enterrement à Ankarany. Lors des cérémonies, la musique doit s'entendre le plus loin possible. A cet effet des pavillons sont fixés sur des poteaux de plusieurs mètres de haut (photo Flavie Jeannin).