



**HAL**  
open science

## Liens sociaux et rapports ville / campagne Le tsapiky, “ jeune musique ” de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)

**Julien Mallet**

Julien Mallet

### ► To cite this version:

Julien Mallet. Liens sociaux et rapports ville / campagne Le tsapiky, “ jeune musique ” de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar) Julien Mallet. *Anthropologie sociale et ethnologie*. Université Paris 10 Nanterre, 2002. Français. NNT: . tel-02382778

**HAL Id: tel-02382778**

**<https://shs.hal.science/tel-02382778v1>**

Submitted on 27 Nov 2019

**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.

UNIVERSITÉ PARIS X – NANTERRE / UFR DE SSA

N° attribué par la bibliothèque \_ \_ \_ \_ \_

THÈSE

Pour obtenir le grade de docteur de l'université de Paris X

DISCIPLINE : Ethnomusicologie

Présentée et soutenue publiquement

le 18 décembre 2002

**Liens sociaux et rapports ville / campagne**  
**Le *tsapiky*, « jeune musique » de Tuléar**  
**(Sud-Ouest de Madagascar)**

**Julien Mallet**

DIRECTEUR DE THÈSE

Mr Hugo Zemp

JURY

Mr Gérard Althabe

Mr André-Marcel d'Ans

Mr Bernard Lortat-Jacob

Mr Jacques Lombard

Mr Denis-Constant Martin



**Liens sociaux et rapports ville / campagne**  
**Le *tsapiky*, « jeune musique » de Tuléar**  
**(Sud-Ouest de Madagascar)**

**Julien Mallet**

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Hugo Zemp qui a accepté la direction de cette thèse et dont les encouragements m'ont été précieux.

Je voudrais tout particulièrement remercier Monsieur Bernard Lortat-Jacob, qui m'a accueilli dans son laboratoire du Musée de l'Homme et qui depuis mon DEA m'a guidé et conseillé dans mes recherches. La participation à la vie du Laboratoire a été une source constante de réflexion, d'interrogations et d'inspiration.

Mes vifs remerciements aussi à Messieurs Jacques Lombard et Denis-Constant Martin qui m'ont fait l'honneur d'accepter de participer à mon jury et tout spécialement à Messieurs Gérard Althabe et André-Marcel D'Ans qui ont bien voulu accepter la charge de rapporter sur cette thèse.

Si une thèse est par définition un travail solitaire, elle est aussi le fruit de contacts et de rencontres multiples qui l'alimentent et la nourrissent. Au premier chef, je voudrais, ici, exprimer ma gratitude aux nombreux musiciens malgaches qui m'ont fait partager leur expérience et leur savoir, Damily, Eugène, Teta, Rasoa et Pascal, les musiciens des groupes Tsy Anjaza, Mamehy, Mizaha et tous les autres, sans oublier Bacchi Martial, Marcel, Mosa, Liaby : tous acteurs clés du monde du *tsapiky* à Tuléar.

Dans le même esprit, je souhaite exprimer ma gratitude à Naina qui m'a donné accès aux archives de l'OMDA, à Julien Lespède animateur de l'émission RST *tsapiky*, aux personnes qui m'ont aidé pour la traduction, John et Alfred Ibrahim en particulier et à Lucien David qui m'a assisté dans la traduction des textes des chansons et des entretiens présentés dans cette thèse.

Une mention toute spéciale, ici, pour Victor Randrianary, ami et complice qui m'a fait bénéficier de ses contacts et de sa connaissance de la musique malgache. Une chaleureuse pensée aussi pour sa famille et pour Remanindry qui m'ont accueilli à Tuléar.

Mes remerciements à Mario Rui Silva qui m'a initié à la guitare angolaise, Françoise Palombo pour sa relecture attentive du manuscrit, Joséphine Simonnot-Dechamps pour son aide au montage vidéo et à Anne-Marie Guerchet-Jeannin pour ses dessins.

Parmi les chercheurs qui, de diverses manières m'ont aidé ou conseillé, je voudrais remercier tout spécialement Mesdames Chantal Blanc-Pamard, Michèle Fiéloux, Marie-José Jolivet et Rosalia Martinez ainsi que Messieurs Maurice Bloch et Emmanuel Fauroux.

Enfin, une pensée plus personnelle pour ma compagne, Flavie Jeannin, qui m'a soutenu tout au long de ce travail et qui a apporté une contribution majeure à la réalisation des documents photographiques présentés dans cette thèse.



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE QUELLE ETHNOMUSICOLOGIE, POUR QUEL OBJET ?.....</b>	<b>7</b>
<b>1. QUESTIONS DE MÉTHODES.....</b>	<b>8</b>
1.1. <i>Approches pour une ethnomusicologie du présent .....</i>	<i>11</i>
1.2. <i>Le terrain : un espace composé .....</i>	<i>19</i>
1.3 <i>Voleur de cœur, producteur, ethnomusicologue.....</i>	<i>27</i>
<b>2. TULÉAR <i>TSY MIRORO</i> « LA VILLE QUI NE DORT PAS ».....</b>	<b>31</b>
2.1. <i>Une capitale régionale ruralisée .....</i>	<i>33</i>
2.1 <i>Tsapiky, mobilité et espace recomposé .....</i>	<i>44</i>
2.2 <i>Une capitale régionale dominée .....</i>	<i>47</i>
<b>PREMIÈRE PARTIE LE <i>TSAPIKY</i>, CONDITIONS D'APPARITION ET CONSTITUTION D'UN UNIVERS MUSICAL .....</b>	<b>53</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>54</b>
<b>CHAPITRE 1 LE <i>TSAPIKY</i>, JEUNE MUSIQUE DE TULÉAR .....</b>	<b>56</b>
1. <i>Prémises à la constitution d'un champ de la musique à Tuléar .....</i>	<i>56</i>
1.1. <i>Musiques et industrie du disque.....</i>	<i>57</i>
1.2. <i>Circulation des influences.....</i>	<i>59</i>
1.3. <i>À Madagascar : Discomad, Lulu Masilela, opérettes et musiques africaines... 60</i>	
2. <i>Un syncrétisme complexe : lulu, tsakaoro, pecto... des archives au terrain.....</i>	<i>63</i>
2.1. <i>Des musiciens se souviennent : fouille des placards et des mémoires.....</i>	<i>64</i>
2.2. <i>Le tourbillon des influences.....</i>	<i>74</i>
2.3 <i>« Stars » versus tsapiky.....</i>	<i>81</i>
3. <i>Rupture, réconciliation.....</i>	<i>85</i>
3.1. <i>Les musiciens de tsapiky, des marginaux de l'intérieur.....</i>	<i>87</i>
3.2. <i>Le tsapiky comme jeune musique .....</i>	<i>96</i>
<b>CHAPITRE 2 <i>TSAPIKY</i>, LA CONSTITUTION D'UN GENRE .....</b>	<b>98</b>
1. <i>Le tsapiky comme événement : espace, temps et vie sociale .....</i>	<i>98</i>

1.1. Le <i>tsapiky</i> comme événement .....	98
1.2. Un élément central de la vie sociale .....	100
2. <i>Une culture du tsapiky : gestes et paroles</i> .....	108
2.1. Techniques du corps : normes et improvisations .....	109
2.2. Le chant : expression d'un vécu partagé.....	114
3. <i>Une culture musicale locale révélatrice d'une logique métisse Répétition, variations, tmèse et formule caméléon...</i> .....	144
<b>CONCLUSION UNE CONSTRUCTION IDENTITAIRE RÉGIONALE .....</b>	<b>167</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE LE TSAPIKY, UN ÉLÉMENT CENTRAL DES CÉRÉMONIES.....</b>	<b>171</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>172</b>
<b>CHAPITRE 1 ACTUALITÉS DES CÉRÉMONIES.....</b>	<b>174</b>
1. <i>L'art du métissage, une tradition ancienne</i> .....	174
1.1 Théories de la cérémonie .....	174
1.2. L'approche par la musique .....	179
2. <i>Cérémonies en l'an 2000</i> .....	182
2.1. Funérailles à Antevamena.....	184
2.2. <i>Savatse</i> à Mitsinjo .....	196
<b>CHAPITRE 2 LE TSAPIKY, MUSIQUE D'ÉVÉNEMENT .....</b>	<b>213</b>
1. <i>Plasticité des cérémonies</i> .....	213
1.1 La forme des échanges .....	213
1.2. Au rythme du <i>tsapiky</i> .....	220
2. <i>Au-delà des limites</i> .....	233
2.1 Excès et Unité .....	233
2.2 Le chaud et le froid : des ancêtres bien présents.....	237
<b>CONCLUSION LE TSAPIKY, « UNITÉ DANS L'IMAGINAIRE ».....</b>	<b>246</b>
<b>TROISIÈME PARTIE LE « SYSTÈME TSAPIKY » .....</b>	<b>248</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>249</b>
<b>CHAPITRE 1 UBIQUITÉ, MOBILITÉS ET INSTRUMENTALISATIONS CROISÉES .....</b>	<b>250</b>
1. <i>Le premier cercle : des musiciens séparés de leurs instruments, des « chefs d'orchestres » non musiciens, propriétaires des instruments</i> .....	250
1.1 Des mobilités orchestrées .....	250

1.2. Les orchestres, une structure de dépendances.....	255
2. <i>Le deuxième cercle : l'enregistrement des cassettes et la construction d'un effet de notoriété.....</i>	266
3. <i>Le troisième cercle : la demande des villages au cœur du système.....</i>	272
3. 1. Commanditaires, réputation et notoriété.....	272
3. 2. Sens et puissances .....	274
<b>CHAPITRE 2 INSTITUTIONS, MARCHÉ ET AOLY.....</b>	<b>278</b>
1. <i>Médiateurs et régulateurs : la radio et l'OMDA.....</i>	278
1.1. La radio .....	279
1.2. L'OMDA .....	281
2. <i>Propriété et possession : le déchaînement du marché.....</i>	291
2.1. Des concurrences dans un marché naissant .....	291
2.2. Jalousie et aoly.....	293
<b>CONCLUSION UN SYSTÈME DE MARCHÉS ÉMERGENTS INTER-RELIÉS, CONCURRENCE ET RÉGULATIONS.....</b>	<b>298</b>
<b>ÉPILOGUE HISTOIRE DE VIES, HISTOIRE D'UNE VIE DAMILY, MUSICIEN DE TSAPIKY, TROUBADOUR DES TEMPS MODERNES.....</b>	<b>299</b>
<i>Mobilité : de la famille aux réseaux .....</i>	301
<i>Conflits et modes de régulation.....</i>	312
<i>Un métier harassant... ..</i>	317
<i>...Dangereux.....</i>	318
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>323</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>330</b>
<b>DISCOGRAPHIE.....</b>	<b>345</b>
<b>SITES INTERNET .....</b>	<b>347</b>
<b>PAGES INTERNET SUR LA MUSIQUE MALGACHE EN GÉNÉRAL.....</b>	<b>347</b>
<b>PAGES INTERNET DÉDIÉES À UN SEUL GROUPE OU ARTISTE MALGACHE.....</b>	<b>347</b>
<b>PAGES INTERNET SUR L'HISTOIRE DE MADAGASCAR .....</b>	<b>348</b>
<b>RECHERCHES BIBLIOGRAPHIQUES SUR MADAGASCAR ET L'ETHNOMUSICOLOGIE ..</b>	<b>348</b>
<b>SITES GÉNÉRAUX D'INFORMATION SUR MADAGASCAR .....</b>	<b>348</b>

<b>ANNEXES.....</b>	<b>349</b>
<b>MADAGASCAR DES ORIGINES JUSQU'À NOS JOURS REPÈRES CHRONOLOGIQUES.....</b>	<b>350</b>
<b>CHIFFRES CLÉS.....</b>	<b>352</b>
<i>La population de Madagascar.....</i>	<i>352</i>
<i>Taux net de scolarisation .....</i>	<i>354</i>
<b>CHIFFRES DE L'ONU SUR MADAGASCAR.....</b>	<b>355</b>
<i>Population et structure.....</i>	<i>355</i>
<i>Pauvreté, revenu et emploi.....</i>	<i>356</i>
<i>Habitat et infrastructures .....</i>	<i>357</i>
<i>Environnement agriculture alimentation .....</i>	<i>358</i>
<i>Communication.....</i>	<i>359</i>
<i>Justice.....</i>	<i>359</i>
<b>CARTE DES ETHNIES DE MADAGASCAR .....</b>	<b>360</b>
<b>EXTENSION DE LA VILLE DE TULÉAR.....</b>	<b>361</b>
<b>CARACTÉRISTIQUES DU QUARTIER DE TSIENENGEA (TULÉAR).....</b>	<b>362</b>
<b>CIRCUITS COMMERCIAUX À TULÉAR.....</b>	<b>363</b>
<b>PHOTOS DE QUELQUES CASSETTES DE TSAPIKY DE TULÉAR.....</b>	<b>364</b>
<b>POCHETTES DE DISQUES DE LULU.....</b>	<b>370</b>
<b>QUELQUES PHOTOS DE MUSICIENS DE TSAPIKY .....</b>	<b>373</b>
<b>QUELQUES FORMULAIRES DE L'OMDA.....</b>	<b>382</b>
<b>CHANSONS DE TSAPIKY .....</b>	<b>395</b>
<i>Azoko ny azy, J'ai eu le sien - groupe Mizeha.....</i>	<i>395</i>
<i>Zazako E !, Grand-Père - groupe Mizeha.....</i>	<i>396</i>
<i>Aneneko iaby, Je regette tout – groupe Mizeha.....</i>	<i>398</i>
<i>Verevereny, Il me trompe - groupe Mizeha.....</i>	<i>399</i>
<i>Ndao tsika holy, Rentrons chez nous – groupe Tsy Anjaza.....</i>	<i>401</i>
<i>Liako omaly zay, Mon voyage d'hier – groupe Tsy Anjaza .....</i>	<i>402</i>
<i>Malaso, Voleurs de bœufs – groupe Tsy Anjaza.....</i>	<i>404</i>
<i>Maro ty zalahy nilako, Nombreux sont les gars que j'ai courtisés – groupe Tsy Anjaza .....</i>	<i>406</i>
<i>Soa ty filongoa, L'amitié est une bonne chose – groupe Teta.....</i>	<i>407</i>
<i>Anaty bar, Dans ce bar – groupe Teta.....</i>	<i>408</i>
<i>Salama nareo, Bonjour - groupe Teta .....</i>	<i>410</i>

<i>Mahatserike ahy, Ça m'étonne, groupe Mamehy.....</i>	<i>411</i>
<i>Damiela - groupe Damily.....</i>	<i>412</i>
<i>Nahoda mpamelon'anake, Un homme qui prend ses enfants en charge - groupe Damily.....</i>	<i>413</i>
<i>Toliara moron-driaka, Tuléar au bord de mer – groupe Damily.....</i>	<i>414</i>
<i>Bevata, Gros – groupe Damily.....</i>	<i>415</i>

Carte Mada routes / provinces

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

**Quelle ethnomusicologie,  
pour quel objet ?**

Les liens entre Madagascar et l'Occident sont fort anciens. L'île est découverte en 1500 par le navigateur Diego Dias, les Portugais la nommeront « île Saint Laurent ». En 1643 Jacques Pronis, originaire de La Rochelle, gouverneur de l'île durant huit ans, fonde à l'extrémité Sud-Est, l'établissement de Fort Dauphin en l'honneur du futur Louis XIV. L'île est alors baptisée pour un temps « Île dauphine ». Colbert envoie en 1667 un premier groupe de colons accompagné par le Marquis de Montvergue. Abandons, reprises, rivalités entre les puissances coloniales se solderont par un siècle de colonisation française durant lequel se développeront des liens ambivalents de domination, fraternité, soumission, haine, admiration, révolte, répression. Depuis 1960 *Madagasikara* est une nation, un État indépendant.

## 1. Questions de méthodes

Contacts, échanges, longue période de domination, indépendance, mondialisation sont des contextes communs à de nombreux pays du Sud qui induisent, pour l'ethnomusicologue occidental, deux types de projets complémentaires mais bien différents, relevant tous deux de l'urgence.

Le premier projet, majoritaire au sein de la profession en France, consiste à reconstituer, préserver tant qu'il est encore temps le patrimoine culturel de sociétés ou groupes fragilisés, en voie de disparition. Il utilise au mieux le perfectionnement des techniques d'enregistrement, s'appuie sur l'engouement à échelle mondiale pour les musiques exotiques (malgré les difficultés qu'un tel engouement entraîne pour la recherche<sup>1</sup>) et les aspirations locales à préserver les musiques traditionnelles, à restituer leur sens. Ainsi, aux quatre coins du monde travaillent de conserve ethnomusicologues étrangers ou nationaux, musiciens traditionnels, collecteurs des musiques traditionnelles afin de donner profondeur aux mémoires, aux histoires locales, de les inscrire dans un patrimoine commun.

---

<sup>1</sup> Sur cette question voir notamment : Zemp (1996). Article dans lequel l'auteur analyse les problèmes éthiques posés par la marchandisation.



Une grande partie des chercheurs du musée de l'Homme procèdent ainsi. Hugo Zemp pour les ensembles de flûtes de Pan chez les 'Aré'aré des îles Salomon, explicite son choix dans la préface de son ouvrage *Écoute le bambou qui pleure* : « *Si je me suis consacré uniquement à la collecte et à l'étude de la musique traditionnelle, ce n'est pas par nostalgie du passé ou par purisme, c'est essentiellement pour des raisons d'urgence et de solidarité avec les musiciens traditionnels. (...) Par solidarité avec les musiciens traditionnels, je ne voulais pas valoriser, en y portant mon intérêt, les musiques importées et métissées. Celles-ci, profanes ou religieuses, n'avaient nul besoin d'être soutenues : elles l'étaient suffisamment par le prestige attaché à tout ce qui venait des Européens (dominance politique, économique, éducative, religieuse).* »<sup>2</sup>

Le deuxième projet, dans lequel s'inscrit cette thèse, relève d'autres préoccupations et exige une démarche différente. Il s'intéresse à des productions musicales récentes, celles qui, particulièrement en Afrique, ont surgi avec les Indépendances. Il en recherche le sens social, les modalités d'inscription dans le local, dans les processus identitaires mais aussi dans une modernité qui leur est si souvent contestée. Sinon d'urgence, il s'agit ici d'un impératif tout aussi majeur. Il s'agit de rompre, autant que faire se peut, avec une forme d'ethnocentrisme où l'opposition entre tradition et modernité produit une image de l'altérité lestée d'un passé archaïque, pesant sur son présent. Travailler sur les musiques actuelles, les « jeunes musiques », ce n'est pas nier l'importance de l'histoire mais aborder les sociétés « exotiques », « sous-développées » ou « en voie de développement », en leur faisant le même crédit que celui fait par les ethnologues ou les sociologues aux sociétés occidentales : celui d'être des sociétés contemporaines, même si cette contemporanéité se décline différemment dans les deux cas.

---

<sup>2</sup> (Zemp, 1995). En note l'auteur fait référence à un débat entre ethnomusicologues à propos de la concentration des recherches sur les musiques traditionnelles qui déformerait l'image des cultures musicales locales dans lesquelles « *le discours, la musique et la danse gardent un bon équilibre entre l'innové et le traditionnel* » (Alan Thomas, 1981) critique à laquelle répond Hugo Zemp : « *pour ce qui est des îles Salomon on ne peut parler d'un bon équilibre entre le traditionnel et l'innové...* » (Note 1 p19).

L'ensemble de mon travail s'inscrit dans cette exigence. Les analyses musicales, par exemple, auraient pu inclure la question des origines, isoler ce qui appartient au passé de ce qui appartient au présent, par un jeu de comparaison entre différentes musiques actuelles et traditionnelles. Mais, outre que dans le cas qui nous occupe, au regard de l'histoire de l'île, il nous aurait fallu retrouver les influences arabes, indiennes, religieuses..., notre propos n'était pas de faire une histoire de la musique malgache mais de comprendre le processus à travers lequel se construit une culture musicale, de saisir des dynamiques et des logiques actuelles. La posture n'est pas aisée à maintenir. Elle nécessite un regard critique constant sur nos propres habitus, sur notre façon de chercheurs, par définition modernes, de construire l'altérité.

Les propos de Bacchi Martial, un musicien célèbre à Tuléar dans les années soixante-dix, illustre *a contrario* les effets d'une telle construction sur les autochtones. Concernant le *lulu* musique africaine ayant influencée le *tsapiky*, il observe:

*« Actuellement il est lancé. Il est lancé à cause de son rythme sauvage. Voilà pourquoi les côtiers l'aiment. Si c'est un rythme sauvage, il ressemble un peu à celui de Madagascar. Il correspond au goût des Malgaches, surtout des côtiers qui l'apprécient tellement. »<sup>3</sup>*

Bacchi Martial a parfaitement intériorisé la construction historique de différences opposant les populations du Sud, plus sauvages, plus africaines à celle des hauts plateaux plus raffinées, moins natives, construction à laquelle a fortement contribué, entre autre, la politique des races instaurée par Gallieni. Françoise Raison-Jourde et Solofo Randrianja (2002) citent dans leur ouvrage de nombreux rapports utilisant la taxinomie coloniale. Il y est fait état de « *populations laborieuses hova et betsileo en comparaison des tribus apathiques et primitives de la côte* » et de bien d'autres distinctions tout aussi discriminantes.

---

<sup>3</sup> Tous les entretiens, sauf indication, sont traduits du malgache.

Au delà de ces stéréotypes que l'ethnologue a coutume de rencontrer, qu'il sait analyser, il s'est agi d'aborder la pratique musicale du *tsapiky* à Tuléar en tant que logique sociale actuelle sans préjuger de la nature des référents que les acteurs mobilisent en fonction de telle ou telle situation. Les populations de la région de Tuléar n'ont pas été considérées comme des sociétés en train de disparaître ou complètement défaits par les effets de la mondialisation, mais comme le contexte présent dans lequel le *tsapiky* prend sens et doit être analysé. En d'autres termes, comme le soulignait déjà Georges Balandier (1985/1955) en appelant à une anthropologie dynamique « *il s'agit d'appréhender ainsi les milieux sociaux et culturels dans leur vie, leurs déterminations et leurs aléas, leur ordre et leur désordre. C'est un centrage sur le mouvement et sur l'actuel, qui ne sont plus considérés désormais comme des obstacles incontournables opposés au projet scientifique, mais au contraire comme les conditions d'une connaissance moins déformatrice du réel. La démarche résulte d'une nécessité propre au 'terrain' - celui d'un milieu urbain en état de transformation accélérée - mais elle se révéla par la suite capable d'autres applications. Conçue et expérimentée en Afrique, durant une période cruciale, elle devint utilisable ailleurs ; dans toutes les situations où la modernité est rapidement provocatrice de quasi-mutations.* » (Balandier, 1985/1955, préface, p. IX).

D'une telle posture découle le type d'ethnomusicologie auquel le chercheur aura recours.

### **1.1. Approches pour une ethnomusicologie du présent**

Le présent travail ne s'inscrit pas dans la perspective d'une « musicologie des ethnies », démarche privilégiée par tout un courant de l'ethnomusicologie et notamment par Simha Arom, qui s'attache à définir des systèmes formels par des études de musicologie appliquée : « (...) *En français, le terme 'ethnomusicologie' (comme en anglais celui de ethnomusicology) qui signifie 'musicologie des ethnies', laisserait entendre que la primauté est accordée à l'aspect musicologique. C'est résolument dans cette dernière perspective que se situe le*

*présent travail, étude de musicologie, appliquée aux polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale (...) » (Arom, 1985, vol. 1, p. 18).*

Adopter une telle optique, m'aurait conduit à isoler et identifier les éléments « Africains », « Malgaches », « modernes », « traditionnels » d'une musique « métisse ». Je ne me suis pas attaché à assigner une origine à un processus mais plutôt à comprendre ce processus dans sa dynamique. Les parties d'analyse musicale ponctuant la recherche s'inscrivent, elles aussi, dans une telle perspective. Elles ne cherchent pas à isoler des éléments mais à comprendre les effets créatifs de leur fusion. La compréhension de ses caractéristiques profondes nécessite de se référer aux conditions de production de cette musique.

Inclure aux caractéristiques musicales qui forment son identité une dimension ethnologique conduit à saisir cette musique en tant qu'expérience particulière. En ce sens : *« ce n'est pas seulement parce que l'objet d'investigation est toujours une nouvelle synthèse musicale indépendante que, malgré son héritage mixte, elle doit être considérée comme une musique primaire digne d'une étude pour elle-même. C'est aussi parce que la nouvelle musique est plongée dans un nouveau contexte social avec son propre jeu de significations extra musicales. »*<sup>4</sup> (Kartomi, 1981, p. 233).

Cependant, le système de représentations qui sous-tend cette musique ne se situe pas dans une altérité radicale : il n'est ni " homogène ", ni " fermé " mais lié à l'histoire des « contacts » qui mettent en jeu des éléments dynamiques et des processus diversifiés : ceux-ci ne peuvent être vus de manière linéaire, en terme d'évolution ; les éléments synchroniques entretiennent des rapports étroits entre eux et forment la réalité du phénomène musical. Tout particulièrement en ce qui concerne mon sujet, ils mettent en lumière, simultanément, des contraintes externes et les espaces d'autonomie ou les capacités d'initiative, de résistance, des individus et des groupes locaux. Ce n'est donc pas l'autonomie des systèmes culturels qui est ici privilégiée mais leur aspect problématique, contradictoire. Pour David Coplan : *« L'analyse historique de synthèses musicales est tout sauf un*

---

<sup>4</sup> Cette citation, comme toutes celles extraites d'ouvrages publiés en anglais (et référencés comme tels dans la bibliographie) ont été traduites par moi-même.

*processus mécanique dénué de sens. Je ne peux pas être d'accord avec Kartomi pour qui le processus par lequel différentes musiques parentes sont amenées à donner naissance à de nouvelles formes musicales est sans intérêt pour la seule raison que "la nouvelle musique est maintenant prise dans un nouveau contexte social avec son propre jeu de signification extra musicales". Ce fait a évidemment lieu, mais pour cette raison même, il est important de chercher et de connaître les ressources musicales auxquelles les popular performers avaient accès à des lieux et des époques spécifiques et les forces, les conditions, et les processus de perception qui les ont guidés dans la sélection, la recombinaison et l'élaboration créative » (Coplan, 1982, p. 116-117) . L'auteur poursuit : « l'étude des processus culturels sur le long terme, comme l'urbanisation de musique africaine, aide à éclairer les relations entre des formes d'expression et toutes les conditions et comportements qui les ont produites ».*

L'approche de M.J. Kartomi a pour intérêt de ne pas enfermer dans des catégories substantialisantes un processus contemporain et dynamique, de ne pas considérer les cultures comme une seconde nature. Mais si l'on veut saisir cette dynamique, son sens, il faut élargir la compréhension du phénomène à l'ensemble des interactions qu'il suscite : « (...) Encore peu d'ethnomusicologues ont accepté le défi lancé par Marcus et Fischer qui est : 'comment représenter l'enchâssement de mondes culturels locaux richement décrits, dans des systèmes d'économie politique impersonnels plus larges'. Ce dilemme suppose un repositionnement des vues de la théorie de l'acculturation dans un cadre prenant en compte des réseaux globaux, la création des États-nations et des peuples et l'invention de la tradition. » (Waterman, p. 221).

Concernant le *tsapiky*, son « propre jeu de significations extra musicales » dont parle M.J. Kartomi ne peut être pleinement saisi qu'en référence à l'élaboration historique d'une situation qui met en jeu la construction de processus identitaires.

Mon hypothèse générale est que des phénomènes musicaux de ce type expriment à leur manière la situation de transition difficile dans laquelle se trouve la société malgache, société où les repères identitaires et les normes régissant les rapports sociaux ne sont plus évidents. Plus précisément, le *tsapiky* est l'un des médiateurs de cette situation et/ou source de conflits. Il relie entre eux des

espaces contradictoires mais complémentaires : quartiers et villages et des temporalités différentes : temps des cérémonies, temps des loisirs, temps du travail... Dès lors la question se pose de savoir s'il peut être interprété comme une forme de dépassement des structures objectives d'assujettissement, de fuites, d'exil dans l'intériorité des ressources fournies par des héritages culturels réappropriés.

La problématique particulière induite par cette activité socio-musicale consiste à articuler les modes de construction du social par des acteurs individuels et collectifs et les mécanismes d'imposition extérieurs dans la conjoncture actuelle. Elle met en rapport, comme le dit Marshall Sahlins à propos des situations de contacts culturels, « *les catégories reçues et les contextes perçus, la signification culturelle et la référence pratique* » (Sahlins, 1989, p. 150). Autrement dit, elle met en rapport les catégories et concepts locaux et leur réévaluation fonctionnelle.

Mon travail a pour objectif de démontrer que dans des situations de crise, au-delà des contraintes mondiales, étatiques, matérielles et vitales, le *tsapiky* en tant que musique urbaine participe de la construction de liens sociaux relativement autonomes et produit du sens grâce à une articulation qui lui est propre entre le passé, le présent et l'avenir.

Le *tsapiky* en tant que tel a une histoire, celle de la rencontre dans les années soixante-dix entre des musiques modernes notamment sud-africaines et des musiques villageoises locales métissées de longue date. Musique métisse lui aussi, aujourd'hui le *tsapiky* est vraiment la musique de référence identitaire du Sud. Divertissement, il accompagne aussi les grandes étapes de la vie, elles-mêmes appréhendées selon des schèmes, des habitus appartenant à une, voire des cultures, dont la cohérence diffère de celle de la société malgache globale. Il faudra donc se demander comment s'opèrent les processus d'acculturation, d'assimilation des différences.

La notion d'acculturation doit elle-même être précisée dans les conditions qui sont celles de la mondialisation, du passage de sociétés locales récemment sorties de la domination coloniale, à une société nationale. Elle est l'objet de débats entre ethnologues et tout particulièrement entre ethnomusicologues. Ces débats, à

l'époque de la mondialisation qui se caractérise, entre autre, par l'émergence de nouveaux faits musicaux dans les pays du Sud, ont pour enjeux l'avenir du domaine. Ils ont été inaugurés par les ethnologues anglo-saxons, l'ethnologie française centrant à l'époque ses recherches sur l'authenticité et l'originalité des cultures étudiées.

En 1936, Robert Redfield, Ralph Linton, et Melville J. Herskovits, publient le « Memorandum for the Study of Acculturation », dans lequel ils tentent de clarifier les implications du terme d'« acculturation » qu'ils définissent comme « *l'ensemble des phénomènes qui résultent du contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes, avec les changements subséquents dans les types culturels originaux de l'un ou des deux groupes* » (p. 149). Sans ouvrir un débat à propos de ce que les auteurs entendent par « types culturels originaux », on retiendra, pour ce qui nous intéresse ici (les musiciens de *tsapiky*), que dans cette définition, ce ne sont pas des cultures mais des individus ou des groupes d'individus qui rentrent en contact. Depuis, avec les indépendances, la globalisation, la complexité du phénomène s'est accrue. C'est une des raisons pour lesquelles M.J. Kartomi préfère au terme d'« acculturation » celui de « transculturation musicale », qui « *n'est pas caractérisé par une histoire étymologique confuse et ethnocentrique* » et qui a l'avantage de mettre l'accent sur la production musicale alors que « *le sens littéral de 'acculturation', met en relief le 'additionner, mettre ensemble' [ préfixe du mot : ac, du latin ad ], des parents et pas l'identité de la progéniture* ». Dans sa discussion sur la terminologie et les concepts relevant du contact de cultures musicales, J.M. Kartomi considère que « *le processus de synthèse musicale interculturelle (...) ne doit pas être compris comme l'addition des éléments d'une culture à une autre. C'est la mise en mouvement d'un processus essentiellement créatif qui réside dans la transformation d'éléments musicaux et extra - musicaux complexes et qui agissent les uns sur les autres* ». Pour L. Broom, B. J. Siegel, E. Z. Vogt et James B. Watson (1954), « *la conjonction de différences dans le contact entre cultures fournit une sorte de catalyseur pour la créativité culturelle* ».

On notera finalement avec Georges Balandier, que « *l'acculturation n'est pas un processus mécanique, et rien ne 'surgit comme par miracle' du simple contact*

*entre cultures ou porteurs de cultures* » (Balandier, 1963, p. 3). Il souligne ainsi le rôle des acteurs dans le processus et la nécessité de repérer ceux qui jouent le rôle de révélateurs sociaux, ici le musicien de *tsapiky*.

On retiendra de ces débats qu'il s'agit d'un processus qui met en jeu des groupes d'individus qui entrent dans des rapports souvent inégalitaires, mais dont aucun n'est dépourvu de possibilités d'intervention. C'est, entre autre, cette capacité d'intervention qui nous intéresse. Les agents sont aussi des acteurs. Les influences ne sont pas simplement subies, elles peuvent s'intégrer dans une activité créatrice.

Sans avoir la prétention de trancher définitivement dans l'emploi de tel ou tel terme, ce qu'il paraît important de retenir dans le cadre de la présente étude réside dans la nature des processus que met en jeu le phénomène musical étudié. Quel que soit le concept retenu : « synthèse musicale interculturelle », « syncrétisme créatif », résultat d'un « processus d'acculturation » ou d'une « transculturation musicale », il s'agit bien de comprendre un mouvement de production de culture et non pas le simple résultat d'une absorption passive. Bien que résultant d'approches différentes, le caractère dynamique du phénomène est au cœur des réflexions sur le sujet.

Dans la même optique, la notion de processus identitaire sera préférée à celle d'identité trop figée, rigide. Ce processus accompagne le double mouvement du *tsapiky* de la ville vers la campagne, de la campagne vers la ville. « *En tant que processus social, l'urbanisation se trouve encouragée par la création d'identités culturelles nouvelles. En situation de mutation, l'identité est dynamique et les gens manipulent ses symboles afin de définir ce qu'ils sont, ce qu'ils ne sont pas et ce qu'ils veulent être* » (Berreman, 1957, p. 71). Le *tsapiky* peut être considéré comme une des manipulations possible des symboles.

Par la mise en regard des contextes villageois, citadins, régionaux et nationaux à propos d'un phénomène musical je tenterai de mettre en évidence la manière dont « *les systèmes symboliques sont historiquement construits, socialement maintenus et individuellement appliqués* » (Geertz, 1973, pp. 363-364).

Dans la mesure où le *tsapiky* met en relation plusieurs groupes ethniques, le concept de relation inter-ethniques me servira pour appréhender comment les



différences culturelles jouent sur les modes d'appropriation du *tsapiky* mais aussi la manière dont se construisent les frontières et les modes de circulation entre les groupes. Je me réfère ici à la théorie de F. Barth (1963) pour qui le sentiment d'appartenance à un groupe se situe au niveau de l'élaboration des frontières que les différents acteurs construisent et à travers lesquels ils interprètent leurs relations aux autres groupes. « *Les frontières ethniques sont maintenues dans chaque cas par un ensemble limité de traits culturels différenciateurs. La persistance de l'unité en situation de contact, dépend alors de la persistance de ces traits culturels différenciateurs.* » (Barth, 1963, p. 119). Dès lors le rôle de l'ethnologue ne consiste pas à relever et cataloguer les traits culturels mais à analyser les pratiques et les processus par lesquels les frontières qui séparent les groupes sont socialement établies, maintenues ou effacées. Les identités ethniques ne sont ni naturelles ni stables, elles sont le produit, toujours susceptible d'être réorganisé, d'une situation sociale et de processus d'auto et d'hétéro désignation. Je chercherai à préciser en quoi le *tsapiky* participe de cette définition « malgache » en brouillant les frontières ethniques.

Un autre débat qui découle du précédent concerne la définition de ces nouvelles musiques. À un extrême, représenté par Theodor Adorno et l'École de Francfort, elles sont à ranger du côté des musiques « légères », « populaires », pures produits de l'industrie de la culture et à ce titre, ne méritent guère l'intérêt du chercheur. Ces productions ne se distinguent que par leur « grisaille ». « *Depuis la décennie héroïque autour de la première guerre mondiale elle (la musique populaire) est dans son ensemble histoire de la déchéance, régression dans le traditionnel.* » (Adorno, 1962, p. 15). Ce point de vue est encore plus clair dans son article « Popular Music » (1941) dans lequel il parle de « musique de danse commercialisée » ou encore de « Vulgar Music » ou de « Commercial Hit Song », comme relevant uniquement d'une industrie propre à endormir les masses. Seule la « Serious Music » mérite réflexion. Même le plaisir promis par la musique populaire est illusoire et ne provoque qu'une attitude de consommateur passif. La position volontairement provocatrice de Theodor Adorno n'est pas unanimement partagée. Elle s'appuie en définitive sur une distinction entre une vraie musique et d'autres insignifiantes, distinction dont les critères sont pour le moins difficiles à établir. Il lui est reproché également, de ne pas avoir distingué au sein de la

musique populaire, une musique radicale, expression d'une résistance à la musique standardisée. Sandner (1973<sup>5</sup>) est un des représentants de cette critique.

Pour Denis-Constant Martin (1996 a), ces débats ne doivent pas occulter le fait que ces nouvelles musiques sont un phénomène socialement significatif qui nécessite qu'on s'y intéresse et de développer des outils d'analyse originaux tant en ce qui concerne la musicologie que les acteurs constituant ce phénomène.

Du côté des ethnomusicologues c'est la classification « musiques traditionnelles » / « musiques modernes » qui structure le débat. Pour Gilbert Rouget, les musiques traditionnelles se définissent comme « *des musiques profondément intégrées à la vie, à la génétique même de ces groupes ethniques encore protégés de la modernité (...) Il y a quelque chose de fondamentalement différent entre le métissage contemporain et celui qui c'est effectué tout au long des millénaires. De tous temps les gens ont voyagé. Si la musique traditionnelle a survécu au choc du métissage pendant si longtemps, c'est parce que d'abord il n'existait pas de diffusion massive comme aujourd'hui, et ensuite parce que les peuples étaient très attachés à leur identité musicale, à leurs différences*<sup>6</sup> ». C'est ici la manière dont les musiques s'approprient les apports extérieurs qui les distingueraient. Se pose alors la question centrale dans notre travail, du métissage. Elle rejoint celle de la manière de nommer. Musiques populaires, musiques urbaines, métissage, ces notions en travail, n'ont pas encore valeur de concept opératoires. Nous tenterons néanmoins d'en indiquer les ambiguïtés tout au long de cette thèse. « *Ce n'est qu'en voyant dans le métissage une métaphore libre de toute problématique de la pureté originaire et du mélange des sangs et donc un axiome renvoyant à l'infini l'idée d'une indistinction première que l'on peut, à la rigueur, conserver ce terme.* » (Amselle, 1999, préface, p. IX).

---

<sup>5</sup> Sandner, W. « Populärmusik als somatisches Stimulans : Adornos Kritik der 'leichten Musik' », in *Adorno und die Musik*, éd. Otto Koleritsch (Graz), cité par Paddison, Max, « The critique criticised : Adorno and popular music », in Richard Middleton, David Horn éd., *Popular Music 2, Theory and Method*, Cambridge University Press, 1982, pp. 201-218.

<sup>6</sup> Entretien réalisé par Véronique Mortaigne, *Le Monde*, 30 septembre 1997, p. 15.

## 1.2. Le terrain : un espace composé

Mon travail de terrain s'est déroulé en deux temps : une première pré enquête d'un mois, puis un long séjour d'une année. Préalablement à mon premier terrain, je disposais d'un patrimoine informatif non négligeable : une formation de musicien, d'ethnologue puis d'ethnomusicologue à l'université de Nanterre, l'expérience d'un premier terrain en Angola concernant une musique urbaine des années quarante, l'apprentissage de la langue malgache à l'Institut des Langues Orientales, une abondante littérature concernant Madagascar : récits de voyage, rapports d'administrateurs, travaux d'historiens, géographes, économistes, ethnologues et même une organologie musicale spécifiquement dédiée à Madagascar<sup>7</sup>. Autre précieux atout : un collègue ethnomusicologue Malgache (Victor Randrianary) travaillant aussi sur des musiques de la région.

Dans la mesure où j'ai travaillé sur des terrains déjà investis par de nombreux ethnologues, une référence constante à leur travaux a été nécessaire<sup>8</sup>. Cela d'autant plus que le *tsapiky* n'est pas étranger à un ensemble de pratiques, de rituels : possession, rapports aux ancêtres, funérailles, circoncision... Une approche ethnomusicologique m'a permis de revisiter ces rites déjà largement étudiés. L'efficacité sociale et politique de certaines cérémonies comme le *fitampoha* ou le *tromba* ont été étudiées<sup>9</sup>. Pour ne prendre qu'un exemple, le *fitampoha* est une cérémonie dynastique du bain des reliques royales, en général célébrée tous les dix ans et qui a toujours lieu. Il n'est pas une cérémonie du souvenir mais le support des légitimités politiques et le reflet des contestations sociales du moment, comme le montre Suzanne Chazan dans son analyse de l'histoire de cette institution et plus particulièrement en 1968 et 1978, où il revêt des significations différentes. « *Le fitampoha comme du temps de la colonisation et en 1958 allait en 1978 être une manière de reconquérir le pouvoir social pour*

---

<sup>7</sup> Curt Sachs (1938).

<sup>8</sup> Cette référence sera approfondie tout au long de ce travail.

<sup>9</sup> Chazan (1991) pour le *fitampoha*, Fieloux (1999), Lombard (1988), Althabe (1969) entre autre pour les cultes de possession.

*les fonctionnaires qui avaient dans l'intervalle perdu le pouvoir d'État.* » (Chazan, 1991, p. 73<sup>10</sup>). L'auteur expose également pourquoi ces cérémonies sont fondamentales dans le rapport politique entre les villes et les campagnes.

Cette brève incursion dans les travaux ethnologiques témoigne de l'aspect intégrateur encore aujourd'hui des cérémonies, des capacités qu'ont les acteurs de les manipuler. Elle témoigne aussi de la nécessité de leur restituer leur épaisseur historique.

Enfin, les travaux des historiens comme Solofo Randrianja ou encore Françoise Raison-Jourde, ont été également d'un précieux secours. Nombreux sont ceux, étudiant les migrations intérieures qui ont joué un rôle important dans le Sud de Madagascar, les antagonismes ethniques et leur manipulation. D'une manière plus générale, ils nous ont permis de replacer le système de représentation qui sous-tend cette musique dans l'histoire. L'histoire de Madagascar est particulièrement riche en rebondissements, on ne peut comprendre le système de hiérarchie actuelle, la constitution des villes et les rapports villes / campagnes sans se référer à la constitution des royaumes et à la colonisation.

Remarquons toutefois que la région de Tuléar peu prisée par les gens des Hautes Terres, peu intégrée au projet colonial a été l'objet de peu d'investigations scientifiques. Aujourd'hui encore les étudiants ou chercheurs Malgaches s'investissent plus volontiers au Nord que dans la région de Tuléar quelle que soit leur discipline. L'ancien centre ORSTOM est désormais fermé, l'université en déclin.

Si je fais mention de ce patrimoine c'est pour insister sur l'importance d'une phase exploratoire dans le choix et la délimitation du terrain lorsqu'on aborde des phénomènes musicaux modernes. Le terrain n'est pas balisé comme il peut l'être pour les objets plus conformes à la tradition ethnologique. En utilisant de manière trop rigide les outils qui m'avaient été légués, j'avais construit avant d'aller sur le terrain, un scénario qui ne correspondait pas à la réalité à étudier. En effet, définir le groupe pertinent au sein et à partir duquel on mènera l'investigation

---

<sup>10</sup> Cf. également le chap. 4 : système cérémoniel et transformations socio-politiques locales.

n'est pas donné d'avance comme lorsqu'on prend comme terrain un village par exemple. Sachant qu'il existait à Tuléar un quartier vezo, ethnie réputée comporter un nombre important de musiciens de *tsapiky*, j'avais envisagé de m'installer dans un premier temps dans ce quartier, de me lier avec des musiciens, leurs familles, afin ensuite d'être introduit dans leur village d'origine, unité privilégiée pour un travail ethnologique. J'ai rapidement compris qu'à suivre une telle démarche je perdais mon objet. En effet, comme on le verra tout au long de la thèse, les différentes caractéristiques de la réalité socio-musicale *tsapiky* s'articulent dans un rapport ville / campagne dynamique et original. La compréhension de cette particularité impliquait mon ancrage dans la ville où se constituent de nouveaux liens sociaux, étape dans une relation circulaire à la campagne. Je me trouvais face à une réalité éclatée dont il fallait retrouver l'unité. Comme Malinowski a suivi la *kula*, j'ai suivi les orchestres de *tsapiky*.

De plus, si j'avais, à l'encontre des données recueillies lors de ma première enquête, persisté dans cette voie j'aurais contribué au processus d'ethnisation déjà ancien alors que les Vezo sont loin d'être le cadre organisateur du *tsapiky*. Il existe des musiciens vezo, d'autres non. Les orchestres, les réseaux grâce auxquels ils assurent leur reproduction, sont loin d'être uniquement ethniques. Enfin, l'étude centrée sur un village ne m'aurait pas permis de saisir l'implication des musiciens dans les différentes sphères sociales entre lesquelles leur vie se déploie. De plus, rien ne m'assurait que durant mon séjour s'y déroule une cérémonie.

J'ai donc finalement choisi la ville de Tuléar comme lieu de résidence.

Lieu de vie des musiciens, lieu des différentes institutions liées au *tsapiky*, Tuléar est une petite ville dont la configuration par quartiers, les différentes caractéristiques (proximité, mode de vie rural, pas d'anonymat...), en font un lieu privilégié pour l'approche empirique des musiciens de *tsapiky* comme groupe social et la reconstitution de différents réseaux.

Véritable carrefour, c'est en ville que l'on peut être tenu informé de l'ensemble des cérémonies qui ont lieu dans toute la province et même dans les campagnes les plus reculées. Point de départ des musiciens lorsqu'ils vont exécuter leurs prestations dans les cérémonies en brousse, mon arrivée dans les villages en était

facilité. Afin de comprendre cette circulation, de prendre en compte la mobilité, caractéristique essentielle de ce phénomène musical, il me fallait couvrir l'ensemble de l'espace délimité par le *tsapiky*. Tâche impossible sauf à considérer que le groupe pertinent était celui que formaient les orchestres localisés à Tuléar mais exerçant une grande partie de leurs activités, l'animation de cérémonies (enterrement, circoncision, mariage) dans les différents villages, vezo ou pas. Ce groupe, va être ma « communauté d'accueil » au sens que donne Jean Copans à ce terme : « *j'utilise le terme de 'communauté' pour désigner la collectivité empirique, à l'organisation formelle quelconque (bande, village, famille), qui accueille (pourrait-on dire recueille ?) de fait le chercheur.* » (Copans, 1998, p. 26). Finalement, c'est à un terrain mobile, à l'image des musiciens, couvrant un espace recomposé par la pratique musicale elle-même qu'il a fallu se confronter.

De la multidimensionalité du terrain découle, comme le note Georges Balandier lorsqu'il reconsidère sa recherche sur Brazzaville, la nécessité d'appréhender le phénomène socio-musical par des approches variées « *la recherche devait être totale, en accord avec cet ensemble de processus où tout se tient, se montre lié dans l'action et l'interaction. Ce qui a requis le recours aux méthodes coalisées* » (Balandier *op. cit.* p. XIXI). La problématique choisie, la complexité du phénomène *tsapiky*, visant à comprendre un processus dans sa dynamique, impliquait l'articulation de plusieurs champs d'investigation : des quartiers de Tuléar, des villages, des parcours personnels. Elle requérait également le recours à plusieurs techniques d'enquête :

- Observation participante au sein des orchestres
- Enregistrements des musiciens lors de répétitions, de mon apprentissage du *tsapiky*, des concerts et *bals poussières*, des cérémonies, collecte de cassettes, copies de 45 tours anciens (au total une centaine de documents).
- Utilisation d'un caméscope afin de fixer les techniques de jeu, le déroulement des cérémonies. Réaliser des documents vidéos lors de ces dernières, m'a permis d'être au cœur de l'événement, d'y participer à ma manière, prétexte pour être, dans l'action, au plus près des gens sans pour autant en adopter tous les comportements.

Une méthode d'enquête plus sociologique a consisté à m'entretenir avec des responsables administratifs et à consulter des archives. Je n'ai eu recours à des traducteurs que lorsque la situation l'exigeait : tout particulièrement lors des cérémonies pour me présenter afin de respecter l'art des discours, de présentation, de remerciement : *kabary* que je ne possédais pas en mes débuts. Il arrivait que j'ignore le dialecte de mes interlocuteurs. La recherche de traducteurs m'a permis d'appréhender la difficile condition d'étudiant à Tuléar et l'univers d'une université en ruine, lieu où vivent, entre études intermittentes, commerce informel, semi-délinquance ou prostitution, étudiants ou étudiantes à l'avenir incertain et où je trouvais pour m'aider à traduire, de futurs collaborateurs comme John ou encore Durkheim !

Deux modes d'insertions correspondant aux contours même de mon terrain : Tuléar, les orchestres dans leur mouvement incessant, se sont complétés. Mon rapport au champ de la musique, se devait d'être central. Je n'en ai pas pour autant négligé les démarches nécessaires pour saisir l'environnement dans lequel se déroule l'existence des orchestres. De mon rapport à ces deux univers sont ressorties deux figures de l'altérité pour les autochtones.

Mon installation à Tuléar, m'a permis de me familiariser avec les espaces, de parfaire ma connaissance de la langue, d'apprendre le jeu du *tsapiky*, d'observer, souvent à la suite de malentendus, les pratiques sociales ordinaires. « *Cette période déambulatoire –exploration de l'environnement et de l'habitat, mesure des distances et de la temporalité des activités 'publiques'- s'explique par la volonté d'ubiquité de l'ethnologue qui ne peut contrôler le déroulement de son enquête concrète selon ses souhaits ou selon la logique de son schéma théorique et problématique. Puisque tout est nécessaire mais que tout se déroule d'abord à l'improviste (les phénomènes inconnus sont imprévisibles pragmatiquement), il faut 'faire flèche de tout bois', et recueillir tout ce dont on est témoin ou même l'acteur involontaire. Puis les temporalités régulières ou exceptionnelles s'imposent* » (Copans, *op. cit.*, p. 27).

Mon statut différait en fonction des relations établies : Tuléar m'a permis d'observer et de participer en tant qu' « étranger » à la vie quotidienne telle qu'elle s'y déroule. J'étais de ce point de vue une des ressources grâce à laquelle se

procurer de l'argent ou en tant que Français une porte ouverte à une immigration transnationale. La location d'un logement, la conservation d'une ligne téléphonique, l'obtention d'une boîte postale furent autant d'occasions de négocier avec moi des accords informels, sources de revenus importants, autant de situations informatives des contraintes locales.

Pour avoir accompagné les musiciens dans leur travail, j'ai pu m'entretenir longuement avec certains d'entre eux afin de construire des récits de vies. Recomposer la cohérence de trajectoires, permet d'accompagner les acteurs dans la fabrication de l'unité du sens de leur vie. Nul n'est uniquement musicien, les musiciens sont inscrits dans des rapports de parenté, de dépendances, ont une religion, des croyances, des amis, des « patrons ».

Bien qu'attaché à une approche qualitative, il m'est vite apparu nécessaire pour la compréhension du phénomène *tsapiky* d'adopter en parallèle une démarche plus sociologique. J'ai recueilli différents chiffres sur la ville me permettant de mieux la caractériser. Je me suis également entretenu avec différents responsables de la mairie, de plusieurs ministères (emploi, culture...). Des entretiens avec les « chefs de *fokontany* » m'ont permis de mieux saisir l'organisation de ces « quartiers-villages » caractéristiques de Tuléar.

Dans cette même optique, toujours dans le souci de mieux comprendre les mécanismes du phénomène *tsapiky*, il me fallait aborder différentes institutions directement liées à l'expérience des acteurs de cette musique comme l'Office malagasy du droit d'auteur (OMDA) ou la radio.

Contrairement à l'expérience que l'on peut en avoir dans beaucoup de villes, ces institutions sont, à Tuléar, d'un accès plutôt aisé. Les acteurs qui les représentent ou les animent ne sont pas anonymes. Ils sont donc personnellement impliqués et sont connus de tout le monde. L'OMDA c'est Naïna dans le quartier d'Andaboly. Une petite maison lui sert à la fois de domicile et de bureau où se croisent, se confrontent, s'affrontent ou s'accordent, musiciens, producteurs locaux et autres distributeurs de cassettes. C'est là que j'ai rencontré Eugène, un ami guitariste. Il surveillait l'Office pendant que j'attendais Naïna parti pour une petite course qui dura plus d'une heure ...



Lieu de passage et de rencontres, l'OMDA accueille également sous la forme de multiples dossiers les différentes plaintes, inscriptions, contrats et règlements qui constituent autant de témoignages des rapports parfois conflictuels entre les différents protagonistes (cf. troisième partie).



La radio c'est Julien Lespede qui anime tout les jeudi soir l'émission *RST tsapiky*. J'ai fait sa connaissance en accompagnant Eugène pour une interview concernant la sortie de sa cassette. Parti pour observer, j'ai finalement, sans le décider, participé à cette émission.

*« Eugène est venu avec un ami vazaha<sup>11</sup>. Il s'appelle Julien comme moi et il est guitariste. Il fait des recherches sur le tsapiky , il faut l'aider car il a de bonnes intentions ... »*

Et Eugène de surenchérir :

*« Oui, il fait de la guitare, et il apprend très vite. Il m'a montré des rythmes angolais et je lui ai appris des rythmes de tsapiky. C'est bon de faire des échanges comme ça... »*

---

<sup>11</sup> Étranger, occidental.

Me retrouvant en direct, le micro dans les mains j'ai du bredouiller quelques mots remerciant Tuléar pour la richesse de sa musique et expliquer brièvement l'objet de mon travail. J'allais me rendre compte par la suite de l'importance de la radio et particulièrement de cette émission. Ce petit événement m'a aidé à établir un rapport de confiance avec les musiciens que j'ai rencontrés par la suite, j'étais un peu moins extérieur. Étant passé à cette émission j'avais déjà un pied dans l'univers *tsapiky*. Comme on le verra (3<sup>e</sup> partie), la radio est un instrument de communication fondamental sollicité en de nombreuses occasions par les différents acteurs du *tsapiky* (convocations des musiciens à l'OMDA, annonces de cérémonies, règlements de compte etc...).



### **1.3 Voleur de cœur, producteur, ethnomusicologue...**

L'enquête ethnologique était l'aspect central de ma recherche. Un de mes objectifs était qu'elle « *produise cette connaissance de type particulier qui est celle de l'ethnologue, une connaissance livrée de l'intérieur* » (Althabe, 1990). L'entreprise n'est pas aisée lorsqu'on aborde un phénomène urbain contemporain. Pour tenter de répondre à cette question de l'intériorité et de la distance, j'ai procédé par étapes successives, chacune délimitant des interlocuteurs privilégiés.

Gagner une certaine confiance de la part des musiciens n'a pas été sans difficulté. Un *vazaha* qui s'intéresse à la musique et qui plus est veut l'enregistrer, c'est un producteur. Pris dans un système marchand naissant qu'ils ne maîtrisent pas bien, les musiciens gèrent, comme on le verra dans la troisième partie, leur nouvelle situation dans un quotidien et des rapports sociaux tendus et conflictuels. Leur statut flou de musicien professionnel se construit à travers des liens de dépendance notamment avec les producteurs de cassettes avec qui l'échange est vécu comme inégalitaire. Quasiment tous peu ou pas lettrés, les musiciens viennent majoritairement de la campagne. Leur rapport à la ville et aux différents acteurs du circuit marchand dans lequel ils s'inscrivent est, entre autre, caractérisé par une suspicion et une forte méfiance, renforcées par le sentiment de ne pas maîtriser les règles de l'échange. On comprend dès lors la difficulté que j'ai pu rencontrer à établir des relations privilégiées avec les musiciens, d'autant plus que les rapports sociaux à Madagascar sont fortement hiérarchisés. Il fallait que je leur fasse comprendre et accepter une relation à l'autre, par le biais de leur musique, différente de celle qu'ils connaissent et pour laquelle ils ont des outils, des repères construits sur la base de l'argent, repères qui constituent aussi des formes de défenses, de protections. Il fallait que j'atténue progressivement cette double extériorité du producteur *vazaha*, cet à priori qui m'était naturellement assigné. J'ai tenté d'effacer les « Monsieur Julien » et de dépasser les discours tout faits, liés aux opportunités que je pouvais représenter, l'ambiguïté d'un rapport fondé à la

fois sur la méfiance des musiciens et sur leur espoir de voir leurs parcours se prolonger jusqu'*andafy* (à l'extérieur, à l'étranger).

Si en ville l'argent constitue une certaine protection dans les rapports sociaux, à la campagne l'imaginaire met en œuvre des outils de distanciation et de mise en garde non moins efficaces. Certains *vazaha*, pour des raisons mystérieuses, rôdent aux alentours des villages pour voler le cœur ou le cerveau des gens... parfois à l'aide d'outils sophistiqués (un casque de moto) certains mangent ces organes d'autres les vendent...

Pendant mon séjour, une géographe pour qui les choses se sont finalement arrangées, a failli voir son terrain sérieusement compromis. Dans la région, une grave épidémie de choléra sévissait et les villages dans lesquels elle travaillait comptaient de nombreuses victimes. Constatant que tout le monde la fuyait, elle comprit vite les raisons de ces comportements inattendus. Quelqu'un l'avait vu jeter de la poudre de choléra dans le fleuve, principale source d'approvisionnement en eau.

La procédure normale pour se rendre dans un village consiste à obtenir à Tuléar une autorisation émanant des autorités que l'on soumet au représentant dans le village, celui-ci officialisant la présence du chercheur et rassurant les villageois sur ses intentions. Cette démarche, permettant d'éviter des problèmes parfois graves et lourds de conséquences, ne me paraissait pas celle à adopter d'autant plus que l'arrivée dans les villages avec les musiciens me fournissait une introduction moins officielle mais beaucoup plus directe et de l'intérieur. En effet, si ces représentants de l'État constituent une protection pour le chercheur aussi bien que pour les villageois et par là même facilitent une certaine intégration, ils sont souvent perçus eux-mêmes comme extérieurs surtout s'ils ne font pas partie de ces acteurs incontournables de chaque village que sont les chefs de familles influents, les *Ray aman-dreny*<sup>12</sup>. En arrivant dans un village, la première chose à faire était donc de s'adresser aux membres importants de la famille organisatrice de la cérémonie. À Madagascar, l'attitude corporelle et le discours que l'on adopte face à l'autre sont d'une grande importance et obéissent à des codes précis.

---

<sup>12</sup> Litt. « Père-mère », les patriarches.

Lorsqu'on s'adresse à un vieux, il faut par exemple veiller à bien être physiquement à sa hauteur, l'intonation, les formules et les termes employés doivent être choisis. J'ai souvent travaillé avec des étudiants de Maninday (l'université de Tuléar), notamment dans les villages, où ma maîtrise de la langue malgache ne me semblait pas suffisamment précise. Ils m'ont, par exemple, aidé à formuler des *kabary* (discours) expliquant, selon les règles de l'art, l'objet de ma présence et de mon travail, demandant l'autorisation d'assister à l'ensemble des cérémonies etc. À chaque fois je ramenaient de Tuléar des présents symboliques (riz, rhum rouge...) à la fois forme de participation à la cérémonie et signe d'une connaissance de la culture malgache.

Parti à Madagascar avec ma compagne photographe Flavie Jeannin, nous avons longuement hésité à unir nos démarches respectives. Le fait d'être deux allait-il alourdir ou freiner l'insertion nécessaire à une démarche ethnomusicologique ? Il est en fait vite apparu que cela constituerait un atout. Outre les avantages liés au fait de pouvoir croiser nos différents regards, celui d'un ethnomusicologue et celui d'une photographe, tous deux avertis des enjeux et de la démarche de l'autre, cette situation de couple allait être un facteur d'intégration important que nous n'avions pas imaginé. En effet, contrairement à la méfiance qu'inspire un homme *vazaha* seul aux objectifs flous, le fait d'être en couple donnait une image de stabilité, rassurait quant aux desseins mystérieux d'un individu difficilement contrôlable. Étant avec « ma femme », mes intentions ne pouvaient être réellement mauvaises, sinon je n'aurais pas pris le risque de l'exposer. Cette position nous a donc permis d'établir plus facilement un rapport de confiance avec les différents acteurs du phénomène étudié, dans les villages mais aussi en ville, notamment avec les femmes : chanteuses, danseuses, épouses de musiciens.

À ces avantages que conférait cette collaboration, s'ajoutait également un autre facteur non négligeable. La présence de ma compagne constituait aussi pour moi une certaine protection et la garantie de rapports moins ambigus et plus sains dans nombre de situations. En effet, si pour les uns, les *vazaha* sont une menace, pour d'autres ils constituent un objectif. En ville comme à la campagne, les

sollicitations sont multiples et les moyens mis en œuvre parfois vigoureux (utilisation de *fanafody* sous la forme de différents type de filtres amoureux ...).

Grâce à l'ensemble de ces conditions, l'accueil dans les villages fût sans réserve et plutôt que de susciter la méfiance ma présence rehaussait le prestige de la cérémonie.

Pouvoir établir une relation privilégiée avec les musiciens signifiait une construction de long terme. Je me suis attaché à ce que l'image, la compréhension qu'ils pouvaient avoir de moi, soient les plus proches possibles de mon projet en tant qu'ethnomusicologue. Ceci a nécessité un dévoilement progressif de mon projet, dû en partie, à la méfiance des musiciens face au producteur ou voleur de sons que j'aurais pu être. Ainsi, pendant longtemps j'ai mis de côté mon magnétophone. J'ai accentué dans la présentation que je faisais de moi même mon statut d'étudiant ayant lui aussi des supérieurs et des contraintes, statut fondamental, puisqu'il me permettait de légitimer le caractère désintéressé de ma démarche en lui donnant un sens.

Le fait d'être guitariste m'a été d'une aide précieuse dans l'établissement de relations qui dépassent celle d'enquêteur / enquêté. Outre le fait que j'ai beaucoup appris en jouant, tant d'un point de vue musicologique que sur les concepts liés à la musique ou sur les musiciens eux-mêmes, ceci m'a permis d'établir un échange humain et musical. Cela a également été un facteur d'intégration, comme ce fut le cas, par exemple, dans le quartier de Mahavatse<sup>13</sup> où mes multiples allers et venues commençaient à faire courir des rumeurs. Un jour, allant assister à une répétition du groupe Somby qui y réside, je me retrouvais la guitare dans les mains. J'imposais alors un peu de musique angolaise à une partie importante de Tuléar puisque, comme toutes les répétitions, celle-ci était en plein air et diffusée à très fort volume par des hauts-parleurs placés en hauteur. Dès lors, les chuchotements et autres regards suspicieux se transformèrent à chacune de mes venues en contacts verbaux d'une autre nature : « Akory (bonjour) Ndonbolo » souvent suivi du *tohaky*, le fameux rire des femmes malgaches. Doté d'un surnom

---

<sup>13</sup> Quartier de Tuléar excentré, dans lequel un nombre important de musiciens résident. Il est considéré comme relativement dangereux. Contrairement au centre de la ville, on y voit jamais de touristes, la présence d'un *vazaha* y était donc remarquée et source d'étonnements perceptibles.

je devenais moins anonyme ; moins anonyme les habitants du quartier m'avait affublé d'un surnom : « Ndonbolo », nom d'un genre musical congolais à l'époque largement diffusé par les radios locales.

Jongler entre mon statut d'étudiant et celui de guitariste m'a permis de garder un certain équilibre entre intériorité et extériorité. Me limiter à l'un m'a souvent semblé trop distant, me borner à l'autre ou trop l'accentuer comportait le risque d'une méfiance de la part des musiciens, d'autant plus justifiable que le vol de chanson est un leitmotiv dans l'univers du *tsapiky*.

C'est avec ces multiples étiquettes que je me suis attaché à suivre les musiciens dans leurs parcours pour animer les cérémonies en brousse. Le partage de ces pérégrinations, physiquement harassantes, a accentué mon intériorité. Logé à la même enseigne que les musiciens, je partageais avec eux le « *tsy likamboalavo* » (« que la souris ne peut pas sauter ») grande cuvette de riz blanc largement mêlé de petits cailloux.

Grâce à l'articulation entre les différentes insertions des acteurs j'ai tenté d'opérer un mouvement de retotalisation et de nouvelles délimitations des frontières de mon terrain. J'espère ainsi avoir en partie surmonté une difficulté propre aux terrains contemporains : l'éclatement des communautés, la pluralité des appartenances.

## **2. Tuléar *tsy miroro* « la ville qui ne dort pas »**

Tuléar, « la ville qui ne dort pas » suivant la désignation que la ville se donne à elle même est héritière d'une histoire complexe, indispensable à convoquer pour envisager sa singularité. Décrire et mieux encore rendre compte de cet espace où le *tsapiky* marque fortement le paysage sonore, est nécessaire à la compréhension des liens multiples et intimes qui se nouent entre une ville et sa musique.

Carte tuléar ville (pas musique)



## **2.1. Une capitale régionale ruralisée**

Construction coloniale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Tuléar est une ville dont la particularité marquante est le côtoiement d'attributs urbains de la modernité : aéroport, radios, ministères... et d'une réalité rurale fortement présente : organisation des quartiers selon un modèle villageois, matériaux utilisés dans la construction des logements orientés dans la mesure du possible Nord-Sud, modes de vie et coutumes. Cette forme si particulière d'occupation de l'espace que l'on note à chaque instant s'inscrit dans l'histoire économique, sociale et politique de la région. Afin de donner à la ville sa profondeur historique, c'est à un va-et-vient entre le présent, la ville telle qu'elle se donne aujourd'hui et le passé reconstitué par les historiens, inscrit dans les mémoires, que nous allons procéder. Les rapports ville / campagne dans le cas de Tuléar mettent en jeu trois relations déterminantes, les mouvements de population, la forme des échanges et les modes de sociabilité, le rapport aux pouvoirs.

L'arrivée à Tuléar en avion est saisissante, le contraste avec les deux ou trois jours que prend le voyage, souvent périlleux, en taxi-brousse, est fort. Une heure de vol pour parcourir les 1000 kilomètres qui séparent la capitale nationale de la capitale régionale. L'avion quotidien, gros porteur, atterrit sur un aéroport goudronné. Le temps de récupérer les bagages, de chercher un véhicule pour se rendre en ville et l'on se retrouve sur des routes défoncées, entourées d'un espace parsemé d'habitations précaires, où déambulent pauvrement vêtus des hommes tirant des charrettes, des femmes portant de lourds fardeaux sur la tête, des enfants désœuvrés, des animaux en quête d'un pâturage inexistant. La campagne environnante ? Non, déjà la ville mêlant l'urbain au rural : bâtiments administratifs délabrés, maisons cossues de quelques riches marchands, de rares hôtels ou lieux de divertissement pour les étrangers de passage et majoritaires, les habitations de fortune. L'impression de ruralité est renforcée par une végétation foisonnante : palmiers, manguiers, tamariniers, épineux, *raketa* (cactées du genre opiacé). Le matériel de construction des maisons est lui aussi d'origine végétale : toits et murs entrelacent roseaux, branchages de *kafatray* (*cedrelopsis grevei*, arbuste abondant dans la région). « *Souvent, la végétation*

*résiduelle sert, à hauteur d'homme, de clôture au terrain, ce qui donne parfois le sentiment de se promener sur un petit sentier de sable, à mille miles de toutes régions habitée, alors que l'on est entouré d'habitations et au cœur même de la ville » (Houssay-Holzschuch, 1994, p. 71).*



Bœufs, chèvres ou poules font également partie du paysage. Mahiana Jules (cité par Koto 1989, p. 224) dans son mémoire de maîtrise de 1994 relève la présence à Tuléar de 1371 bœufs, 3610 chèvres, 421 moutons, 2947 porcs et 6745 volailles. « Ainsi, l'apparence de l'urbain s'efface à l'intérieur des quartiers, et l'espace de la rue n'existe pas, se perd dans ses marges : elle fait souvent l'objet d'une appropriation particulière. Les habitants y agrandissent leur cour, construisent un nouvel enclos sur ce lieu commun. Les ruelles deviennent rapidement très étroites et peuvent même l'être trop pour un cycliste... Encadré de palissades de branchages ou de cactées, le passant ne peut qu'espérer que personne ne viendra croiser sa route. » (Houssay-Holzschuch, *op. cit.*, p. 67).



Un siècle plus tôt, Grandidier relevait l'aspect rudimentaire du bâti contrastant avec les ambitions coloniales d'en faire une vraie ville. « *Quoique Tuléar fut pour Madagascar et surtout pour la côte S.-O. une ville importante, très importante même puisqu'elle comptait déjà alors plusieurs centaines d'habitants, les maisons étaient toutes petites ne comprenant qu'une seule pièce, vraies huttes de sauvages en roseaux et en feuillages. Seuls, les établissements des quatre vazaha avaient quelque importance : s'ils étaient construits avec les mêmes matériaux, ils comprenaient plusieurs pièces et les magasins où l'on serrait les marchandises tant de troc que celles à exporter (orseille, pois du cap, tortues, etc...)* » (Grandidier, 1916, p. 23-24). L'habitat des autochtones ne se distinguait de celui des étrangers -distinction qui à l'époque ne faisait pas système- que par son importance. Les étrangers n'étaient que quatre, tout du moins visibles pour l'auteur : « *En fait de vazaha (de blancs, plus ou moins métissés), il y en avait quatre, un pour chacune des trois maisons de la Réunion qui y possédait un comptoir, et un quatrième, Achille Lemerle, qui, un beau jour, est venu y échouer*

et s'y est marié (comme les trois autres du reste) et qui, parlant malgache sert d'interprète aux trois autres et représente jusqu'à un certain point dans cette ville le roi du pays, lequel réside une dizaine de lieues plus au Nord, non loin de Manombo» (id.). Les *vazaha* dont le nombre va augmenter tout au long de la période coloniale vont peu à peu inscrire leurs différences dans l'espace. La loi coloniale du 2 juillet 1897, édicte le transfert des comptoirs des traitants étrangers, des entrepôts des « Indiens » et de la Vice-Résidence avec tous ses services administratifs de Nosy Ve à Tuléar.

La prédominance de la campagne dans le paysage urbain sous la forme qu'elle revêt aujourd'hui est récente, elle date des années 1970. Les nombreuses traces d'une urbanisation qui se voulait moderne, à l'image des villes occidentales, demeurent dans la ville et plus particulièrement en son centre : arcades, magasins des Indiens, bâtiments administratifs, commerciaux, banques... sans oublier la boutique où l'on a depuis peu accès à Internet.







Seuls quelques habitations conservent leur éclat d'antan. L'université, délabrée, à l'écart, n'est reliée à la ville par aucun transport public. Ce partage inégal de l'espace géographique et social a fait dire à certains auteurs, notamment Emmanuel Fauroux qu'il s'agissait d'une ruralisation de la ville. En effet, il ne s'agit pas comme dans le cas de nombreuses villes africaines d'un simple exode rural où les ruraux deviendraient des citoyens. Les migrants conquièrent en quelque sorte un droit de cité en investissant la ville à leur manière, à la fois dépendante de leurs appartenances ethniques et en rupture avec elles. Ils inventent de nouveaux liens à la campagne, de nouveaux rapports sociaux en ville. Comme le note Georges Balandier, « (...) *le fait remarquable restait la recherche constante de modes d'ajustements, l'effet positif d'une socialité inventive qui n'abandonnait pas le milieu urbain à l'anomie et, -au-delà, au désordre. L'innovation culturelle ne se réduisait pas aux formes imitatives des manières européennes (...)* Dans un milieu social fluctuant, où les formes reçues de la tradition se défont, ou se modifient, où les formes nouvelles se constituent dans l'incertitude et la précarité, l'individu se révèle, à la fois, *dépaysé, disponible et contraint à l'innovation* ». (Balandier, 1985/1955, préface, p. XVII). Le phénomène musical *tsapiky* fait pleinement partie des innovations culturelles, produites par un milieu social fluctuant mais aussi donnant sens à la précarité et l'incertitude qui caractérisent ce

milieu. Une même musique relie le stade non couvert de Tuléar et les cérémonies de village (mariages, circoncisions, enterrements...).

Certains quartiers proviennent de villages progressivement reliés à l'agglomération. La composition ethnique de leurs habitants est alors encore relativement homogène comme c'est le cas du quartier vezo de Mahavatse où résident de nombreux musiciens et dont on reparlera plus loin. D'autres, ethniquement plus hétérogènes, se sont constitués à partir d'espaces inoccupés car non constructibles selon les normes occidentales adoptées par les autorités centrales (terrains inondables, par exemple, comme le quartier de Tsimenatse). Ignorant les titres de propriété ou les enregistrements contenus au cadastre, le sol est, pour la majorité des habitants, à celui qui le défriche et le bâtit tant qu'il n'en n'est pas chassé. Revanche prise sur le mode d'appropriation légal des terres par les « étrangers » qui dès 1896 bénéficièrent de l'expropriation automatique de tous ceux qui n'avaient pas procédé à l'immatriculation de leur terre.

Parler de ruralisation c'est prendre en compte l'histoire du peuplement de cette ville, comprise dans des projets différents selon les époques. C'est supposer qu'elle fut un jour une vraie ville « bourgeoise », caractère qu'elle aurait perdu aujourd'hui. Pendant les deux premiers tiers du XX<sup>e</sup> 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 que l'on assiste à une croissance significative de la ville : 46 500 habitants en 1970 (500 maisons en dur pour 11 000 habitations), plus de 60 000 en 1980<sup>14</sup>, environ 120 000 habitants aujourd'hui. Cette période de ruralisation est concomitante de la naissance du *tsapiky*. Elle correspond également à l'indépendance du pays. En effet, avant l'indépendance l'accès à la ville était soumis à un contrôle économique et social fort, imposé par la figure extérieure et puissante du colonisateur. Une carte d'impôts était établie à partir de 18 ans. C'est afin d'y échapper que certains préféraient se cacher en brousse. Après l'indépendance (1972) les villageois arrivent en ville. D'après « l'enquête ménage » réalisée par Bernard Koto en 1989, auprès de 1100 ménages, les migrants représentent 80 % de l'ensemble des

---

<sup>14</sup> JM. Hoerner (1987) p : 47-48, cité par Koto, B. p. 124.

urbains de Tuléar ; près de 55 % s'y seraient installés après 1980 et seul 1 ménage sur 5 aurait été en ville avant 1960 (Koto, 1989, p. 123). Une autre enquête du même auteur, réalisée en 1994 à partir de 1940 ménages montre que 90 % des migrants de l'échantillon proviennent de la province de Tuléar. Il s'agit d'un changement sociologique considérable par rapport aux périodes précédentes où Tuléar abritait principalement des représentants de l'État et des commerçants.

Devant le peu d'études actuelles sur la population de Tuléar, j'ai essayé d'obtenir quelques données chiffrées concernant l'habitat et les emplois. D'après le chef de service des impôts fonciers de la mairie, le recensement de 1996 (le dernier, non publié), fait état de 17 956 habitations (dont 3997 locations), 3 166 possèdent l'eau courante, 1 233 nécessitent d'aller chercher l'eau aux fontaines publiques, 15 275 aux puits, 6 548 possèdent l'électricité, 2 940 l'eau et électricité 1 234 ont des WC intérieurs, 230 garages, 19 sont munies d'antennes paraboliques. Le téléphone est réservé à une élite extrêmement restreinte, 568 téléphones dans la ville. L'eau courante est également une denrée rare, moins d'un tiers de la population a directement accès à ce bien de première nécessité.



En ce qui concerne l'électricité la situation s'est dégradée par rapport aux années 1950. Il est vrai que « *la province de Tuléar, en matière d'investissement, est beaucoup moins bien lotie que le reste de l'île. En 1981, au niveau "financement du monde rural", selon la Banque pour le développement de l'agriculture, Tuléar n'a reçu que 14 537 000 FMG, soit à peine un peu plus de 1 % des crédits globaux. Le « faritany » est une région attardée, mais on semble même hésiter à lui consacrer les efforts nécessaires au rattrapage* » (Hoerner, 1987, cité par B. Koto, 1989, p. 6). Ce qui explique pour partie le fait que « *les fonctions typiquement urbaines d'aménagement ou de gestion de l'espace commun (voirie, approvisionnements divers) sont gravement absentes : les routes sont très rarement goudronnées...* » (Houssay-Holzschuch, *op. cit.*, p.67). Les voies de communication entre les villages sont à l'abandon, celles qui reliaient les petites villes administratives entre elles en piteux état. Seuls des taxi-brousses les empruntent à leurs risques et périls. Il n'existe aucun transport public dans la région, pas même en ville.

Durant la période coloniale il faut attendre les lendemains de la seconde guerre mondiale pour que soit envisagée une réelle politique de modernisation de la ville par la prise en charge publique des infrastructures. La politique de décentralisation entreprise par le gouverneur Marcel Olivier à la fin des années 1920 a permis à Tuléar de bénéficier de quelques subventions à des fins d'aménagement urbain mais c'est seulement dans les années 1950, à la faveur d'implantations industrielles, que se dessine une réelle intervention des pouvoirs publics. « *Au début des années cinquante, le pouvoir colonial semble avoir manifesté de nouvelles ambitions pour la ville de Tuléar qu'il s'agissait encore de moderniser et de remettre à la place qui aurait dû être la sienne comme véritable capitale régionale. Des commissions de travail et d'hygiène, une Chambre d'agriculture, du commerce et de l'industrie furent alors créées pour veiller à la propreté de la ville et pour favoriser le développement des activités économiques* ». (Koto, *op. cit.*, p. 99).



Sur ce point Bernard Koto précise que la municipalité, en 1950, a contracté un emprunt d'une valeur totale de soixante cinq millions de francs malgaches auprès de la Caisse Centrale de la France Outre-mer pour réaliser une série importante de travaux<sup>15</sup>. Dans le même esprit la mise en place de la SCAMA (Société de conserves alimentaires de la montagne d'Ambre), au début des années 1950, semble avoir joué un rôle important pour insuffler quelque dynamisme à la ville. « *En 1955, elle (la SCAMA) a entrepris, à partir du charbon de la Sakoa dont elle était la principale utilisatrice, de fournir de l'électricité à la ville et aux particuliers que cela pouvait intéresser. Cette électrification a provoqué la création de nombreuses petites entreprises, tout en apportant une grande transformation du paysage urbain. Les routes qui venaient d'être bitumées ont commencé à être éclairées la nuit. La ville s'est animée davantage. Les boutiques et les magasins se sont multipliés et ont eu tendance à fermer plus tard, le soir. Le centre ville est devenu plus attractif.* » (id.); de même « *Dans le budget provincial, des dépenses importantes ont été consacrées à la réhabilitation et à l'extension de l'hôpital mixte de la ville.* » (Koto, *op. cit.*, p. 114).

Pratiquement depuis l'indépendance les infrastructures urbaines n'ont pas cessé de se dégrader. Aujourd'hui, la ville n'est plus éclairée, les routes sont en très mauvais état.

En ce qui concerne les emplois la situation est encore plus catastrophique. Sans infrastructures véritables, la ville n'accueille pas et n'intègre pas les migrants. D'après le chef de service du Ministère de l'Emploi que j'ai rencontré durant mon séjour, en 1999 il y avait 3363 salariés déclarés, dont 1326 dans le secteur commercial et 1936 dans le secteur des services (hôtels, employés de maison...).

---

<sup>15</sup> Ceux-ci consistent en :

- « - empiérement et bitumage du centre urbain et des anciennes voies urbaines comme le boulevard Galliéni et l'avenue de France
- agrandissement du marché dit « bazar be » et mise en place de nouveaux points de vente à Sans fil et à Anketa
- transfert et extension des prisons
- construction des salles de spectacles et de nouveaux logements pour les fonctionnaires autochtones
- création et extension de nouvelles routes desservant les nouveaux quartiers périphériques. »

(Koto, p. 114)

De ces chiffres, on pourrait conclure que les représentants de l'administration et des services sociaux, écoles, hôpitaux, postes, pour ne pas parler de l'armée et de la police, ne seraient que 101 ! Une chose en tous cas ne fait guère de doute : la bureaucratie n'est pas pléthorique. Une grande partie des emplois générés par les industries créées dans les années 1950, c'est-à-dire après la seconde guerre mondiale, à un moment où les mouvements pour l'indépendance se développent, a disparu en raison de la fermeture de la plus grande partie d'entre elles. La CFDT (Compagnie française pour le développement textile) est la seule qui sous un nouveau nom perdure. Pratiquement aucune industrie n'a été créée depuis l'indépendance. Une des rares exceptions est l'usine de savons ouverte en 1970, fermée en 1982. Les activités portuaires et tertiaires sont elles aussi et par voie de conséquence en déclin. Le tissu industriel sur lequel reposait la modernisation de Tuléar n'a cessé de se dégrader.

Dans les années 1950 la création de quelques entreprises avait amorcé un mouvement classique de migration des campagnes vers la ville. Il ne faut néanmoins pas surestimer le nombre d'emplois créés par ces entreprises dont les principales ont été décrites par Bernard Koto. Le cas de la corderie Déquivre exposé est ici exemplaire « *Déquivre figure parmi les premières industries tuléariennes. Elle est née de la culture de sisal qui a débuté en 1920, à l'initiative du colon Dequivre. Celui-ci réalisa une première expérimentation sur une superficie de trente-cinq hectares. Dans les années cinquante, cette plantation a connu un essor important qui a conduit à la création d'une " Société malgache de culture" regroupant tous les principaux concessionnaires de la région. (...) Au début des années cinquante, l'exportation annuelle était en moyenne de neuf cents tonnes à destination principalement de la France, de la Belgique, de l'Union française et de l'Allemagne. (...) L'usine a cessé de fonctionner surtout en raison de l'irrégularité de ses approvisionnements. La production du sisal de l'arrière pays a, en effet, beaucoup souffert des aléas climatiques.* » (Koto, *op. cit.*, p. 101).

Parmi les entreprises fournissant de l'emploi le cas de la SCAMA dont les principaux actionnaires étaient Français jusqu'à sa nationalisation durant la deuxième République, doit aussi retenir l'attention. « *L'usine de Tuléar est une filiale de la grande société qui a son siège social à Diégo-Suarez. L'administration*

*coloniale a voulu faire de cette nouvelle industrie "un élément à la fois polarisant et urbanisant". Elle faisait travailler une cinquantaine d'employés permanents et plusieurs centaines de salariés temporaires et saisonniers, à quoi il faut ajouter les familles qui vivaient du commerce des abats. » (Koto, op. cit., p. 102). En pratique cependant, « (...) le fonctionnement de la SCAMA a toujours été très irrégulier. Après l'euphorie de 1953, ses activités sont restées en veilleuse pendant une longue période. Elle a alors été rachetée par la Société Rochefortaise, en 1957, ce qui ne lui a pas permis d'éviter la faillite et la fermeture définitive en 1977 » (id., p. 103).*

En matière d'entreprises de petite transformation, production classique des zones urbaines, la situation n'est guère plus brillante. Le cas des huileries dont nous allons brièvement retracer l'histoire est ici illustratif. Dans ce domaine rappelle Bernard Koto, « *La ville ne disposait que d'une seule huilerie avant 1930. C'est l'extension des cultures d'arachides, après la deuxième guerre mondiale, qui a incité les Indiens de Tuléar à en créer d'autres. (...). En 1967, les huileries de Tuléar ont été nationalisées pour constituer un nouvel établissement industriel sous le nom de " Société nationale des huiles de Tuléar<sup>16</sup>" (SNHU). » Cet établissement pourtant ne connaîtra pas de développement véritable. Dès 1976 en effet : « (...) ces industries ont été confrontées à de sérieux problèmes. Les matières premières ont commencé à manquer, car la baisse des cours de l'arachide a découragé les producteurs. (...) ». Finalement, « en 1983, la SNHU a dû déposer son bilan et a cessé toute activité. » (Koto, op. cit., p. 104) ; à ce moment, selon J. Cabot et J. M. Hoerner, elle employait 500 personnes (Cabot et Hoerner, 1983, p. 78).*

Finalement, la CFDT est une des rares industries qui fonctionne encore à Tuléar. Installée en 1956, cette usine d'égrenage s'inscrivait dans le cadre de la politique d'extension de la culture cotonnière qui a caractérisé les dernières années de la colonisation. Depuis, la CFDT, sous le nom de HASYMA a été nationalisée en 1978. Elle offre encore aujourd'hui un nombre d'emplois non négligeable au regard du tissu industriel déliquescant.

---

<sup>16</sup> Connue en fait comme Société Nouvelle d'Huilerie de Tuléar.

Dans de telles conditions, les raisons et la nature de l'accroissement massif de la population de Tuléar doivent être expliquées. Car dépourvue d'emplois et d'infrastructures, pourquoi et selon quelles modalités la ville, à partir des années soixante-dix devient-elle un pôle d'attraction pour une population qui jusqu'alors en avait été tenue et s'en était tenue à l'écart ?

De manière schématique on peut dire que les migrations actuelles résultent de trois facteurs qui s'articulent entre eux de manière originale. Une dégradation des conditions de vie à la campagne, l'existence d'interstices économiques, qui judicieusement remplis offrent l'accès à un minimum de revenus monétaires, enfin le type de migrations pratiquée, véritable organisation sociale de la migration. Cette articulation sera celle-là même du « système *tsapiky* ». On peut dire que c'est l'analyse de ce dernier qui m'a amené à une telle conclusion.

Emmanuel Fauroux et Bernard Koto dans leur analyse sur les migrations mahafales parlent d'un mouvement à travers 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 Toliara<sup>17</sup> (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".* » (Fauroux et Koto, 1993, p. 548-549).

## **2.1 Tsapiky, mobilité et espace recomposé**

Aujourd'hui, la mobilité 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 en utilisant au mieux leurs réseaux en ville et à la campagne. Certains cultivent 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 finit par faire système. L'importance d'un commerce informel est dans ce dispositif fondamental. Les autochtones nomment les activités qu'il génère *kinanga* : « *Ce commerce parallèle fonctionne largement à l'écart des activités commerciales de plus grande envergure gérées par les grossistes Karana<sup>18</sup>, à partir du milieu urbain. Il s'intègre parfaitement dans l'activité des villages d'origine, les habitants grâce à leurs parents restés en ville, étant parfaitement au courant de l'évolution des prix et des transactions commerciales en ville. Le kinanga, comme le commerce contrôlé par les grossistes indiens, tire sa prospérité de la faillite généralisée du système officiel de collectage et de distribution. Les grandes sociétés d'État se sont effondrées les unes après les autres.* » (Koto, 1989, p. 277).



---

<sup>17</sup> Il s'agit bien ici de Tuléar qui peut aussi être nommée Toliara ou Toliary.

<sup>18</sup> Communauté indo-pakistanaise.





Cette activité participe et découle de la déstructuration du système de production agricole. Une minorité s'enrichit tandis que la majorité doit inventer les moyens de sa survie. Ces moyens sont parfois désespérés et ne constituent qu'une fuite en

avant vers la ruine ! « *Les avances sur récolte existent partout dans l'ensemble méridional. Les ruraux qui ne disposent d'aucune épargne, n'ont d'autre possibilité que de recourir à ce système quand survient un besoin d'argent, prévu (cérémonies lignagères, financement d'une nouvelle campagne agricole) ou imprévu (funérailles, maladie) (...) ou, tout simplement, en période de soudure, celle-ci ayant tendance à devenir de plus en plus longue. Ces avances prennent la forme d'un accord verbal. Les sommes empruntées sont rendues en nature. Dans les environs de Tuléar (...) depuis le début des années quatre-vingt, a cours le système dit du "drala raiky" (littéralement : "un sou"). Ce système consiste à emprunter de l'argent et à le rembourser de façon assez particulière : pour 5 FMG empruntés pendant la soudure, on doit rendre un "kapoaka" (une boîte de lait Nestlé) de maïs à la récolte. Or, sur le marché "normal", le "kapoaka" se vend à plus de 35 FMG. Dans la plupart des cas, on profite du jour du remboursement pour négocier un nouveau prêt. » (Koto, op. cit., p. 95-96).*

## **2.2 Une capitale régionale dominée**

On ne comprendrait pas l'état actuel de la région de Tuléar, le rôle qu'y joue la capitale régionale si on ne les reliait pas à plusieurs siècles de domination des sociétés locales. Si les habitants de la région partagent aujourd'hui un sentiment d'appartenance commune c'est entre autre au regard d'une domination, d'une mise en minorité par des pouvoirs centraux à vocation hégémonique sur l'ensemble de l'île. Ce sont ces pouvoirs qui ont successivement encadré de manière plus ou moins radicale mais toujours en extériorité, les rapports sociaux locaux. Dominés et délaissés les différents clans ont tenté, quand on leur en laissait la possibilité, d'ignorer le pouvoir central afin de mieux se concentrer sur la gestion locale de leur relations inter ethniques. Ces relations pouvaient prendre des formes violentes notamment en période de crises et lorsque les divisions étaient instrumentées par des pouvoirs extérieurs.

La traite des esclaves est à cet égard une période cruciale pour l'histoire de l'île tout entière mais aussi, de manière spécifique, pour la région. Autour de la

traite vont se jouer les rivalités entre les deux puissances coloniales qu'étaient au début du XIX<sup>e</sup> siècle l'Angleterre et la France et le renforcement du pouvoir des Merina. Je reprends ici la thèse de Maurice Bloch selon laquelle le traité signé entre Radama et les Anglais en 1817 a eu des répercussions considérables et durables sur le renforcement du pouvoir des Merina et par voie de conséquence sur les formes successives que vont prendre le pouvoir colonial. « *Les avantages de ce Traité pour Radama étaient multiples. Il ne permit pas seulement de lui garantir de façon continue une aide militaire et technologique à des fins tant administratives que militaires, il lui permit aussi d'établir un monopole sur ces biens et services européens à l'intérieur même de Madagascar. Ce parce que suivant les termes du traité la marine Britannique s'engageait à patrouiller autour de Madagascar pour mettre fin à la traite d'esclaves d'outremer ; ainsi étaient bloqués les moyens traditionnels par lesquels les rivaux de Radama auraient pu obtenir ces biens et services en provenance de l'Occident* » (Bloch, 1986, p. 16). L'auteur précise que ce n'est pas le seul facteur explicatif du développement à une large échelle de l'État Merina. « *D'autres facteurs, tels que les réformes agricoles et commerciales qu'il institua, doivent aussi être pris en compte. Également important fût le fait que son règne a été marqué par un État naissant aux solides fondations. Cette structure administrative a été établie en partie en utilisant, rénovant ou réorganisant une série d'institutions traditionnelles telles que les discours royaux lors de grandes assemblées, 'kabary', l'établissement de structures légales sous le formes de Cours de justice, et des structures commerciales sous la forme de marchés, l'utilisation de formes traditionnelles de taxation et de corvées, à une échelle sans précédent* » (Bloch, op.cit, p. 14).

La région de Tuléar participe dès ses débuts de cette économie tributaire du commerce avec l'étranger et de la traite. « *Le choix de Tuléar, comme résidence royale, plutôt que Manombo ou Miary permettait aux rois de mieux asseoir leur contrôle du littoral et de la baie de St Augustin. La traite des esclaves a pris de l'importance tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans cette région du Fiherenana dont Tuléar demeurait le centre principal. (...) La traite constituait une activité très lucrative dont dépendait la prospérité du royaume. Elle mobilisait très largement les chefs locaux, vassaux du souverain, qui montaient constamment des expéditions pour approvisionner les*



*navires des traitants en esclaves et en bœufs » (Koto, op. cit., p. 42) ou pour les rançonner comme s'en plaint le capitaine de frégate Le Do auprès du capitaine de vaisseau commandant la division navale de l'Océan Indien le 30 décembre 1888 « Tous les chefs de la côte sont de vrais pirates qui rançonnent nos traitants chaque fois que l'idée leur en vient. Dans un grand kabary officiel que M. Campan a tenu dernièrement avec le roi de Tuléar ce dernier lui a formellement déclaré que l'habitude de ses ancêtres étant de piller les factoreries quand bon leur semblait, il entendait user des mêmes procédés. Il consentait seulement à bien vouloir l'avertir, lui consul de France, toutes les fois qu'il aurait fortement dévalisé nos commerçants, mais seulement dans ce cas »<sup>19</sup>. Sans doute le capitaine Le Do ignorait-il les épisodes tels celui du « voltigeur » au cours duquel le prince masikoro et plusieurs de ses hommes invités à bord de ce navire furent livrés aux autorités merina, transférés à Antananarivo où ils furent décapités. Ainsi, « la guerre se présentait comme le mode principal de génération de surplus » (Fauroux, 1980).*

La rade de Tuléar, voie de transit incontournable pour les échanges, est l'objet d'un contrôle important que se disputent jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Anglais et Français. La France pour accomplir sa politique de pacification enjoint aux Merina d'intervenir dans la région de Tuléar. Le roi Tompoemana, alors en place, tente de résister aux attaques des Merina confortées par la présence d'un navire de guerre dans la rade de Tuléar. Une organisation intensifiée de pillages à l'encontre des commerçants réunionnais, bénéficiant d'un statut privilégié comparable à celui des Indiens, considérés à ce titre comme des protégés de la France, ne suffit pas pour tenir tête aux efforts conjoints des Français et du pouvoir en place à Tananarive. « (...) Galliéni fit appel à la dixième compagnie de tirailleurs malgaches basée à Diégo-Suarez et l'installa définitivement à Tuléar le 2 août 1897, avec pour tâche de rétablir l'ordre dans toute la région. (...) Il fallut attendre la création du Cercle militaire, en 1898, pour que la paix fragile revienne. » (Koto, op. cit., p. 51). En août 1898, le roi Tompoemana se rend. La

---

<sup>19</sup> Tuléar Archives de la division navale de l'Océan Indien, (Lorient) cité par Schlemmer (1983, p. 30).

région est désormais sous contrôle « franco-hova ». Les chefs locaux y perdent une part importante de leurs ressources et de leur pouvoir.

Les institutions françaises lorsqu'elles en ont le projet ne réussissent pas à maîtriser la prédominance des Merina dans les rouages administratifs mêmes locaux. Leur tentative d'instaurer des quotas par « race » pour l'entrée à l'école afin de former des cadres locaux originaires de la région ne connut que peu de succès.

À cette exclusion du pouvoir politique et de l'administration correspond également le développement prescrit de cultures de rente dont les étrangers, Indiens (*Karany*), Français s'accaparèrent le quasi-monopole de collectes et commercialisation.

Disparition du roi, affaiblissement des chefs de clan, ruine des unités paysannes les plus faibles, constitution d'une classe de commerçants en majorité étrangers et d'une élite à majorité merina, l'histoire de la région est ponctuée de révoltes contre l'ennemi commun ou entre clans. L'histoire des rapports belliqueux entre populations de la région différemment structurées selon les périodes (clans, royaume, partis politiques) et pouvoir central, celle des relations entre les pouvoirs locaux, reste à faire. Les révoltes les plus connues, celles qui restent encore vivantes dans les mémoires sont celles de 1947 et plus récemment celles des années 1971-72 ou encore les incidents de 1991. En 1947, l'île connaît des journées d'insurrection générale. « *Dans la nuit du 29 mars 1947, une série d'attaques contre les camps militaires français, des postes administratifs et des villes furent le point de départ d'une insurrection qui s'étendit à l'ensemble de la côte orientale (...) La répression fit peut-être 100 000 morts* » (Althabe, 2000, p. 195). Cette période de répression brutale fait référence aujourd'hui à Tuléar comme un des moments de lutte des Malgaches contre l'occupant. Plus internes, opposant gens des Hautes-terres et gens du Sud, sont perçues les révoltes de mars 1971 et les manifestations de 1991. Depuis la fin de l'année 1970 de multiples tensions existaient dans la région du Sud allant de Tuléar à Fort Dauphin entre l'administration et les paysans : refus de l'impôt organisé auquel répondait une répression brutale dont les villageois étaient les premières victimes. Début avril 1971 « *la plupart des chefs-lieux de la province du Sud furent occupés par*

*des groupes de plusieurs centaines de paysans armés, entraînés par les militants du MONIMA (Mouvement national pour l'indépendance) ; cette attaque nocturne eut des résultats divers : les forces de l'ordre tirèrent ou ne bougèrent pas, suivant les endroits ; les manifestants évacuèrent les chefs-lieux le lendemain, les uns se dispersant, les autres restant temporairement regroupés et se disloquant lors de la contre-attaque des gendarmes. » (Althabe, op. cit., p. 201).*

Plus proches encore à Tuléar, les manifestations d'octobre 1991 au cours desquelles Merina et Betsileo ont fait l'objet de menaces et parfois d'agression physiques de la part des « fédéralistes ». Soulignons que nombreux furent nos interlocuteurs se souvenant que durant ces journées le *tsapiky* s'était tu.

Dans la mémoire régionale coexistent des moments de luttes communes à l'ensemble de l'île et des moments d'opposition dévastatrice entre Merina et gens du Sud « *La mémoire collective conserve le souvenir indécis d'un passé brutal (fahagasy) d'avant la colonisation, d'un temps où les puissants "mangeaient" les faibles, ou notamment sur les côtes, les expéditions du "royaume hova" dévastaient les campagnes* » (Ottino, 1998, p. 585). L'ensemble de ce passé participe à la construction d'une identité régionale ancrée dans la situation présente. Totalité hégémonique à Tuléar, le *tsapiky* pourtant ne franchit pas les limites de la région. Antananarivo, la capitale qui fait les grands noms de la musique malgache, l'ignore. Cette ignorance en même temps qu'elle exaspère, fait du *tsapiky* plus encore la musique du Sud.

Une paysannerie défaite, une industrie moribonde, une élite ou bourgeoisie malgache en déclin, un pluralisme ethnique et une mobilité organisée, des *Karany* « *qui font écran entre le petit producteur et le marché* » (Fauroux, 1997, p. 212), font de Tuléar un lieu propice, lorsque les tensions ne prennent pas la forme d'affrontements violents, à des innovations culturelles nécessaires pour que se construisent de nouvelles relations sociales.

C'est à la signification de la pratique *du tsapiky* dans cet univers ébranlé, aux exigences contradictoires que mon travail s'est attaché. Dans un premier temps, je défini les contours, les conditions d'apparitions mondiales, nationales et locales du *tsapiky*. La question des influences est ici centrale, elle permet d'aborder la place et le rôle des musiciens, « marginaux », passeurs du jeu

acculturatif. Le contenu et la forme des chants, les techniques du corps et l'analyse musicologique, permettent d'appréhender le *tsapiky* comme une culture musicale locale révélatrice d'une logique métisse, genre qui contribue à la constitution d'une identité régionale. La deuxième partie de la thèse est consacrée à l'inscription de cette musique de performance dans les cérémonies, espaces de fête, de transgression, où se renégocient les places sociales et politiques, où s'actualisent les liens avec les ancêtres. À l'issue de ces deux premières parties, il m'a semblé nécessaire de saisir le phénomène *tsapiky* en tant que système mettant en jeu des relations économiques, sociales et politiques. C'est à travers une relation ville / campagne inédite que la musique étudiée prend tout son sens. Conflits, mobilité, ubiquité, sont au cœur de cette dernière partie. Enfin, le parcours d'un musicien emblématique donne vie à ce champ de la musique ouvert par le *tsapiky*.

Ce travail est accompagné de deux documents filmés, l'un focalisé sur les cérémonies, l'autre sur la pratique musicale elle-même. Un CD contenant une sélection des enregistrements effectués sur le terrain permettra au lecteur de saisir la richesse et la diversité du *tsapiky*.

## **PREMIÈRE PARTIE**

**Le *tsapiky*, conditions d'apparition  
et constitution d'un univers musical**

## Introduction

L'une des caractéristiques de l'histoire de l'île de Madagascar est l'ampleur et la complexité des échanges que ses populations ont entretenues avec l'extérieur. L'étranger est une figure omniprésente avec laquelle ces dernières ont dû composer de diverses manières selon les conjonctures et les rapports de force. La région de Tuléar à l'instar des régions côtières, est marquée par ce que Paul Ottino appelle une « culture de frange », « *culture largement importée, qui avait été élaborée au loin, dans les centres de commerce les plus importants, par métissage des cultures dominantes, cultures indienne, indonésienne, perse et arabe, et dont l'émergence paraît remonter au treizième siècle au moins* » (Raison-Jourde, 1983, p. 13). Opposant les gens de la mer aux gens de l'intérieur, les royaumes se constituent en intégrant les nouveaux venus : Indonésiens, Indiens, Arabes, Africains, Européens, chiites, sunnites, chrétiens, l'étranger est constitué en acteur idéologique, tant en ce qui concerne les dispositifs de pouvoir qu'en ce qui concerne les rapports sociaux, la vie quotidienne des citadins et des ruraux. Sans entrer ici, dans les débats à propos de la nature de ces influences<sup>20</sup>, nous retiendrons deux éléments essentiels à notre préoccupation, l'ancienneté des schémas migratoires et la profondeur de l'indigénisation des apports étrangers. L'islam, pour ne prendre qu'un exemple, n'est pas devenu pour les Malgaches une religion de référence. Il a néanmoins laissé des traces perceptibles, l'*ombiasa* (devin guérisseur), figure bien malgache « *se trouve, par toute une série de qualifications et de connotations, héritier du savoir islamique (écriture, théologie, droit, médecine)* » (Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 27).

Il semble qu'au fil de leur histoire les différentes populations aient acquis un savoir-faire aux multiples facettes et bien spécifique à l'île, quant à la manière de

---

<sup>20</sup> Il existe entre historiens, sociologues, ethnologues, un débat autour des notions d'intégration, d'assimilation, de domination, ou encore d'indigénisation, à propos du statut des influences ayant contribué à l'histoire de l'île. Sur ces questions voir les travaux de Lombard (1988), Ottino (1974), Schlemmer (1983) Kent (1979), Raison-Jourde (2002). Nous développerons plus loin la manière dont nous abordons ce problème de l'intégration des apports étrangers à propos du *tsapiky*.

construire cette relation à l'autre. La constitution du *tsapiky* en musique adoptée tant par les citadins que par les villageois relève d'un tel savoir faire, s'inscrit dans l'histoire des influences musicales subies, intégrées ou à la source de dynamiques créatives.

Dans cette première partie, nous restituons le *tsapiky* en son contexte. Le premier chapitre rend compte de l'émergence d'un genre musical pris entre un tourbillon d'influences et les exigences prescrites par les relations sociales régissant l'univers villageois. Le deuxième chapitre, analyse les éléments constitutifs de ce que j'ai nommé une culture du *tsapiky* : culture musicale locale qui nourrit les imaginaires, travaille les techniques du corps, libère les expressions et devient en cela un nouveau référent identitaire.

# Chapitre 1

## Le *tsapiky*, jeune musique de Tuléar

À l'aube du vingtième siècle, les techniques d'enregistrement et de reproduction du son favorisent la circulation des musiques. Le continent africain dans sa totalité est investi par l'industrie du disque : marché mais aussi, dans une moindre mesure, source où puiser des répertoires inédits. Limitée, dans un premier temps, pour des raisons économiques : coût des disques et des gramophones, mais aussi pour des raisons idéologiques : extériorité des genres importés, cette circulation va connaître un essor considérable avec la radio. Formes qui imposent de manière équivoque le sens de leur contenu, les musiques sont des objets privilégiés pour étudier des processus d'acculturation. Dans ce chapitre, le *tsapiky* sera, dans un premier temps, replacé dans le contexte global mais aussi régional qui l'a vu naître. Dans un deuxième temps, sera proposé un type d'approche des influences. Enfin, seront mises en lumière les conditions qui président à l'adoption du *tsapiky* comme musique d'une région.

### **1. Prémisses à la constitution d'un champ de la musique à Tuléar**

Réalité sociomusicale d'un des pays les plus pauvres du monde, largement rural (environ 80 % de la population) et peu industrialisé (7 % de la distribution par activité pour le secteur industriel<sup>21</sup>), le *tsapiky* a néanmoins une histoire qui s'inscrit dans une circulation et des échanges d'influences intenses et mondiaux. Le processus, à travers lequel ses influences interagissent, s'accélère avec le développement des moyens de communication et des instruments de reproduction de la musique.

---

<sup>21</sup> Recensement général de la population et de l'habitat (1993) résultats provisoires, échantillon au 1/10<sup>e</sup>.



## 1.1. Musiques et industrie du disque

L'analyse du développement de l'industrie du disque et de la radio confirme l'importance de ces technologies dans la diffusion et l'émergence de genres musicaux à travers le monde. De la découverte de l'enregistrement du son (1877) à l'extension massive des systèmes de reproduction, plusieurs étapes ont marqué ce processus précoce. Comme le montrent notamment les travaux de Krister Malm, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle se développe une industrie du disque commerciale dont la volonté d'expansion est évidente. « *En 1902, la compagnie Gramophone envoie un jeune Américain, Fred Gaisberg, en Inde et dans d'autres pays asiatiques pour 'ouvrir de nouveaux marchés, établir des agences et acquérir un catalogue d'enregistrements natifs.'* (Gaisberg, 1942 ; Gronow, 1981)<sup>22</sup> (...) *En 1903 Fritz Hampe de la compagnie Gramophone commence à enregistrer au Caire et en 1907 une branche régionale de la compagnie Gramophone est établie à Alexandrie. Cette branche étend ses activités en Turquie, en Grèce et en Albanie alors qu'une branche française est active au Maroc, en Algérie et en Tunisie.* » (Malm, 1992, p. 351).

Le besoin de trouver des débouchés pour la vente de leur matériel amène les compagnies à enregistrer des musiques locales pour susciter l'achat d'instruments de lecture et à s'engager dans une politique de production de masse. Elle se traduit par la fabrication d'un maximum d'exemplaires d'une même musique sélectionnée, visant ainsi à assurer un marché incluant le maximum de consommateurs (i.e. concentration sur des genres musicaux américains). La volonté d'étendre ce marché au reste du monde ou inversement de miser sur des musiques locales afin de capter de nouveaux consommateurs locaux ou de tenter de lancer de nouveaux genres exotiques sur les grands marchés existants amène les grandes industries du disque à s'appuyer sur les firmes locales, dans un rapport de dépendance et de compétition plus ou moins fort, pour diffuser leurs produits ou minimiser les risques en testant les potentialités de musiques locales.

---

<sup>22</sup> Gaisberg, F., *The Music Goes Round* (New York, 1942/R1977). Gronow, P., « The record Industry Comes to the Orient », *EM*, XXV/2, 1981, 251.

Pour Peter Manuel « *les disques ont été mis sur le marché en Afrique dès 1907 et des musiques populaires étrangères et africaines étaient largement disséminées dans les années trente. La décennie suivante, les compagnies multinationales (spécialement HMV, Odéon, Columbia et Pathé-Marconi) ont développé des succursales à travers le continent, produisant des musiques locales pour le marché africain* » (Manuel, 1988, p. 88-89).

Concernant l'Afrique de l'Est, Gerhard Kubik relève que « *les compagnies de disque européennes découvrirent dès les années vingt et trente la valeur commerciale de la musique africaine, spécialement les formes néo-traditionnelles. Odéon, Victor (His Master's Voice) et Columbia furent les premières compagnies de disque à faire des enregistrements en Afrique de l'Est. Plus tard, certaines d'entre elles firent des contrats avec des firmes locales, ces dernières étant responsables de l'enregistrement de la musique sur place et de la vente locale de disques faits en Europe. De tels arrangements contractuels existaient de façon patente à la fin des années quarante et au début des années cinquante entre Victor (His Master's Voice) et l'AFRICAN Mercantile Company, qui reçut les droits exclusifs de représentation et de vente pour les disques Blue Label de HMV en Afrique de l'Est anglaise.* » (Kubik, 1981, p. 89).

Au Nigeria, le même phénomène est observé par Christopher Alan Waterman. Dans les années cinquante, les labels nigériens se sont multipliés en affirmant leur position de médiateur, établissant des liens entre firmes européennes, musiciens, marchands locaux et consommateurs de plus en plus nombreux. Pour l'auteur, « *l'autonomie de ces labels locaux ne doit pas être surestimée dans la mesure où, jusque dans les années soixante-dix, ils étaient fortement dépendants à l'égard des studios d'enregistrement et de l'accès au pressage contrôlés par les Européens. Néanmoins, ils contrôlaient à la fois l'accès des musiciens locaux aux opportunités d'enregistrements et la distribution des disques à Lagos et de Lagos aux centres urbains de l'arrière-pays.* » (Waterman, 1990, p. 90). L'auteur montre également comment, dans un souci d'expansion dans les années cinquante et soixante, les firmes européennes et locales ont inclus à leur catalogue des genres musicaux de différentes régions du Nigeria. Ce mouvement est à relier à une demande de plus en plus forte dans un contexte de prospérité croissante, de

l'arrivée de l'électricité et des infrastructures de communications dans les villes de l'arrière-pays et de l'émergence d'une élite capable d'acheter des lecteurs de disques.

## 1.2. Circulation des influences

Musiques locales, musiques venues d'ailleurs, l'influence du disque sur des pratiques locales est évidente. Kazadi wa Mukuna (1998) montre, par exemple, comment, au Zaïre, les disques de musiques afro-cubaines ou de jazz américain, étaient à la fin des années quarante une source importante pour les groupes locaux qui les apprenaient par cœur et les jouaient dans les bars. Cependant, comme le souligne l'auteur, l'apogée de ces genres musicaux dans les années cinquante et le fait qu'ils fassent partie intégrante du répertoire des musiciens jusque dans les années soixante, n'empêche pas l'émergence de ce qu'il nomme la « musique zaïroise moderne » qui puise aussi son inspiration dans des musiques « traditionnelles » locales. « *Dans les années 1990, les Européens continuaient à tort de désigner ce genre par le nom de sa variation de 1966, soukouss* » (Wa Mukuna, *op. cit.*, p. 386), sur place, néanmoins, *soukouss* (1966), *zekete-zekete* (1977-1987), *kwasa-kwasa* (1986), *madiaba* (1988) sont autant de variantes relevées par l'auteur, ayant leur histoire propre.

Si à l'instar de beaucoup d'autres dans le monde, les musiciens de *palmwine*, décrits par Waterman, ont adapté à leur jeu des musiques entendues sur des disques, le phénomène relève plus d'un processus d'appropriation, « à la manière d'un pidgin » (Waterman, *op. cit.*, p. 47) que d'un simple phénomène de déculturation ou d'absorption passive. Ces pratiques témoignent de l'élargissement des espaces de communication, de la vitesse toujours croissante des signifiants planétaires et de leur captation par un nombre toujours plus important d'individus.

Le mouvement de mondialisation en ce qui concerne la musique se traduit à la fois par une volonté d'homogénéisation à des fins marchandes favorisée par

l'intensification de la circulation des musiques et des processus d'appropriation qui contribuent à la constitution d'histoires locales.

Si les sons circulent, les instruments de musique font aussi partie du voyage comme en témoigne la présence de guitares sur cinquante-sept disques pour le seul catalogue Zonophone West African Records de 1929 (Kaye, 1998). En s'appuyant sur les travaux de différents chercheurs, l'auteur montre comment la guitare s'est inscrite progressivement dans les pratiques locales :

*« Dans des rapports de terrain de 1948 et 1949, Hugh Tracey mentionnait l'utilisation de la guitare en Afrique du Sud, Zambie, Zimbabwe, et Malawi. Dans ces pays, il a observé un mélange d'influences dans les différents jeux de guitare, incluant des techniques de cithare locales (1950 : 36) et des musiques entendues sur des disques (...) Richard Waterman observe que la guitare, au moins en Afrique de l'Ouest, est dans les années cinquante 'devenue à bien des égards un instrument natif' (1950 p. 10) » (Kaye, op. cit., p. 359). « En 1965, Kubik estime que la guitare est un 'instrument clé' situé au carrefour des développements musicaux africains modernes (Kubik 1965 p. 1-7). Il met en avant l'idée que dans l'Afrique urbaine, la guitare, en tant qu'instrument non tribal, est devenue un symbole de modernité et d'opposition au traditionalisme rigide (1965 p. 16) » (Kaye, op. cit., p. 362).*

### 1.3. À Madagascar : Discomad, Lulu Masilela, opérettes et musiques africaines

Madagascar n'échappe pas à ce mouvement, de circulation des musiques, accéléré par la présence d'une industrie du disque.

En 1929, Columbia et Odéon envoient sur l'île les premières missions suivie en 1930 par une mission musée de l'Homme / Gramophone dont les enregistrements figureront en 1931 à l'Exposition intercoloniale.

La famille de Comarmond, à travers plusieurs générations, a joué un rôle important dans l'implantation et le développement de l'industrie du disque à

Madagascar. Après avoir été envoyé en mission par Polydor en 1937, Raoul de Comarmond s'installe à Madagascar. Il travaille avec Decca (1951) et en 1953, crée dans la capitale, un studio au cinéma Métro, les disques étant pressés sous la marque Decca. En 1959, il monte avec son fils (Jean-François) la société de Comarmond et la première usine de pressage 78 tours à Madagascar. En 1960, il crée son propre label : Discomad.

Largement orienté vers des artistes de la capitale majoritairement issus d'une élite fortement européanisée, destinées à un public citadin, les productions discographiques de Discomad accompagnent pendant longtemps le développement de musiques d'opérette et de variété telles Tropy Jeannette ou Naly Rakotofiringa. Le parcours de Lalao Rabeson est significatif. Aujourd'hui présentée comme « une grande dame de la chanson malgache » sur son site internet, on y apprend qu'issue d'une famille d'artistes, elle commence très jeune sa carrière comme comédienne. À dix ans, elle reçoit la palme de meilleure interprète féminine. À vingt ans, elle enregistre son premier 33 tours avec les Railovy (qui obtiendront un Disque d'or en 1964 et joueront en France dans le cadre de tournées avec Tino Rossi et Dario Moreno). En 1966, Lalao Rabeson entre au centre Albert Camus pour l'interprétation de la version malgache d'une pièce de Molière et participe à un grand spectacle son et lumière organisé par RTM (Radio Tananarive Malgache) puis elle est engagée au sein de la station en tant qu'interprète publicitaire et de théâtre radiophonique. À la suite d'une rencontre avec un pianiste de jazz et arrangeur (Jeanot Rabeson), elle interprètera plus tard des succès internationaux traduits en malgache par son frère. Cette rencontre débouche en 1967 sur une tournée dans toute l'île et une série d'enregistrements chez Discomad (de Comarmond).

Dix ans après les Indépendances, la fin des années soixante est pour beaucoup de pays africains une période forte dans l'affirmation de genres musicaux modernes à l'instar du *juju* qui, comme le montre Waterman (1961), a trouvé au Nigeria son expansion maximale dans les années soixante-dix pour devenir le genre musical dominant en terme d'influence et de marché. Madagascar est alors le témoin direct de ce « boom » des musiques africaines

relayé tant par la radio que par l'industrie du disque locale. Jean-François de Comarmond se souvient : « en 1968, le pays a subi une grosse influence des beats (rythmes) africains : Pathé Marconi s'était associé à EMI Afrique du Sud. Ma maison d'édition, Discomad, collaborait avec Teal » (Clerfeuille, 1997, p. 11). Bien implanté en Afrique et notamment en Afrique du Sud, Teal est entre autre cité par Robert Kauffman (1972, p. 53) comme ayant enregistré de nombreuses musiques *Shona*.

Depuis la capitale, des personnalités comme Freddy Ranarison contribuent activement à l'emprise de ces musiques sur l'île. Connu comme musicien ayant participé à l'avènement du *salegy* (genre musical du Nord de Madagascar) et comme l'un des précurseurs de l'utilisation d'instruments électriques, il anime également des émissions radiophoniques.

Mon enquête à Tuléar sur les 45 tours de l'époque m'a confirmé son implication du côté de l'industrie du disque. Outre le souvenir que certains acteurs de l'époque en ont à Tuléar, l'observation des pochettes de disques, bien souvent gondolées et poussiéreuses sorties pour moi des recoins les moins accessibles, fait apparaître à maintes reprises sur leur verso portant le logo Discomad les noms de Freddy Ranarison ou Clément Kelly derrière les entêtes : production ou sélection et production.

Freddy Ranarison a notamment joué un rôle évident dans l'implantation à Madagascar de la musique du Sud-Africain Lulu Masilela dont le nom désigne à Tuléar un genre : le *lulu*, qui, considéré par certains comme l'ancêtre du *tsapiky*, a toute son importance dans la compréhension des conditions d'apparition de ce dernier.

D'après la journaliste Sylvie Clerfeuille le musicien vivait à la capitale : « (...) installés à Tana, Lulu Masilela et Massian, deux saxophonistes des townships (...) imposent le *jive* (jazz sud-africain). Apparaît aussi le *watcha watcha* ou *benga* du Kenya ramené par des artistes tels Kelly Rajarison, parti enregistrer pour EMI à Nairobi. » (Clerfeuille, *op. cit.* p. 11.).

Un nouvel univers musical s'est pas à pas constitué à Madagascar. Il repose sur des relations d'interdépendances entre les producteurs, les musiciens et un public. Ces trois agents ont pour caractéristiques communes leur mobilité,

leur cosmopolitisme, une implantation locale, une affirmation claire de leur volonté de participer du monde moderne. Chacun n'existe que par les autres et contribue à sa manière à leur définition réciproque par un jeu complexe d'imposition de nouvelles figures et pratiques citadines. L'industriel local, le citadin « branché », l'artiste, les boîtes de nuit et cabarets, l'écoute de la radio, l'achat de 45 tours.

L'extension, la consolidation de cet univers sont limitées par des impératifs économiques, encadrées par des considérations politiques. Il faut noter toutefois que malgré les déclarations officielles délimitant ce qui est politiquement correct, le contour de la malgachisation incluant une volonté de rompre avec la France, le monde des « musiques commercialisées » n'en a pas pour autant été étouffé. La maison de Comarmond a créé une filiale destinée à la publication de musiques locales, confiée à un frère du Président de la République, mais n'a pas abandonné la production plus rentable de disque Yé Yé... Les citadins ont continué à aller dans les boîtes de nuit, les orchestres à jouer de la musique étrangère bien que privilégiant celle produite par des Africains. Plus que des directives politiques c'est des aspirations populaires à avoir leur propre musique, de l'intériorisation par les musiciens du processus d'indépendance, de leur volonté de s'y inscrire, d'y contribuer que sont nées à Madagascar des pratiques musicales qui vont puiser dans les différents registres à leur disposition : les musiques locales, les musiques étrangères. Il en est ainsi du *tsapiky* dont il nous faut maintenant analyser plus précisément au delà du contexte général, les conditions d'apparition.

À Tuléar, les groupes influencés par ces musiques s'affirment de plus en plus dans les années soixante-dix, certains d'entre eux accédant à leur tour à l'industrie du disque.

## **2. Un syncrétisme complexe : *lulu*, *tsakaoro*, *pecto*... des archives au terrain**

Cette partie se déroule en deux temps. Le premier s'appuie sur les témoignages de musiciens ayant participé à cette histoire, l'autre, à partir d'une analyse musicologique, tente d'échapper à une explication évolutionniste, de

relativiser l'opposition sources traditionnelles / sources modernes et par là de donner une dimension plus complexe à la notion de syncrétisme.

## 2.1. Des musiciens se souviennent : fouille des placards et des mémoires



Né en 1955, Bacchi Martial, après avoir vécu ses dix premières années dans le quartier de Besakoa de Tuléar, déménage dans celui d'Andaboly où sa mère a acquis un terrain. Il y réside encore aujourd'hui. Dès 1967, à l'âge de 12 ans, il fait partie d'un groupe de quartier : « DM3 » dont le nom vient des initiales des membres qui le composent : Dany, Mahefa, Maurice, Martial. En 1968, le groupe profite des quelques instruments de musique de la maison des jeunes de Tuléar dont Mahefa est le président. Au fil des années Bacchi Martial se professionnalise notamment avec le groupe LakamBezo. Jacno Jousseaume, neveu de Raymond Jousseaume le bassiste du groupe se souvient. Alors qu'il était encore écolier, chaque week-end il accompagnait le groupe au Filaosy, au Chat Botté ou au Galéa Danse, des boîtes de nuit de Tuléar :



*« Au début, avant le lulu ils faisaient des reprises de boléro, tcha tcha tcha, séga... »*

Méthode quant à lui est né en 1954 dans le quartier de Mahavatse II. Il commence à jouer de la guitare dès l'âge de dix ans à l'église et poursuit une scolarité jusqu'en classe de troisième. À l'âge de vingt ans, en 1974, Méthode intègre le groupe Flibustier comme bassiste.

*« Le groupe était constitué d'amis de Mahavatse II. Le chef de l'orchestre c'était Bio Anselme un métis Karany<sup>23</sup> (de mère Vezo et de père Karany). Son père lui avait acheté des instruments, il a alors appelé ses amis du quartier pour constituer le groupe Flibustier. Bio Anselme était guitariste et jouait aussi du clavier. Il était étudiant à Tana et aujourd'hui il fait des transports. Il y avait aussi Robert Ciryle qui était batteur et chanteur. Régis Gisavo<sup>24</sup> était accordéoniste dans le groupe, Raymond : soliste, moi : basse, Zeze était deuxième soliste, « réserve » quand Anselme jouait du clavier. Il est aujourd'hui chauffeur de taxi. Nous faisons des répétitions du mardi au vendredi de deux heures jusqu'à neuf heures et le samedi nous faisons des cabarets. »*

Comme le groupe de Bacchi Martial, les Flibustiers commencent par interpréter des musiques « étrangères ».

*« Au début, nous ne faisons que des morceaux étrangers, valse, bossa-nova... Il n'y avait pas de musiques particulières. Nous utilisons des disques 33 tours que nous imitions en version instrumentale, sans les paroles : les Shadows, les Beatles, Rolling Stones... »*

---

<sup>23</sup> Communauté d'origine indienne fortement présente à Tuléar et dominant l'ensemble des réseaux d'import-export.

<sup>24</sup> Accordéoniste, aujourd'hui connu en France comme musicien du groupe Corse *I Muvrini*...

Parallèlement à ces répertoires les groupes comme Lakam-Bezo ou Flibustier vont s'inspirer de plus en plus des musiques africaines comme le *lulu* dont on a parlé plus haut.

Jacno Jousseaume se souvient :

*« Dans les années soixante-dix tout le monde a imité le lulu. À Tuléar tout le monde adorait le lulu. On l'entendait par les disques ou par la radio nationale. Il y a eu des disques de lulu jusqu'au numéro 125. Il en sortait deux par an, chaque six mois. Un disque à l'époque coûtait 750 francs c'était cher. On les trouvait au magasin Disco Vezo, Farklinex. »*

*« C'est Freddy Ranarison qui a fait entrer le rythme lulu à Madagascar car il était producteur. Il travaillait chez Discomad avec de Comarmond. Il achetait les chansons en Afrique du Sud et faisait les disques à Madagascar. Beaucoup de disques se sont vendus dans tout Madagascar. »*

Bacchi Martial aussi :

*« Il y avait un artiste nommé Fredy Ranarison. C'est lui qui a étudié ce rythme en Afrique. Il a cherché les disques de ces gens et les a adaptés à la musique malgache. Il y a eu beaucoup de disques de ce genre à la radio. C'est Freddy Ranarison qui en est à l'origine. Quand j'ai entendu cette musique, je me suis dit : comme c'est beau ! À mon tour j'ai imité parce que j'ai apprécié. »*

*« À l'époque, il y a eu énormément de disques de lulu. On en dénombre une quarantaine dans tout Madagascar. Ils étaient vendus là au Complex par exemple. On entendait plein d'airs de ce genre à la radio nationale ou sur la radio Mozambique que l'on captait mieux. »*

La diffusion de musiques africaines par les 45 tours produits à Madagascar et par la radio a pris d'autant plus d'ampleur qu'une « opération transistor » a été lancée par l'État malgache dans les années soixante. Des radios furent distribuées massivement ou vendues à très bas prix dans tout le pays. Cette large propagation est d'autant plus orientée que beaucoup de personnes témoignent du fait qu'à l'époque, à Tuléar, les ondes africaines étaient mieux captées que celles de la capitale.

D'abord imités, le *lulu* et différentes musiques africaines vont être progressivement réappropriés par les musiciens locaux qui puisent également dans des répertoires régionaux comme le *kinetsanetsa* attribué aux Vezo et joué au *marovany* (cithare sur caisse) notamment dans des contextes de possession ou le *renitra* de l'ethnie Masikoro joué à l'accordéon dans le même type de circonstance.

Entre productions individuelles ou en tout cas individualisées par les 45 tours et constitution de nouveaux genres revendiqués comme malgache et du Sud, entre invention attribuée à des précurseurs et affirmation, évolution, d'un genre représentatif de Tuléar, le *tsaka oro* puis le *pecto* marquent les années soixante-dix et la naissance de musiques tuléaroises modernes. Pour Bacchi Martial :

*« Au début il y avait le tsaka oro fa mangily, c'est une musique traditionnelle. Puis le pecto, un mélange de tsaka oro et de lulu dans les années 1970-73. »*

Pour Méthode :

*« le Tsaka oro fa mangily c'est une œuvre de Kaboto que tout le monde a reprise. C'est avant le pecto et après le lulu. »*

Attribué à des figures locales comme Kaboto ou Boloko, dont on reparlera plus avant, le *pecto* prend vie et devient lui-même source d'influence comme en témoigne Méthode :

*« On entendait le pecto par les disques 45 tours. Ce sont les gens de Mahavatse I et II qui ont inventé les premiers le pecto. Il y avait Kaboto et Jean Bruno Boloko »*

Entre créations personnalisées et progressive construction d'une « tradition » nouvelle, la musique tuléaroise moderne prend pour un temps un nom qui lui vient, par analogie métaphorique, de celui d'un bonbon au goût puissant (proche des pastilles Valda). Le nom *pecto* vient du bonbon car il chauffe (*mafanafana*).

Relevant de processus entremêlés, la musique, son nouveau marché, fournissent pour une part, de nouvelles opportunités favorisant ou accompagnant l'entrée des jeunes dans la modernité. À cette époque, un certain nombre de musiciens de Tuléar vont accéder au réseau de l'industrie du disque de la capitale.

Comme en témoigne Bacchi Martial, rapidement, les aspirations de son groupe (Lakam-Bezo) s'élargissent :

*« Un de mes camarades m'a dit : 'Pourquoi n'allons-nous pas faire un enregistrement à Tananarive'. À l'époque une dame s'était proposée pour nous accompagner, mais comme l'entreprise n'a pas réussi, nous avons dû chercher quelqu'un d'autre. »*

Puis un peu plus tard :

*« Un de mes amis nommé Kelly travaillait chez Discomad. C'était un ami de Tuléar. Il est venu un jour avec Jean-François, un vazaha. 'Enregistrons tes chansons', dit-il. À l'époque, je n'avais qu'une ou deux chansons. Il m'a fixé une date pour l'enregistrement. Et voilà comment tout a débuté. Je suis allé enregistrer mon tout premier disque : Lakam-Bezo. Les titres des chansons étaient : 'Akory iha ampela ty' (Bonjour à toutes ! les filles) et sur l'autre face : 'Railovy'. »*

Au total, Bacchi Martial se souvient avoir réalisé « sept ou huit disques environ ».

*« Le premier disque avec Lakam-Bezo, deuxième, troisième. Puis, nous nous sommes séparés mon ami bassiste et moi, nous avons créé chacun notre groupe. J'ai sorti quatre ou cinq disques, à mon nom après notre séparation. »*

Les pochettes des 45 tours montrent qu'il joue alors en partie avec des membres de sa famille. En plus de Martial lui-même et de Robert Bernard à la batterie, derrière le nom réitéré de Bacchi apparaissent les prénoms de René au clavier et Yvon à la basse.

Méthode avec le groupe Flibustier a lui aussi participé à cette époque des 45 tours :

*« En 1976, on a fait un disque chez Discomad. On a enregistré à Tana pendant trois jours. C'est un producteur karany qui nous a amené pour le disque (à la suite des événements du 6 mars 87<sup>25</sup>, il est parti). Ce karany aimait beaucoup les Flibustiers. À l'époque il y avait beaucoup de groupes de pecto. Les disques partaient tout de suite, il n'y avait pas assez de disques »*

Rappelons-le, c'est dans le contexte des indépendances que ce mouvement d'influences tel qu'il se dessine à Tuléar prend tout son sens. « *Un genre musical peut exprimer et définir des valeurs communes dans des sociétés hétérogènes en transformation rapide. Le simple fait de nommer un genre (...) peut, comme le suggère Keil (1985 p. 126), être une déclaration de consolidation culturelle* » (Waterman, *op. cit.*, p.8).

Du *lulu* au *tsapiky*, en passant par le *tsaka oro* et le *pecto*, à Tuléar les genres sont nommés. Si le *snob* désigne des musiques étrangères, *vazaha*, en provenance de l'occident ou de la capitale, le *lulu* bien que considéré comme venant de l'extérieur est revendiqué comme proche par opposition au *snob* mais aussi aux musiques des Hauts Plateaux et de la capitale :

---

<sup>25</sup> Soulèvement contre les Karany.

« *Le lulu c'est africain, c'est comme nous. On captait mieux la radio Mozambique. Les Merinas<sup>26</sup> c'est loin, les Africains c'est proche : 450 km !* » (Bacchi Martial)

« *Cela a bien marché ici car les gens de Tuléar, les gens d'ici, de Fort Dauphin jusqu'à Morondava ils n'aiment pas les musiques des Hauts Plateaux, ils aiment les musiques de l'Afrique, les musiques qui bougent.* » (Jacno Jousseume)

Au-delà de processus identitaires et politiques que l'on analysera plus avant en relation plus directe avec le *tsapiky*, ces considérations témoignent d'un phénomène de réappropriation fort des musiques africaines tant du côté des musiciens, comme on l'a vu, que de celui des auditeurs. Selon plusieurs témoignages, les musiques de *lulu* ne contenant pas de chant, certaines mélodies devenaient le support de paroles en malgache, chansonnettes reprises par tout le monde sans que l'on puisse en attribuer l'origine à une personne en particulier.

L'accès à la modernité passe par l'imitation de ce qui la représente puis se construit par l'affirmation d'un genre revendiqué comme local :

« *Avant le pecto, seuls les groupes de snob avaient des instruments électriques. Rajony, Jaqueline, Monika and the quality... Les premiers instruments électriques à Tuléar c'était Trait d'Union, des gens de Tana mais qui habitaient ici. À partir de cela tout ceux qui ont pu, achetaient des instruments pour imiter. Le pecto est la première musique malgache électrique (il y avait aussi le salegy dans le Nord avant le pecto)* » (Méthode)

Méthode différencie ici le *pecto* du *snob*. Le *pecto* est une musique « malgache » par opposition au caractère occidental du *snob*. Il distingue également « les gens » de la capitale de ceux de Tuléar. En employant le terme « malgache » il souligne l'importance du genre musical par rapport à l'inscription dans la

---

<sup>26</sup> Population localisée dans la partie Nord des plateaux centraux, notamment dans la capitale (Antananarivo).

modernité qu'il représente mais le *pecto* est bien vécu comme une musique du Sud, attribuée aux musiciens de Tuléar qui n'ont d'ailleurs pas suivi le *salegy* du Nord.

Ainsi, lorsque l'industrie du disque à Tananarive abandonne les musiques africaines, Tuléar est déjà armée de sa propre musique qui, bien que non définitive, non stable et se cherchant encore, s'inscrit de plus en plus dans les pratiques locales. « *Quand le pays a rompu ses relations avec l'Afrique du Sud, nous nous sommes rabattus sur le twist et le yéyé. Nous produisons alors un million deux cent mille 45 tours par an* » affirme Jean-François de Comarmond (Clerfeuille, *op. cit.*, p. 11). Même si le marché est loin d'être concurrentiel, parallèlement, Discomad se tourne également vers les musiques régionales du pays dont, comme on l'a vu, celle de Tuléar. Motivé essentiellement par des considérations commerciales, il apparaît néanmoins important de situer ce mouvement de l'industrie du disque dans le contexte politique de l'époque. La rupture des relations avec l'Afrique du Sud, citée par Jean-François de Comarmond correspond à la fin de la première République (1972) et pour beaucoup à la véritable indépendance du pays. Madagascar prend progressivement le chemin d'une république démocratique proclamée comme telle en 1975 avec à sa tête le chef de l'État Didier Ratsiraka. Depuis 1972, le pays s'oriente vers un régime socialiste qui entend faire réellement rupture avec la France tant du point de vue politique, économique et militaire que culturel notamment avec sa politique de « malgachisation ».

En 1973, Kayamba, un nouveau label produisant des musiques régionales voit le jour. Ses disques sont pressés et distribués par Discomad. Selon Sylvie Clerfeuille (*op. cit.*), Jean-François de Comarmond l'aurait créée en association avec le frère du futur chef de l'État, Étienne Ratsiraka.

Pour Stéphane de Comarmond, le fils de Jean-François, qui a lui aussi intégré l'entreprise familiale :

*« (...) En 1974, Jean Fredy avec « cigar mentola », je crois que c'était la plus grosse vente de disques de 45 tours malgaches à l'époque qui était de quarante mille 45 tours. (...) la côte Est marchait beaucoup (...) Tana aussi marchait très bien je crois. Mais*

*bon, à cette époque la musique de la côte ne marchait pas tellement sur les Hauts Plateaux, (...) c'était la musique de la côte réservée aux côtiers. »<sup>27</sup>*

Si le *pecto* n'atteint pas la capitale et n'acquiert pas une résonance nationale, à Tuléar il est largement sollicité notamment par des « consommateurs » ne faisant pas partie de l'élite citadine, non visés par l'industrie du disque. Alors que cette dernière s'oriente principalement vers un marché plus rentable, les musiciens tuléarois sont pris dans plusieurs mondes, celui des musiques *snoobs*, des discothèques, des bals citadins, des 45 tours et celui des cérémonies de la campagne qui, elle, a fait son choix :

*« Tout d'abord, nous avons animé des soirées dansantes, des bals. Plus tard, les gens de la brousse avaient acheté nos disques (surtout ceux proches du rythme des gens de la campagne). Si les citadins aimaient ce rythme, les campagnards l'aimaient encore plus. Ils venaient me chercher pour animer les veillées mortuaires. Quand il y avait un mort, un retournement de mort, une circoncision, un bilo, ils disaient : « Invitons Martial Lakam-Bezo ». (Bacchi Martial)*

*« À l'époque on avait beaucoup de contrats : mariages, grands bals, cabarets en ville, en brousse, des enterrements, des circoncisions (...) cela durait une semaine. On jouait du pecto, pas de blues pas de..., du pecto. Le style snob c'était pour les citadins, en brousse les gens n'aimaient que le pecto (...) En ville les gens dansaient peu, en brousse il y avait de la poussière ! Même les vieux dansaient le pecto. » (Méthode)*

Dès cette époque, la campagne est un acteur principal concernant l'emprise d'une musique moderne dans le Sud. Damily aujourd'hui musicien de *tsapiky* et que l'on retrouvera plus loin, se souvient de sa circoncision comme d'une grande

---

<sup>27</sup> Entretien réalisé par Fabrice Dubrulle, président de l'association *Vakoka* et animateur de l'émission radiophonique « Fenêtre sur Madagascar ».



cérémonie étalée sur cinq jours. Du coton et des bagues en argent dans ses cheveux, il se revoit sur les épaules de son oncle déambulant au rythme d'une musique diffusée par de puissants haut-parleurs reliés à un électrophone :

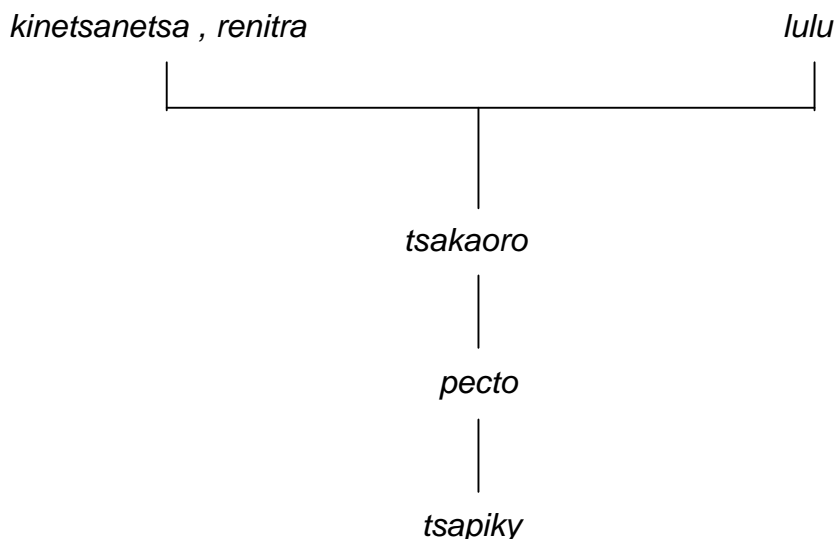
*« À l'époque chez nous, à Tongobory il y avait des espèces de matériel, à l'époque des disques, des kapila, des électrophones. Il y avait des 45 tours comme « Jaka de pla » ou « Tsambingo » avant le tsapiky. Dans les cérémonies ça n'existait pas les matériels qui jouent avec des musiciens.*

*Avant, pendant la colonisation, il y avait des matériels dans chaque commune : ampli, mégaphone, pavillon, micro pour la propagande. Donc ce matériel est resté dans les bureaux des communes mais il ne servait plus à rien, donc il y avait par exemple un mec de la famille du cousin de mon grand-père là il a eu cette idée là. Il loue les pavillons et les amplis avec l'électro parce que c'était ampli 12 volts donc il a fait des bricolages piles et ça donne 12 volts, donc, il louait ça pour les cérémonies (...) »*

La campagne elle aussi s'actualise en s'appropriant du matériel et la musique de Tuléar. De manière bricolée, à la mesure de ses moyens économiques, de ses préoccupations locales du moment, elle reconnaît un genre qui lui convient.

Les mémoires que j'ai convoquées jusqu'à présent, témoignages provenant de différentes sources, permettent d'appréhender, en partie, les conditions d'apparition du genre *tsapiky*. Le *kinetsanetsa* et le *renitra*, des musiques locales, considérées comme « traditionnelles », et le *lulu* musique sud-africaine moderne importée, imitée et réappropriée, sont invoquées de manière récurrente par les différents acteurs lorsque leurs discours traitent des notions d'influences, d'héritage, de filiation ou d'origine du *tsaka oro*, du *pecto* puis du *tsapiky*.

Suivant cette optique, l'arbre généalogique du *tsapiky* serait le suivant :



## 2.2. Le tourbillon des influences

Cependant, lorsqu'on interroge plus profondément chaque élément de cette généalogie schématisée, on est rapidement confronté à des processus d'appropriation et d'acculturation complexes et multiples qui mettent en relief l'aspect réducteur d'une telle représentation.

Si la musique de Lulu Masilela a été largement diffusée par les 45 tours et par la radio, c'est également le cas de nombreuses autres musiques africaines de cette époque d'autant plus présentes qu'elles étaient propagées par les ondes du continent bien captées à Tuléar. En devenant adjectif qualificatif ou nom commun, alors qu'il s'agit d'un prénom, le *lulu* désigne à Tuléar un type de musique. Présenté parfois comme originaire d'Afrique du Sud, souvent du Mozambique, le *lulu* est fréquemment associé dans les discours à un choix, celui d'une musique africaine plutôt que des Hauts Plateaux, à un temps : le début des 45 tours, la découverte de musiques modernes électriques.

Le fait que les disques du musicien Sud-Africain étaient produits à Madagascar, qu'ils ne comportaient pas de chant et que les titres étaient en malgache renforce l'idée que cette musique a joué un rôle central de médiation dans la constitution d'une musique tuléaroise moderne.

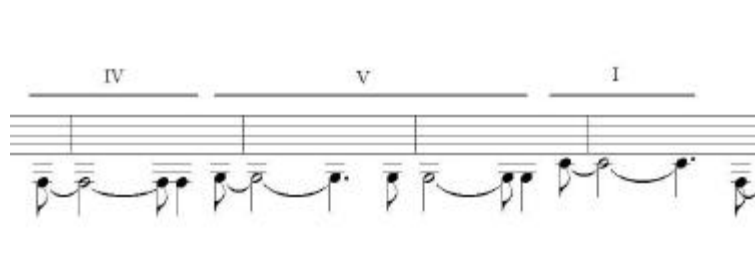
Cependant, s'il est évident que le *tsapiky* s'est constitué sur la base d'un héritage musical métis, retracer une origine unique et unilatérale en séparant ce qui serait appréhendé comme des composantes isolables d'une musique syncrétique dans une opposition musiques traditionnelles / musiques étrangères, ne semble pas constituer l'approche la plus heuristique pour la compréhension du phénomène. La notion de syncrétisme considérée comme le produit de la rencontre entre jadis et aujourd'hui, tradition et modernité est problématique, à moins, comme le propose Jean-Loup Amselle « *de définir celle-ci comme un patchwork de patchwork, un produit de tous les collages antérieurs. Le syncrétisme n'existe en effet qu'au deuxième degré, renvoyant à l'infini ou mettant en abîme l'idée d'une tradition originaire* » (Amselle, 2001, p. 8).

*Kinetsanetsa, renitra, congo, benga, watchawatcha*, musiques sud-africaines, mozambiques, *lulu, tsaka oro, pecto...* sont autant de parentés déduites, raisonnées, pratiquées, réappropriées ou revendiquées à travers des discours orientés, des pratiques d'emprunts localisées, ou des influences acceptées.

L'analyse musicale des 45 tours de Lulu Masilela montre la répétition d'une cellule harmonique IV V I, mise en évidence par la basse :



ou encore :



On retrouve ces éléments dans le *pecto* et le *tsapiky* agencés de différentes façons, I IV V ou I V IV (forme la plus courante) :



Dans les deux cas, les trois éléments harmoniques sont répartis sur huit (ou seize) temps.

Mais cette séquence est également utilisée dans d'autres musiques africaines de l'époque notamment au Zaïre comme le montre la plage 6 du disque *Petites musiques du zaïre*<sup>28</sup>. La basse de la guitare exécute un motif cyclique : *do fa sol*, dans une division binaire du temps où *do* est deux fois plus long que *fa* et *sol*. L'enregistrement laisse également entendre une formule rythmique qui, contrairement au *lulu*, est identique à celle jouée par la batterie dans le *tsapiky* :



Pour revenir à l'enchaînement I IV V, s'il a traversé l'Océan du continent africain à Madagascar dans les années soixante, soixante-dix, il est aussi utilisé dans les musiques latino américaines et les accords qui le constituent sont également plus que familiers en Occident depuis plusieurs siècles à travers l'un

<sup>28</sup> *Petites musiques du Zaïre*, Musiques du monde, Buda Records, 92572-2.

des symboles de la musique tonale, la cadence IV V I. Quoiqu'il en soit, même si cette cadence est présente sur l'île depuis fort longtemps par le biais de l'Église ou encore, plus récemment, des musiques de variété (*snob*), l'organisation du discours musical *tsapiky* révèle, comme on le verra plus avant, une forte réappropriation.

Les genres désignés comme traditionnels et comme ayant participé à la naissance du *pecto* sont loin d'être atemporels et hors de toutes influences. Le *renitra* des Masikoro est certes joué sur un instrument dont la préparation met à l'œuvre un savoir local -le *hararavo* (corps joyeux) est castré (*famosira*) par un procédé qui consiste à en limer les lames- mais il est également bien connu par les Européens qui l'emmenèrent à Madagascar au début du XX<sup>e</sup> siècle sous le nom d'accordéon diatonique. Le *kinetsanetsa* attribué aux Vezo est, quant à lui, joué au *marovany* (cithare sur caisse). Les deux répertoires sont joués dans différents contextes et notamment lors de séances de possession.

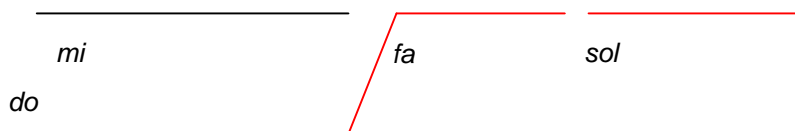
L'analyse de pièces de *marovany* provenant de différentes sources (enregistrements que j'ai effectués lors de mon enquête et disques) fait ressortir des caractéristiques qui nous intéressent ici. Une grande partie de ces pièces laissent entendre un enchaînement ininterrompu de trois notes exécutées par les cordes graves et réparties dans une division binaire du temps (une des notes est deux fois plus longue que les autres). La troisième plage du disque de l'ethnomusicologue viennois, August Schmidhofer<sup>29</sup>, enregistrée en 1993, offre un exemple dans lequel *do*, *mi* et *ré* sont réitérés selon ce principe. La plage qui suit, enregistrée en 1986 accueille un musicien Antandroy (une des ethnies, selon le texte associé à l'enregistrement, chez qui l'on peut trouver les meilleurs musiciens de *marovany*).

Ce qui en ressort de manière évidente, est l'utilisation d'une note basse tenue durant tout le morceau (*do*). Cependant, une écoute attentive permet de repérer l'utilisation d'un motif sous-jacent réitéré à plusieurs moments et qui suit la

---

<sup>29</sup> *Madagascar, Awakening the Spirits, Music in Tromba and Bilo Trance Rituals*, 1997, Multicultural Media, MCM3011.

configuration décrite plus haut avec les notes : *mi / fa sol*. La superposition donne alors le résultat suivant :



Le même procédé se retrouve dans de nombreux enregistrements que j'ai effectués sur le terrain.

Sans avoir une écoute trop orientée, cette caractéristique permet de s'interroger sur le parallèle avec *lulu*, *pecto*, et *tsapiky*.

La pertinence d'une interrogation se confirme à l'écoute d'autres pièces comme le *kinetsanetsa vezo* enregistré par Bernard Koechlin en 1967 sur le disque *Possession et poésie à Madagascar (côte Sud-Ouest)*, Ocora / Musée de l'Homme. L'ostinato prend ici directement la forme : *do / sol fa*.

On le voit, si tradition, modernité, authenticité, sont pour certains des objets en eux mêmes, ils sont apparemment à chercher ailleurs que dans la substance musicale. Polygenèse ? Appropriation d'une forme musicale étrangère ? Influence d'éléments sonores sur une forme musicale « compatible » ? Plutôt qu'une réponse univoque qui permettrait une compréhension linéaire, l'analyse musicale, fortement appuyée dans ce sens par l'enquête de terrain, offre la richesse d'un phénomène complexe et dynamique. Elle permet au chercheur de bousculer, de questionner les frontières et les catégories. L'analyse musicale, le parcours des musiciens, l'expérience de terrain font sans cesse rebondir le chercheur dans des trajectoires opposées allant tantôt dans le sens d'une malgachisation de musiques importées, tantôt dans le sens du métissage de musiques locales. Les multiples relations ville / campagne, tradition / modernité, local / global, entre des formes musicales différentes, ne peuvent être appréhendées comme des mouvements à sens unique et acquis, constituant des étapes d'une évolution. Afin de respecter le caractère dynamique des articulations à l'œuvre, certains auteurs utilisent la

notion de « confluence musicale » proposée par Barbara Hampton (1980) : « *la confluence musicale renvoie au croisement, à la fusion, de différents courants de musique, dans laquelle des éléments anciens et nouveaux se combinent pour exprimer une expérience interethnique* » (Schmidt, 1998, p. 370). Dans le même souci, plutôt que l'image d'un arbre généalogique, il m'a semblé plus fécond et plus représentatif d'associer au phénomène celle d'un tourbillon dont le mouvement circulaire se reproduit au fur et à mesure qu'il avance. *Renitra, kinetsanetsa, pecto, tsapiky* sont autant de genres nommés rattachés à des temps, des espaces et des pratiques différenciés mais qui s'inscrivent dans un tourbillon des influences sans cesse réalimenté et réinventé.

Sur place, à vouloir retracer l'itinéraire contemporain des influences du *tsapiky*, je me suis retrouvé à de nombreuses reprises au point de départ des chemins que j'empruntais. En ville, de nombreuses pistes me dirigeaient vers la campagne. Les musiciens disent eux-mêmes s'inspirer de musiques villageoises. Certains, de manière indirecte, parce qu'ils les entendent lorsqu'ils vont jouer à la campagne, d'autres, de manière plus directe à travers des rapports (parfois financiers ou de prestige) qu'ils entretiennent avec des musiciens villageois ou encore par le biais d'enregistrements réalisés par eux même à l'aide d'un magnétophone ou achetés sous la forme de cassettes pirates. Toujours en ville, de nombreux musiciens viennent eux-mêmes de la campagne et sont souvent sollicités par des orchestres précisément pour le renouvellement du répertoire qu'ils permettent. À la campagne, les enfants imitent dès leur plus jeune âge les orchestres de *tsapiky* qui viennent jouer lors des cérémonies, les musiciens villageois jouent ces musiques également diffusées par la radio et les cassettes. Ils les présentent comme des reprises, en intègrent certains éléments à leur jeu ou parfois les revendiquent... « (...) *Deux types généraux de dynamiques [qui] œuvrent dans le mouvement général de la musique et n'en sont en fait distingués qu'artificiellement, pour les besoins de l'abstraction, alors même qu'elles s'entrecroisent et s'entre-infléchissent : les dynamiques d'emprunt et les dynamiques d'innovation ; l'emprunt étant souvent facteur d'innovations qui, ultérieurement, peuvent provoquer d'autres emprunts.* » (Martin, 1982, p. 18)

Ainsi le mouvement musical n'échappe-t-il pas à cette pratique récurrente, à la fois dominée et créatrice du syncrétisme, relevée par de nombreux chercheurs étudiant les sociétés malgaches. « *Imbrication, récupération, circulation et combinaison sont visuellement matérialisés à Tamatave jusque dans les pratiques quotidiennes : les maisons se maintiennent entre elles avec des matériaux disparates réutilisés, les vêtements sont constitués de fragments d'autres vêtements ou d'éléments non vestimentaires comme des restes de sacs en toile, les instruments de musique sont fabriqués à partir de récupérations d'objets non musicaux (...) le terme fifangaro, dont la traduction est 'entremêlement', est souvent utilisé en compliment pour la cuisine, la construction des instruments, la performance musicale, la construction d'une maison, la confection de vêtements et bien d'autres choses.* » (Emoff, 2000, p. 52-53)

Tout au long de ce chapitre nous avons utilisé des notions telles que appropriation, réinvention, adaptation, il ne s'agit pas de nier les contraintes et les structures qui organisent la culture malgache et plus spécifiquement le champ de la musique mais de restituer l'espace de créativité des musiciens à l'intérieur d'un cadre effectivement contraignant notamment au niveau économique comme cela sera analysé dans la troisième partie. Les musiciens de *tsapiky* peinent à être reconnus au niveau national, leur travail est excessivement dur et mal rémunéré, ils n'en sont pas moins des musiciens contemporains. La métaphore employée par Jean-Loup Amselle du « branchement » nous semble à cet égard particulièrement significative. Elle permet d'éviter la posture populiste condescendante et la posture savante ethnocentrique. « *Dans le schéma du branchement, en revanche, c'est l'interconnection qui est la condition d'existence de la communication interculturelle. Pas de culture sans cultures, et cela vaut pour toutes les époques, la phase de globalisation actuelle ayant été précédée, comme on l'a déjà dit, par des phases de globalisation antérieures, qui ont chacune fourni les miroirs sans lesquels l'image des différentes cultures ne saurait se former* » (Amselle, *op. cit.*, p.14).

On notera que les processus d'acculturation et les notions qui ont été élaborées pour en rendre compte opèrent dans la majorité des cas pour analyser des cultures minoritaires, des processus ayant cours dans les pays du Sud. Au Nord,



s'emparer de musiques « exotiques » ne fait pas problème, c'est une fois encore, prouver la grandeur de la culture occidentale.

*« En Afrique du Sud, dans l'Afrique, au Cameroun, au Kenya Naeroby beaucoup, on entend le tsapiky car il y a beaucoup de marins Africains qui ont rapporté des cassettes d'ici. »*

C'est avec fierté et conviction que Méthode revendique sa participation au monde contemporain.

### 2.3 « Stars » versus *tsapiky*

Le détour par les années soixante-dix m'a paru nécessaire pour approfondir et élargir la compréhension des conditions d'apparition du *tsapiky*. Si l'on peut parler entre autres d'héritage musical, les musiciens de l'époque des 45 tours n'ont cependant pas fait école, ils ne se sont pas reproduits comme groupe social. S'il y a bien continuité dans le temps, le contexte, le fonctionnement des orchestres, les acteurs ont changé.

Nostalgiques d'un temps révolu, les aînés se sentent rejetés, extérieurs au mouvement actuel. Cette exclusion relève de plusieurs registres comme en témoigne Bacchi Martial :

*« Actuellement, les artistes se laissent aller à la routine, pas comme ceux d'avant. Il n'y a plus d'arrangements, c'est uniquement la routine dans l'exécution. Toutes les chansons se ressemblent. (...) En 1974, des gens aimaient encore les chants d'untel. Si quelqu'un maîtrise cet art comme nous l'avons autrefois maîtrisé, de telles chansons ne devraient pas être oubliées. (...) Actuellement, tout est démodé. »*

Par ces propos Martial critique un système qu'il estime peu créatif, ne laisse pas suffisamment de place à l'artiste. Il comprend le caractère répétitif, routinier des

musiques actuelles comme le retour à la tradition : « actuellement tout est démodé ».

La maîtrise d'un art, le cadre, l'organisation du discours musical, le caractère singulier des « chansons », l'individu créateur, sont autant de notions ou de conventions, témoignant d'une rationalisation du matériau sonore (l'« arrangement »), de valeurs, qui semblent s'être dissoutes dans le *tsapiky*. Concernant les critères musicaux, l'expérience des 45 tours avec ses contraintes, ne serait-ce que concernant celle de la durée des plages enregistrées, a certainement contribué à la constitution de normes intégrées par les musiciens de l'époque. Pour Martial :

*« Le fait que les chansons sortent sur cassette, c'est comme si elles n'avaient pas de saveur. Autrefois, quand il y avait les disques, les chansons avaient du goût. »*

Quantité, facilité d'accès et de reproduction accompagnent l'établissement des cassettes. Les acteurs, les pratiques ne sont plus les mêmes. Le système des cassettes, son fonctionnement et ses réseaux, analysés plus avant, changent les règles du jeu et offrent vulgarisation, massification au détriment de l'Artiste, du succès :

*« Les gens aiment les cassettes. On enregistre facilement des chansons avec. C'est un vrai bordel. À cause d'elles, même si les gens savent que tu viens pour un spectacle, tu n'auras pas beaucoup de succès. »*

La nostalgie du spectacle, les relations entre un public de fans et le musicien vedette, sont également mises en relief :

*« Les gens venaient de partout pour voir le spectacle. À peine j'arrivais en voiture, on venait à ma rencontre. En parler ne me fait pas honte. C'est comme si ça n'avait pas existé. Autrefois les gens nous adulaient. On invitait les autorités à prendre la parole. Tout ce qu'on programrait suivait son cours en ce temps-là, les*

afindrafindrao<sup>30</sup>, *les slows, les lulu...etc. Ce n'était pas comme aujourd'hui.* »

La diversité des répertoires, des goûts d'un public qui les apprécie et qui vient « voir » ainsi que la reconnaissance par les autorités éloignent encore les pratiques antérieures de celles du *tsapiky*.

Lors d'un entretien avec Martial, dans l'une des pièces de sa maison (en dur), petit salon meublé, je remarquais, encadré et accroché au mur, un diplôme à son nom en tant que membre du groupe Lakam-Bezo. Délivré par le ministère de l'Art lors du trentième anniversaire de l'indépendance, on peut y lire : «Il s'est toujours efforcé, depuis ses débuts, dans le domaine de l'art et on a constaté combien il a fait progresser et a développé la chanson».

Pour Martial :

*« On me l'a remis parce que je n'ai commis aucune faute. J'ai bien exercé mon art, comme les gens l'aiment. J'ai bien sorti les disques et beaucoup de gens me témoignaient leur sympathie ».*

Mais aujourd'hui, ce que « les gens aiment » c'est le *tsapiky*. Les musiciens des années soixante-dix ont participé à un mouvement important notamment du point de vue identitaire et sont reconnus de manière officielle. Ils demeurent dans de nombreuses mémoires. Cependant la configuration actuelle prend une autre tournure et se met en place autour de pratiques différentes. Notoriété, marchandisation, reconnaissance ou mise en avant de l'individu n'en sont pas exclues mais s'inscrivent comme on l'approfondira plus loin, dans de nouveaux rapports entre les différents protagonistes.

Alors que 45 tours, *snob, lulu, pecto*, temps des indépendances, bals citadins, Filaosy, Galéa Danse ou Chat Botté sont passés, la demande de la campagne, elle, est restée. Elle s'est même accrue, au point de devenir centrale et prépondérante dans le fonctionnement du *tsapiky*.

---

<sup>30</sup> Musique et danse typique des Hautes-terres.

L'ensemble des reproches faits, par certains musiciens des années 60 au *tsapiky* et à ses musiciens (manque de professionnalisme, de créativité, musique répétitive, peu variée...) est à mettre en parallèle avec celui, plus implicite, d'être trop proche de la brousse, de pratiques considérées comme archaïques et de s'éloigner d'une réalité ou d'une culture citadine, d'une inscription dans la modernité, plus « fine », plus « développée ». Musiciens de la ville de Tuléar ils ont peiné alors à trouver leur place dans un univers de la musique en train de se constituer principalement dans la capitale. Pris dans un processus de dépendance en chaîne, ils sont en quelque sorte à la marge d'un système lui-même marginal. D'autant moins reconnus par l'élite citadine qu'ils en sont éloignés géographiquement et socialement. Leur « branchement » à la modernité est bricolé et contesté. Localement leur cosmopolitisme est interprété comme un signe de distanciation. Nuançant la conception pessimiste de l'homme marginal développée par l'anthropologie américaine dans les années 1930 (Stonequist, 1937) on peut néanmoins parler à leur propos de marginalité. Porteurs de musiques nouvelles, au regard de la capitale comme au regard de Tuléar et pour des raisons différentes, au moment où la colonisation prend fin, où émerge avec force la question de la construction d'une identité nationale, ils n'ont pu jouer leur rôle de médiateurs culturels que partiellement.

Tout autre est la marginalité des musiciens de *tsapiky*.

À l'opposé des 45 tours, la demande des principaux « consommateurs » de *tsapiky* est celle d'une musique de performance, faite pour animer les cérémonies, pour soutenir, agir sur ou avec les participants, pour enivrer, pour durer, transcender le temps. C'est majoritairement cette pratique du *tsapiky* que les musiciens, aujourd'hui, mettent en œuvre. Les concerts occasionnels et les cassettes sont elles-mêmes empreintes de cette nouvelle définition sociale de la musique. Plus conformes aux normes du marché, plus audibles pour les oreilles des producteurs, arrangées, ces formes retravaillées certes, n'échappent pas néanmoins aux prescriptions induites par l'univers du *tsapiky*. Il n'est, par exemple, pas rare que certaines plages d'une cassette durent plus de dix minutes. Les interactions étant multiples, le dessin d'une campagne refusant les mécanismes d'un « star-système » et qui aurait imposé ses normes et finalement

prescrit la forme *tsapiky* au détriment de la poursuite d'un mouvement plus citoyen, plus élitiste, vécu comme trop extérieur, serait trop épuré. Le rôle de la demande du monde rural est néanmoins évident et fort dans la constitution du genre, ainsi que sa place dans le « système » *tsapiky*.

Les orchestres se multiplient afin de répondre à cette demande et la ville n'est plus la seule à engendrer des musiciens dont une partie importante vient de la campagne.

### **3. Rupture, réconciliation**

L'hypothèse que nous développons ici, est que, dans une conjoncture de crise où la politique de l'État Nation peine à unifier le pays autour d'un projet cohérent, se développent des processus d'acculturation qui font sens à échelle régionale. Les principaux acteurs de ces processus sont ceux qui réussissent à leur niveau à résoudre un des éléments de la crise grâce à des « innovations » négociées, acceptables par le groupe social en crise. Les orchestres de *tsapiky* peuvent être considérés de ce point de vue, comme des « passeurs », des « meneurs du jeu acculturatif ». Ils contribuent « au passage de la tension à la rééquilibration » (Bastide, 1998, p. 112).

Carte tuléar musiciens

### 3.1. Les musiciens de tsapiky, des marginaux de l'intérieur

Les orchestres sont des structures hiérarchisées qui regroupent le propriétaire des instruments ou « chef d'orchestre »<sup>31</sup>, un « soliste » (le guitariste) qui assure le prestige du groupe, un chanteur ou une chanteuse, des musiciens « titulaires » (guitare, chant, basse, batterie) et d'autres remplaçants « *jay joly* », « 4x4 », « tout terrain » sollicités pour permettre aux titulaires de se reposer lors des cérémonies qui durent plusieurs jours et nuits sans interruption mais aussi pour l'installation des orchestres ou la manutention du matériel. 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.

Posséder un orchestre demande un investissement financier qui n'est pas à la portée des musiciens. Le pouvoir du « chef d'orchestre » est souvent renforcé par sa capacité à assurer la maintenance des instruments de musique, des amplis, du groupe électrogène dont il est, rappelons-le, le propriétaire. À Tuléar, de telles compétences sont précieuses voire nécessaires.

*« (...) J'ai suivi des cours accélérés à Tananarive pendant cinq ans, de 1980 à 1985. J'ai des schémas d'ampli. Alors, selon la puissance que je souhaite, je fabrique mon ampli. Avec ce seul schéma, par exemple, avec ce schéma original de 45 watts, je peux avoir un ampli de 60 watts. Je modifie les schémas originaux en fonction des besoins (...) J'ai travaillé comme secrétaire à Eurelec. Certains de ces schémas viennent d'Eurelec, les autres de l'école où j'ai étudié (...) Cette plaquette, par exemple, je viens de la bricoler. Les transfos, je les bricole moi-même au lieu de les acheter (...) Les appareils peuvent avoir une portée de 15 km avec baffles pavillons. La basse a une*

---

<sup>31</sup> Le vocabulaire, utilisé par tous les musiciens, n'est cependant pas fixe dans son utilisation. Il peut désigner des réalités différentes. Le « chef d'orchestre » peut parfois être un musicien (souvent le guitariste) le terme peut alors ne désigner que celui-ci ou le musicien et le propriétaire des instruments. Dans la majorité des cas, le terme désigne le propriétaire, c'est cet emploi du terme que je retiendrai ici par souci de clarté.

*portée de 5 à 6 km, le solo 15 km (...) il existe des micros à bobines, d'autres comme ceux des magnétophones. Je les bricole pour les guitares. J'y mets une résistance que je relie aux piles par des fils.* » (Mosa, chef de l'orchestre Lakolaza : « grande renommée »)



Ce savoir-faire qui relève largement du bricolage, contribue à renforcer la position du « chef d'orchestre ».

Pour chaque contrat, celui-ci prélève 50 % du gain, le reste est à partager entre les musiciens en fonction de leur statut : « mercenaire », « remplaçant » « titulaire », « chanteur », « soliste »... Ce qui ne leur laisse que peu de chances d'échapper à leur condition.



Les orchestres sont des structures fragiles, étapes obligées dans le parcours des musiciens. Ils se font et se défont selon les opportunités rencontrées par les uns ou les autres.

Les musiciens de *tsapiky* commencent la musique tôt et se professionnalisent en général entre 12 et 15 ans. L'accès au savoir musical est relativement stochastique, il n'est pas directement lié aux hiérarchies sociales locales. Il dépend des multiples relations utilisées, créées par les orchestres en ville et à la campagne. La professionnalisation coïncide souvent avec l'arrêt des études, 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. Ils apprennent leur métier en commençant comme remplaçants. Les orchestres sont des « écoles sans professeur », 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.

Les musiciens de *tsapiky* viennent soit de la ville soit de la région de Tuléar.

Des musiciens nés à Tuléar, une partie importante réside dans le quartier vezo<sup>32</sup> de Mahavatse ou sa périphérie.

---

<sup>32</sup> L'ethnie se définit entre autre par sa connaissance de la mer et la pratique de la pêche.



Ils ont en général leurs propres habitations au sein d'espaces claniques organisés par familles. Vezo, ils sont souvent pêcheurs et exercent alors ce savoir-faire hérité pour se nourrir, pour compléter leurs revenus de musiciens ou lors des périodes de *piolalitsy* (*litt.* « attraper les mouches »), période morte, de fin décembre à fin mars, saison des pluies et époque la plus chaude de l'année durant laquelle il y a peu de cérémonies et donc peu de « contrats ».

Les liens de parenté entre les musiciens sont fréquents et l'inscription dans un orchestre passe souvent par eux. Né comme ses parents (pêcheurs) à Ankiambe (sous-quartier, « *village* », de mahavatse I) Albert, actuel batteur du groupe Tsy-Anjaza, a commencé à jouer dans le groupe de Somby (propriétaire des instruments) dont le bassiste de l'époque, Renila, son oncle maternel, est cousin du frère de la femme de Somby. Albert a plus tard rejoint son oncle qui avait quitté l'orchestre pour celui de Tsy-Anjaza dont le batteur était parti. Les réseaux familiaux ou de quartier sont importants et apparaissent de manière récurrente dans le parcours des musiciens. Pour certains, parmi les moins jeunes, l'insertion dans des pratiques professionnelles de la musique s'est faite par leur relation avec des figures de l'époque des 45 tours. Renila, l'oncle d'Albert, a commencé la musique en 1975, à l'âge de 14 ans, après avoir quitté l'école en

classe de quatrième car, orphelin de père, sa mère n'arrivait plus à en assumer le coût. À partir de ce moment, il pêchait avec ses grands frères et le soir venu, jouait sur une guitare en bois qu'il s'était fabriquée. Il connaissait Kaboto car ils étaient du même « village » (quartier). Celui-ci l'a remarqué et lui a proposé d'intégrer son groupe. Il lui a appris la basse et plus tard ils ont enregistré un disque. Après la mort de Kaboto, Renila a intégré l'orchestre Varatraza de Somy. Georges, dont le père est le frère de la mère de Somy, a quant à lui littéralement hérité de Kaboto, son « frère » (cousin), le fils de la sœur de son père. Celui-ci lui a laissé un cahier rempli de ses chansons non publiées dont Georges se sert pour son groupe.

On le voit, de nombreux liens, de différentes natures, existent entre les musiciens vezo. Cette réalité peut facilement conforter le chercheur qui orienterait son analyse dans le sens d'une compréhension du *tsapiky* comme réalité culturelle ethnique, comme musique vezo. Cette orientation pourrait paraître d'autant plus justifiée qu'elle peut trouver des arguments dans le temps, dans une transmission, par des aînés comme Kaboto, inscrite dans des réseaux vezo. Mais le phénomène *tsapiky* ne se limite pas au quartier vezo de Mahavatse. Comme on va le voir, il met en jeu des acteurs d'origines diverses dans un fonctionnement qui ne repose pas sur des traits culturels ethniques mais sur un système complexe de réseaux de nature très diversifiée. Il ne peut être appréhendé comme une réalité ethnique qu'il soit envisagé du côté du « public » ou de celui des musiciens. Des guitaristes comme Damily (dont nous verrons le parcours en détail dans une partie suivante qui lui est consacrée) ou encore Teta, considérés par tout le monde comme parmi les meilleurs musiciens de *tsapiky* ne sont pas vezo et leur parcours s'inscrit dans des réseaux différents de ceux de Mahavatse. Teta, Claude de son vrai nom, est né à Tuléar en 1967. D'ethnie Mahafaly, il est originaire d'Ejeda où ses parents sont aujourd'hui enterrés. Ils sont venus à Tuléar dans les années cinquante. Suite à leur mort, Teta quitte définitivement l'école en classe de sixième. Après quelque temps de dérives (certains se souviennent de lui comme actif dans des bandes de jeunes délinquants) il se tourne vers la musique, lui aussi, par l'intermédiaire de figures de l'époque des 45 tours. Il commence son activité de musicien comme remplaçant avec Bacchi Martial. Le frère aîné de

Teta, qui lui a appris la guitare, décédé à la même période que ses parents, avait pendant un temps fait partie du groupe de Martial.

Aujourd'hui, la majorité des musiciens de *tsapiky* est extérieure à ces réseaux et n'a qu'une représentation approximative de l'époque du *lulu*, du *pecto* et de ses acteurs. Si Bacchi Martial est connu de tous, c'est parce qu'il loue des instruments (« trop cher »), sonorise les concerts au stade non couvert ou parce que son habitation est aussi un lieu de répétition.

Beaucoup de musiciens sont originaires de divers villages de la campagne où ils ont été recrutés par les membres du groupe ou par le propriétaire des instruments. À Tuléar, où ils n'ont parfois jamais été, ce dernier les nourrit et les loge. En général, au bout d'un certain temps (souvent plusieurs années) les musiciens échappent à cette dépendance.

Aucun musicien n'habite le centre ville. Sans eau ni électricité, le logement consiste en une petite pièce sommaire construite avec des végétaux (*vondro*) parfois avec des planches et/ou ayant pour sol une chape de béton. Sommiers en fer (sans matelas), radio, napperons, calendriers imagés, posters, horloges musicales font partie des quelques objet-signes que l'on peut y voir. En cela ils ne se distinguent pas de la majorité de la population.







Même lorsqu'ils sont mariés et chefs de famille, les musiciens de *tsapiky* sont fréquemment nommés *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 », buveur et fumeur, « coureur de jupons »... On dit d'eux qu'ils ne savent pas gérer l'argent gagné. Ils se différencient du reste de la population par des codes vestimentaires ; pour les hommes : lunettes de soleil, vernis à ongle (*kolo d'oro*), chaussures compensées (*piston* ou *4x4*), ou faite à partir de chambres à air (*kapa pira*), ceinture *paky* (nom de la marque), *pantaloa safira* (treillis, pantalon avec des poches sur le côté, vêtement attribué aux chercheurs de saphirs), *rekisisiky* (avoir le t-shirt rentré dans le pantalon) ; pour les filles : *je m'en fou* (t-shirt qui s'arrête au dessus du nombril), *jipo tralala* (jupe à volants). Inventeurs de mots, les musiciens ont un langage spécifique où se mêlent français ou anglais malgachisés (*tomorrow koan' day*, pour dire à demain), mots d'argot : *rasy* (gonzesse), *resigany* (bouffe), *bebex* (la bière), *sipotiniky* (« spoutnik », habit original, « fou »). Certains mots sont inversés à l'instar du verlan : *onda katsy* pour *ndaos tsika* (on y va).

Ils soignent leurs apparences jusqu'aux détails les plus infimes : postures (*positera*, poser comme sur un poster), démarches, jusqu'à la manière dont ils tiennent leur guitare, jouant par exemple une cigarette à la main (*migeste*, frimer).

Ces techniques du corps peuvent être reprises par les jeunes, citadins ou villageois.

Les musiciens de *tsapiky* sont considérés comme marginaux tout en ayant un certain prestige.

Les musiciens, pour la plus part jeunes (le travail est harassant) sont l'objet d'une certaine stigmatisation collective, au sens que donne Norbert Elias (1965) à ce terme afin de le différencier du préjugé individuel. Mais bien que considérés comme marginaux, ils jouissent également d'un certain prestige qui n'est pas étranger à leur capacité à enfreindre les attentes normatives propres à la routine des relations sociales par ailleurs en crise. Ce prestige n'est pas lié à leur origine sociale mais à leur aisance à incorporer de nouveaux comportements, à leur capacité à créer, à jouer du *tsapiky*, à leurs performances dans les cérémonies.

Ils se différencient du reste de la population à travers des codes vestimentaires : lunettes de soleil, chaussures et autres objets citadins « superflus » mais d'un luxe tout relatif. Ils s'expriment dans un langage à eux.

Pourtant ils se déplacent en taxi brousse, en charrette. Ils habitent dans des quartiers pauvres et des maisons plus que rudimentaires, ne possèdent pas les instruments de musique nécessaires à leurs prestations. Ils n'ont pas toujours de quoi nourrir leur famille quand ils en ont une. En ce sens ils partagent la commune situation de la majorité des habitants de la région.

Comme le souligne Peter Manuel « *L'une des caractéristiques les plus remarquables concernant l'évolution des musiques populaires est son association, dans de nombreuses cultures à travers le monde, avec une classe, non assimilée, appauvrie, socialement marginalisée. (...) Ils partagent un statut commun à la périphérie de la société établie et respectable – les salariés et classes moyennes, intégrées socialement et économiquement. Il est paradoxal que ces laissés pour compte marginaux dans leur milieu de bars et de bordels, soient si cruciaux dans le développement de nouvelles formes musicales, tout particulièrement si l'on considère que les genres qu'ils créent sont souvent destinés ultérieurement à être reconnus comme des expressions nationales.* » (Peter Manuel, 1988, p. 18).

Marginaux à plusieurs titres, souvent en rupture avec leur famille, fréquentant des lieux réprouvés, volages, ayant interrompu leur scolarité à laquelle ils préfèrent les délices de la ville, ayant recours à des moyens peu légaux pour se procurer l'argent nécessaire à leur style de vie, fréquentant des bandes de jeunes turbulentes, insatisfaits, désajustés, ils affichent leur différence comme dépassement imaginaire mais aussi pratique de la dissolution des sociétés locales et de l'inexistence de liens sociaux nouveaux. C'est parce qu'il y a crise, qu'ils sont internes / externes à cette crise, parce qu'ils sont aux franges qu'ils peuvent acquérir du prestige en tant que porteurs de réponse partielle au malheur commun.

Inscrits dans une certaine marginalité, pris entre plusieurs mondes, les musiciens ont souvent des parcours atypiques. Entre individualisation de leurs parcours et constitution de réseaux, conflits et nouvelles solidarités, ils inventent et réinventent de multiples gestions de l'acculturation, de nouveaux espaces de créativité.

À travers la pratique du *tsapiky*, les musiciens « marginaux de l'intérieur » se voient investis du « charisme des vilains » par opposition au « charisme collectif »<sup>33</sup> des dominants, trop distants, trop soucieux d'afficher leur supériorité. Ils deviennent ainsi des passeurs des changements culturels. Cette fonction de médiation est d'autant plus importante qu'elle concerne l'ensemble des habitants de la région de Tuléar en dehors d'une élite fort restreinte.

Dans un autre contexte, à propos des musiciens de *juju*, Christopher Alan Waterman analyse les conditions qui permettent aux musiciens africains urbains d'agir comme des courtiers culturels « *fortement mobiles et positionnés à des interstices importants dans les sociétés urbaines hétérogènes, ils forment de nouveaux genres et communautés de goût, négociant les différences culturelles à travers la manipulation musicale d'associations symboliques* » (Waterman, 1990, p. 9).

Créateurs de genre, le problème se pose de savoir comment nommer ces musiques donc comment les classer. Parler de musique populaire à propos des musiques africaines n'est-ce pas une fois encore considérer les Africains comme

en retard par rapport aux sociétés industrielles qui, elles, « *seraient caractérisées par l'universalisation de la middle classe et par l'abolition des différences qualitatives dans une culture standard* » (Grignon et Passeron, 1989, p.10).

### 3.2. Le *tsapiky* comme jeune musique

Alors que de manière récurrente, la mondialisation est l'accusée principale d'un procès pour mise en conformité, des pratiques musicales originales ne cessent de s'affirmer et de plus en plus de recherches s'attachent à déchiffrer cette orchestration aux multiples contrepoints.

Musiques « néo-traditionnelles » (Kubik, 1981 ; Obonyo Digolo, 1997), « modern music », « art music », « folk music », « micromusics » (Simonett, 2001; Slobin, 1993), « working-class music » (Coplan ; Peña, 1985), musiques « urbaines », de plutôt que *dans* la ville (Reyes-Schramm, 1982), « popular musics » dans le sens où elles sont appréciées par une large partie de la société (Kubik, 1981) ou encore parce qu'elles sont étroitement liées aux « mass media » (Manuel 1988 ; Middleton et Horn, 1981)... sans que l'on ait besoin d'ajouter à cet énoncé les qualificatifs composés tel que « folk urban music », « néo-traditional popular musics » ou autres « urban popular musics », on comprend sans peine l'étendue du champ de recherche.

Si les voies par lesquelles s'exprime un phénomène amphibologique qui se laisse difficilement délimiter sont multiples, toutes témoignent directement ou indirectement du caractère dynamique, non figé de pratiques musicales en devenir. Ainsi, même lorsque, Richard Middleton et David Horn délimitent leur objet concernant la notion de « popular music » en l'associant, entre autres, aux sociétés caractérisées comme industrialisées ou en voie d'industrialisation, ils ne peuvent en exclure ce qu'ils définissent comme « *ces hybrides, existant dans les marges entre 'popular music' et 'folk music', 'popular music' et 'traditional music' etc.* » (Middleton et Horn, 1981, p. 2).

---

<sup>33</sup> Expression empruntée à Norbert Elias (*op. cit.*).



Sans avoir la prétention de trancher définitivement dans l'emploi de tel ou tel terme, c'est dans cette optique que j'ai choisi celui de « jeune musique »<sup>34</sup>, dans un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances, situations aux frontières floues. Cette dénomination a, de plus, l'avantage d'éviter le terme « populaire » qui, en français, a une consonance péjorative. Son contenu sera précisé tout au long de cette thèse.

---

<sup>34</sup> Dans un article (voir : Mallet, 2003 a), à l'occasion d'un « *survey* », je me suis efforcé de préciser le contenu de cette notion, en indiquant sa spécificité et les enjeux qui se nouent autour d'elle. (Mallet, 2003 a).

## Chapitre 2

### ***Tsapiky*, la constitution d'un genre**

Dans le chapitre précédent nous avons dégagé les conditions d'apparition du *tsapiky*. Nous avons utilisé la métaphore du « tourbillon » pour caractériser les influences à l'œuvre dans le processus d'une création musicale régionale que nous avons classée dans la catégorie des « jeunes musiques ». Il convient maintenant de comprendre comment cette jeune musique rythme localement, à l'échelle de la région, temps et espace sociaux, instruit les corps et les imaginaires (dances, chants), comment elle s'impose comme genre, comme référent dans les constructions identitaires.

L'hypothèse que nous développons est la suivante : dans la situation de dissolution des rapports sociaux dans laquelle sont pris les habitants de la région de Tuléar, le *tsapiky* permet à ces derniers de donner sens à leurs relations réciproques. Il est un élément central dans le processus de reconstruction d'une communauté, médiation entre des modèles contradictoires : les communautés anciennement structurantes (groupes ethniques, clans, familles) et la communauté nationale à la recherche d'elle-même. Jeune musique, il réconcilie « *les exigences actuelles et les modalités anciennes du sens* » (Augé, 1994, p. 186)

#### **1. Le *tsapiky* comme événement : espace, temps et vie sociale**

##### 1.1. Le *tsapiky* comme événement

Omniprésent à Tuléar, le *tsapiky* est mobilisé pour chaque événement : matches de foot, discours et propagande politique, fêtes nationales (indépendance), kermesses, 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. Il accompagne également les différentes cérémonies : mariage, enterrement, réfection d'un tombeau, circoncision, possession, construction d'une maison, événements 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 saisit 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.

Pas « d'événement » sans *tsapiky*, cette omniprésence n'est compréhensible qu'à condition de mettre en relation les deux univers en crise à travers lesquels se déroule la vie quotidienne à Tuléar : l'univers villageois dont de nombreux membres se retrouvent désormais en ville, celui de la ville qui n'offre à ces migrants que précarité.

Gérard Althabe (1969) à partir de son terrain dans la région de Fetraomby (côte orientale de Madagascar), distingue deux types d'événements selon qu'ils interviennent dans l'univers villageois ou dans l'univers urbain. « *Qu'est-ce qu'un événement ? La quotidienneté villageoise est entièrement composée d'événements significatifs ; la plus petite rencontre entre deux personnes, le moindre repas réunissant les membres de la famille conjugale, au même titre qu'une cérémonie s'étalant sur plusieurs journées, sont construits comme une pièce de théâtre sans spectateurs, dans laquelle les acteurs jouent un processus toujours identique : celui de la réalisation de la communauté qu'ils partagent obligatoirement. (...) L'univers urbain est construit sur un bruissement de côtoiements sans signification entre gens qui partagent un même cadre matériel ; sur ce fond passif émergent des événements de rencontre dans lesquels il y a dialogue. Cette dualité n'existe pas dans l'univers villageois, où toute rencontre, toute présence est un événement significatif, c'est-à-dire ne peut être qu'un dialogue. Les événements-rencontres sont-ils identiques dans l'un et l'autre*

*univers ? Dans la ville, ils sont en continuité avec l'immense coudolement non significatif. De nombreux événements de rencontres sont construits sur un ordre objectif qui est entièrement hors de la maîtrise des acteurs qui les vivent (ainsi les contacts marchands et les contacts ayant pour cadre l'activité professionnelle. » (Althabe, op. cit., p. 266-267).*

Aujourd'hui, plus de 30 ans après, Tuléar offre une troisième figure où les événements-rencontres relèvent une fois encore d'un univers métissé où les acteurs faute de normes partagées improvisent, bricolent leurs relations. La répétition de ces événements en des lieux et des occasions multiples, permet de parler d'invention de tradition telle que définie par Éric Hobsbawm : « *Les 'traditions inventées' désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé* ». Mais précise immédiatement l'auteur « *la particularité des traditions 'inventées' tient au fait que leur continuité avec le passé est largement fictive* ». (Hobsbawm, 1995, p. 174). Le *tsapiky* construit son propre passé par une présence réitérée aussi bien dans l'espace public que dans l'espace privé. Il exprime le contraste entre le changement permanent et la tentative d'investir au moins certaines parties de la vie sociale. Ainsi, il organise à sa manière espaces et temps. « Invention d'une tradition » le *tsapiky* consacre les événements-rencontres, qu'ils soient cérémoniels, ludiques ou sportifs.

## 1.2. Un élément central de la vie sociale

Le football est une activité importante à Tuléar. La ville a son équipe, présente et bien placée dans les compétitions au niveau national. Les différents quartiers ont également leurs équipes qui s'affrontent régulièrement lors de tournois. Les matches sont souvent animés par la fanfare militaire, qui, outre l'hymne national, a adapté à ses instruments tout un répertoire de *tsapiky* que ses membres exécutent, en civil, pour différentes occasions (cf. CD). La fanfare joue

avant le match, à la fin, pendant la mi-temps mais aussi à chaque but. Les spectateurs, assis tout autour des contours mal définis du terrain sans pelouse et accidenté, envahissent alors l'espace de jeu formant de grands nuages de poussière en courant et en dansant au son du *tsapiky*. Aussi rapidement qu'ils l'ont investi, ils quittent le terrain et regagnent leur places dès que les cuivres s'arrêtent, parfois aidés par quelques policiers et leurs matraques ou les bâtons de civils qui tentent de maîtriser l'effervescence et d'accélérer le retour à l'ordre.



Le *tsapiky* est aussi convoqué pour mobiliser. En période d'élection, des voitures sur lesquelles sont placardées des affiches à l'effigie du candidat, diffusent dans toute la ville par des haut-parleurs, le *tsapiky* d'une cassette ou d'un orchestre qui joue. Les hommes politiques ont bien compris l'importance de cette musique à Tuléar et sollicitent fréquemment les orchestres lors de rassemblements publics. Élément de propagande, parallèlement aux casquettes, t-shirt ou bonbons *pecto* distribués, ils offrent aux électeurs éventuels la musique qu'ils aiment. Certains payent des groupes pour que ceux-ci intègrent leur nom ou le bienfait de leur action dans une chanson.

Parfois, le *tsapiky* est même sollicité pour la valorisation d'autres formes musicales. Ainsi, durant mon séjour, j'ai assisté à la mise en place, dans le cadre de la propagande sur les provinces autonomes, de festivités ayant pour objectif annoncé la valorisation du *kolondoy*, une pratique musicale de la région de Morombe<sup>35</sup>. Un festival sur deux jours dans la ville de Morombe (une douzaine d'heures de taxi-brousse de Tuléar) prévoyait la prestation d'une vingtaine de groupes de *tsapiky* de Tuléar !

La ville compte plusieurs lieux de spectacles (*cf.* carte de Tuléar p. 32, chap. 2 de l'introduction générale). Le grand stade Maître Kira<sup>36</sup> dans le quartier d'Andabolo, accueille occasionnellement des vedettes nationales du show business. Les musiciens de *tsapiky* n'y jouent jamais. L'école Sacré Cœur, réputée pour les activités sportives et culturelles qu'elle met en place, organise régulièrement des concerts dans la cour de l'école ou dans une salle construite à cet effet, la salle Basia. Exceptionnellement, certains groupes de *tsapiky* s'y produisent. Cette salle est un petit espace fermé conçu sur un modèle -un public assis face à une scène – peu propice à accueillir du *tsapiky*. Le prix d'entrée élevé (15 000 FMG, 15 FF), la programmation, en font un lieu fréquenté par une élite. Il en va de même pour le Zaza club, boîte de nuit réputée qui compte de plus touristes et *makorela* (prostituées) dans sa clientèle. Le bar *vandirako* dans le quartier de Mahavatse est un établissement beaucoup plus populaire. Situé en

---

<sup>35</sup> Au nord de la ville de Tuléar, la région fait partie de la province de Tuléar.

<sup>36</sup> Nom d'un ancien footballeur Malgache de renom, originaire de Tuléar.

retrait par rapport à l'unique route goudronnée du quartier, les personnes « de bonne famille » n'y vont jamais, le secteur étant considéré comme dangereux (surtout la nuit). Le prix d'entrée est de 2000 FMG (2 FF), à l'intérieur des tables en bois sont disposées autour d'une piste de danse. Fréquenté essentiellement par les jeunes du quartier, il accueille occasionnellement des groupes de *tsapiky*. Le *tsapiky* ne se laisse pas facilement enfermer.

Le seul lieu fixe où des concerts de *tsapiky* sont donnés régulièrement bien qu'un nombre limité est le « gymnase non couvert » : *kianja tsy mitafo* (littéralement : stade sans toit).



Il s'agit d'un bâtiment qui depuis de longues années n'a jamais été achevé. Comme son nom l'indique, il ne peut restreindre l'écoute aux seules personnes qui ont pu franchir les barrières bricolées à l'aide de cordes ou de bâches. Les jours de concert, les auditeurs sont quasiment aussi nombreux à l'extérieur qu'à l'intérieur. Une entrée coûte en moyenne 5000 FMG (5 FF) et ceux qui ne peuvent réaliser une telle dépense attendent le *vaky sambo* (litt. navire brisé, naufrage, pagaille) moment (au trois quart du concert) où l'entrée devient libre et les barrières sont levées. D'autres tentent de resquiller en se faufilant derrière les

bâches ou en escaladant des parties accessibles. Il s'agit de saisir les instants d'inattention des quelques jeunes militaires qui surveillent les brèches de l'édifice inachevé. Tout un jeu de cache-cache ou de chat perché s'instaure alors. Quelques uns, après avoir longuement parlementé, arrivent parfois à soudoyer l'un des gardiens.

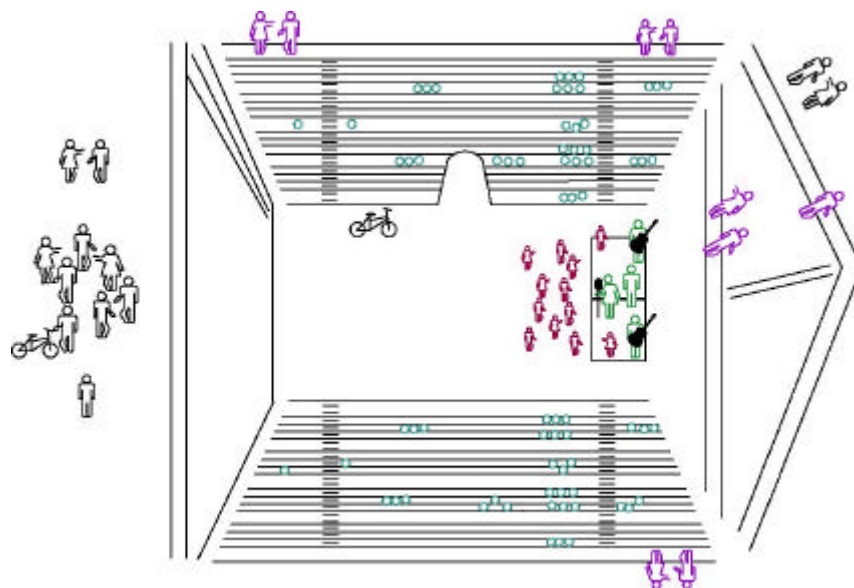
Les personnes munies de tickets sont essentiellement des familles et des groupes de jeunes, souvent du même sexe. Lieu de drague pour les uns, de détente ou d'affirmation sociale pour les autres, on se montre, on salue les nouveaux arrivants que l'on connaît. Excepté quelques enfants de la rue, les gens sont bien habillés, pantalon, chemise et chaussures pour les plus âgés, « *je m'en fou* », *jipo tralala*, *piston* et *rekisisiky* pour les jeunes. Après avoir choisi les marches sur lesquelles ils se fixeront en fonction de différents critères (chaleur, soleil, éloignement des musiciens, rendez-vous...) les gens circulent dans le stade au fil des rencontres. Yaourts à boire glacés, cacahuètes et autres friandises sont vendus essentiellement par des enfants de manière informelle. Des photographes sont présents, pour 2500 FMG (2,50 FF) les personnes intéressées posent, en famille, en groupe d'amis, seules, devant l'orchestre, sur leur bicyclette ou celle du photographe.

Le stade ne possède pas de scène, pour chaque concert, le groupe ou les organisateurs doivent en confectionner une, souvent, quatre remorques de camion mises côte à côte. Bacchi Martial et son fils s'occupent de la sonorisation, ils installent baffles, enceintes, table de mixage, règlent le son depuis la table et sur les instruments (qui leur appartiennent et qu'ils louent aux musiciens) manient les câbles et le fer à souder...

Durant le concert, qui peut commencer plusieurs heures après que les premières personnes soient arrivées, l'attention portée à l'orchestre et à sa musique n'est pas permanente. Les gens continuent à circuler dans le stade, à discuter, des enfants courent et jouent, on observe ce qui se passe sur scène mais aussi dans les gradins (petites bagarres, démonstrations de danses, défis entre *pamaraky* consistant, par exemple, à escalader les parois inachevées le plus haut possible...). On est loin de la configuration et des comportements de la salle Basia. Ici, plusieurs espaces, différentes manières de s'appropriier le lieu et



l'événement, cohabitent dans un cadre qui ne contraint pas public et musiciens à interagir en un face à face où émission et réception sont à sens unique. Les dernières marches du stade, plus larges que les autres sont essentiellement occupées par des jeunes filles et adolescents qui peuvent y danser et se rencontrer sans être au centre des regards. Au début du concert, l'espace devant la scène est peu investi sauf par les enfants qui y dansent sans retenue.



Alors que l'ambiance monte, un nombre grandissant de personnes quittent momentanément leur place, billet de banque à la main pour en faire don à l'un des musiciens ou l'une des danseuses particulièrement apprécié dans sa prestation. Au fur et à mesure que le jour tombe, l'effervescence est de plus en plus partagée, les gens se rapprochent progressivement de l'orchestre. Une fois la nuit installée, nouvelle appropriation des lieux, nouveaux modes de participation à l'événement, tout le monde est descendu autour de l'orchestre et chacun danse formant une foule d'autant plus dense que le temps du *vaky sambo* est arrivé.

La réussite d'un concert, ne se mesure pas aux applaudissements qui sont rares mais plutôt au nombre de personnes qui seront prises dans la montée en puissance progressive que le groupe construit et qui viendront finalement danser devant la scène au moment culminant où les musiciens pris dans l'échange,

allongent leurs morceaux, montent le volume, multiplient les interjections et les figures de danse.

Les concerts s'inscrivent dans un système marchand, ils ont d'ailleurs souvent lieu à l'occasion de la sortie d'une cassette. À travers eux, le *tsapiky* met en relation des consommateurs -un public qui se déplace dans un lieu spécifique et paye pour assister à un *sepeketakle*- et un groupe nommé, également connu à travers les cassettes et la radio. Jeune musique prise dans un marché naissant et local, les normes autour desquelles le *tsapiky* s'organise en ville et qu'il met en œuvre lors des concerts ; les habitudes, les codes, les « dispositifs de mise en relation de la musique et du public », pour reprendre les termes d'Antoine Hennion (1993, p. 17), puisent dans des pratiques variées et se construisent dans un syncrétisme au registres multiples. Les musiciens jouent sur une scène mais les barrières entre le groupe et le public sont ténues. Pas de loges pour les musiciens qui, lorsque plusieurs orchestres jouent, attendent leur tour assis dans le public ; régulièrement, des enfants montent sur scène pour danser... Le public reprend parfois en chœur les paroles d'une chanson qui a bien marché ; par les spectacles le groupe cherche à se distinguer et à accroître sa renommée mais la construction d'une relation transcendante, d'une distance entre un public de « fans » et des musiciens adulés, doit être envisagée dans un contexte où ces derniers sont aussi des voisins que l'on croise au quotidien, à la borne-fontaine, au marché ou en d'autres lieux partagés.

Annoncé à la radio essentiellement dans le cadre de l'émission *RST tsapiky*, la constitution de l'événement mobilise peu de moyens. Les concerts ont lieu le dimanche (généralement) et les jours fériés. Il n'y a pas d'affiche dans la rue, quelques banderoles annoncent parfois le lieu et la date du spectacle sans qu'il y ait besoin d'en préciser le jour et l'heure.

Le concert est une pratique importante mais occasionnelle pour les musiciens de *tsapiky* qui se produisent sur scène une ou deux fois par an.

L'essentiel du *tsapiky* que l'on entend à Tuléar (hors radio et cassettes) provient des *bals poussières* ou des cérémonies pour lesquels les orchestres jouent. Contrairement aux concerts le lieu n'est pas fixe. L'espace principal de

performance du *tsapiky* est celui de la famille (cérémonies) et d'une manière plus étendue celui du quartier. Espace privé (cérémonies) ou en périphérie de la ville (*bals poussières*) ces lieux où le *tsapiky* se joue ne sont pas des espaces citadins. En ville, le *tsapiky* offre le paradoxe d'une musique toujours présente mais rarement visible, difficile à situer car lointaine ou proche, le vent la porte, l'étouffe, l'amplifie, la dérive. À l'écart, elle s'impose et investit la ville aux frontières floues.

Dans une large mesure, les espaces et les temps du *tsapiky* ne sont pas assignés par la ville. Mobile, exécuté sans préavis il est au centre de socialités non contrôlées, non régulées. Non cadré, en dehors des compromis, le *tsapiky* répond à la forte demande, s'inscrit dans les pratiques, des uns mais perturbe, dérange parfois les autres. Il trouble l'ordre public et l'harmonie citadine, devient nuisance sonore, objet de plaintes, obstacle au sommeil de ceux, touristes dans leur chambre d'hôtel ou voisins, qui le vivent en extériorité et se sentent alors harcelés par la répétition lancinante d'un rythme permanent, d'une sonorité agressive, d'une musique qui devient bruit.

Lors des *bals poussières* et des cérémonies, le temps du *tsapiky* n'est pas celui du loisir, choisi, payé et consommé mais bien celui de la fête. Temps de l'intensité partagée, de l'excès prolongé, temps du désordre organisé, moment illimité, le *tsapiky* ne se restreint pas à « remplir un silence laissé par quelque chose d'autre », ou à s'ajuster aux « brèches créées par le travail » pour reprendre les expressions de Martin Stokes (1994, p. 2) lorsqu'il s'interroge sur les rapports à la musique dans les sociétés occidentales.

Musique d'événement, quel qu'en soit l'utilisation ou le contexte, le *tsapiky* « fait venir du monde ».

Omniprésent à Tuléar, le *tsapiky* en est un symbole. Il est mobilisé comme tel en différentes occasions, par exemple lors de rencontres sportives comme on l'a vu ou encore par certains chauffeurs de taxi-brousse qui durant leur trajet de Tananarive à Tuléar aménagent le voyage en choisissant des cassettes correspondant aux régions qu'ils traversent. Pourtant, si la ville l'érige en drapeau, elle n'offre que peu de lieux où le *tsapiky* pourrait s'y intégrer pleinement. Absent des bars, hôtels restaurants où se côtoient touristes, élite locale et musiciens « traditionnels » qui s'y donnent en spectacle ; très peu connu hors de la région de

Tuléar, inconnu hors de Madagascar, le *tsapiky* offre le paradoxe d'une musique moderne, à sa manière commerciale mais fortement ancrée dans des pratiques locales. Il se construit dans une modernité éloignée des scènes occidentales, des bacs de la FNAC et autres rayons « musiques du monde » et offre aux regards rapprochés un défi à l'opposition tradition / modernité et aux fantasmes de l'authenticité.

Jeune musique, le *tsapiky* se construit et évolue dans plusieurs espaces. Lieux et temps en apparence contradictoires, concerts, cérémonies ou *bals poussières* sont, comme on le verra, complémentaires et s'agencent dans une cohérence en devenir. Musique urbaine, musique populaire, traditionnelle, moderne, ces qualificatifs sont inopérants et ne permettent pas de saisir un phénomène dynamique, non figé ; jeune musique qui se cherche et répond à différentes configurations en même temps qu'elle participe à leur élaboration.

Loin d'une consommation passive, au sens que donne entre autres Theodor Adorno (1941) aux musiques « vulgaires », « populaires », le *tsapiky* est vecteur de communication.

Jeune musique n'est pas synonyme d'inconsistance. Le *tsapiky* produit du sens, des codes, des comportements, il puise dans des pratiques existantes, les intègre, se les approprie. Gestes, vocabulaire, danses, figures musicales sont identifiés, créés, repris, inventés, nommés, transmis et participent à la reconnaissance, à l'identité d'un genre partagé.

## **2. Une culture du *tsapiky* : gestes et paroles**

À Tuléar, il existe une véritable culture du *tsapiky*. Il est imité par les enfants qui, dès leur plus jeune âge, chantent la guitare et utilisent des boîtes de conserves en guise de batterie, dansé par des spécialistes comme par tout un chacun, accompagné de chants aux messages multiples.

## 2.1. Techniques du corps : normes et improvisations

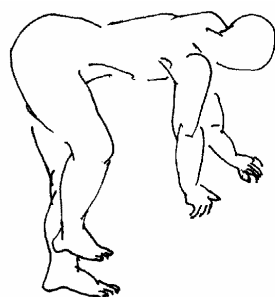


Musique de fête, en ville, à la campagne, lors des cérémonies, dans les *bals poussières* ou aux concerts, le *tsapiky* se danse. La pratique n'est pas secondaire et fait partie intégrante du phénomène. Lorsqu'il s'agit de définir le *tsapiky*, la danse est invoquée de manière récurrente, Bacchi Martial ne fait pas exception :

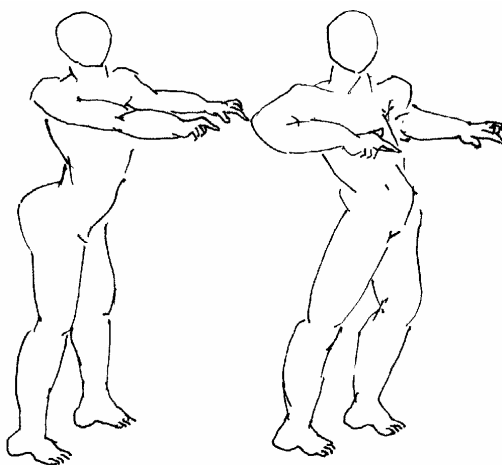
*« Le tsapiky actuel a hérité de cette musique. En fait, le lulu est un rythme qui sautille quand on le danse (on sautille par ici, on sautille par-là). Ce n'est pas un rythme lent mais assez vif. Beaucoup plus tard, le rythme était plus rapide (il a été beaucoup transformé). C'est ainsi qu'il a évolué en tsapiky. (...) Le tsapiky a commencé par le fait de danser comme ceci. On danse seul. Quand quelqu'un danse, il sautille par-ci, il sautille par-là. Il remue tout son corps, son bassin. À la longue, les gens ont aimé cette musique. Danser en sautillant était à la mode. C'est comme ça que cela a commencé. »*

Quel que soit le lieu où ils jouent, les musiciens sont souvent accompagnés de danseuses (plus rarement de danseurs). En ville, le stade non couvert accueille occasionnellement des « concours de *tsapiky* ». Les concurrents se succèdent au son d'une cassette, puis des personnes choisies dans le public élisent la meilleure danseuse ou le meilleur danseur qui recevra en récompense un VTT ou une chèvre. Des concours sont également organisés à la campagne, lors des cérémonies.

Musique de danse, le *tsapiky* est source de multiples appropriations corporelles. Il est le support de figures nommées comme le *kininike* qui désigne un tremblement rapide et maîtrisé des fesses alors que le reste du corps est fixe ou bouge lentement ; l'*aoly* qui sollicite la même partie du corps mais dans un mouvement circulaire ; le *minotsoky* qui consiste en un va-et-vient du bassin accompagné par un mouvement similaire mais en sens inverse, du torse, des épaules et des bras à moitié déployés horizontalement avec l'index tendu et les autres doigts repliés ; le *kolitsake*, imitation d'une personne infirme ou encore le *mihaly bageda* basé sur la posture (dos courbé) du paysan qui creuse la terre pour y planter ou ramasser des patates douces.



***mihaly bageda***



***minotsoky***

À partir de ces techniques communes chacun chorégraphie dans l'instant, construit un enchaînement en y ajoutant des postures, des mouvements inventés ou empruntés, à d'autres inventeurs, à diverses danses traditionnelles, au *smurf* ou au *break-dance*... Les mouvements les plus employés se situent, surtout pour les danseuses, en dessous de la ceinture et au-dessus des genoux. Lors des concerts par exemple, difficile de ne pas comprendre ce qu'il faut regarder alors que debout, sur une jambe, allongées ou à quatre pattes, les danseuses font une démonstration de leurs techniques en restant durant toute leur prestation dos au public. Cependant, si, quel que soit le contexte, l'imitation de l'acte sexuel est le thème principal, une grande liberté dans l'expression corporelle laisse une large place à l'improvisation et à la création individuelle mobilisant des registres d'ordres variés comme ceux du défi, de l'ostentation, de la démonstration mais aussi du spectaculaire, du jeu ou du comique. Hommes, femmes, enfants, jeunes ou vieux, tous dansent chacun mettant plus ou moins en avant sa créativité, son imagination, sa capacité de danseur mais aussi d'acteur ou de mime. Toutes les parties du corps peuvent être sollicitées dans des mouvements de large ampleur ou au contraire focalisés mettant par exemple en action des expressions du visage. Certains procédés (« concrétisation », « stylisation », « métaphore ») décrits par Judith Lynne Hanna (1979, p. 37) et visant à exprimer du sens sont fréquemment utilisés à travers des mini scénarios. Un homme construit sa danse autour des gestes du maquillage, tenant des ustensiles et un miroir imaginaires dans chacune de ses mains, d'autres imitent un avion, la conduite d'une voiture ou encore la distribution de cartes à jouer. Ces « concrétisations » pour reprendre les termes de l'auteur sont parfois accompagnées de « stylisations », utilisations de gestes qui suggèrent ou symbolisent quelque chose ; le danseur qui se maquille, poursuit par exemple la scène en y ajoutant des mouvements de sa main qui s'ouvre et se referme dans un va-et-vient allant de son cœur à l'horizon, signifiant ainsi que la femme qui se prépare est amoureuse. À l'instar de la danse *siziky*<sup>37</sup> (Suzuki) consistant en l'imitation d'un motard, les références à la modernité ou à l'occident sont multiples (avion, voiture, signe de croix...). D'autres gestes renvoient à des pratiques locales comme la danse *mihaly bageda* décrite plus

---

<sup>37</sup> Cette danse, apparue à l'époque du *pecto* continue à être utilisée pour le *tsapiky*.

haut, ce danseur qui lors d'une cérémonie d'enterrement à Andranovaky, signifiait les qualités d'agriculteur du clan en labourant le sol à l'aide d'un bâton ou encore ce lignage vezo qui pour marquer son appartenance dans une cérémonie organisée par des alliés d'une autre ethnie, agençait ses pas de danse autour et avec un filet de pêche. « Métaphore » de la modernité, de l'appartenance ethnique ou villageoise, les mises en scène, les objets utilisés, la manière dont le corps est sollicité, s'expriment en ville comme à la campagne, dans un syncrétisme débridé où chacun puise dans les répertoires à sa disposition. Lors des cérémonies, comme nous le verrons dans la partie qui leur est consacrée, la danse, en plus de ce que l'on a vu ici, met en œuvre d'autres codes, d'autres mises en scènes dans lesquels fusils, lances, alcool, billets de banques ou autres « métaphores » de la puissance, de la richesse et de l'abondance sont mis en mouvement dans une ostentation ritualisée.

Quel que soit le contexte, les prouesses sont appréciées et les danseurs ou danseuses qui se donnent le plus se voient récompensés par des dons d'argent individuels et spontanés. Les objets les plus variés peuvent être employés et de véritables chorégraphies s'organiser autour d'une chaise ou d'un VTT. Parfois la danse devient jeu consistant par exemple à cueillir avec la bouche un billet de banque à moitié enterré tout en exécutant de véritables acrobaties.



De nouvelles figures apparaissent au fil du temps. Certaines sont lancées par des musiciens qui les ont créées ou adaptées à partir de danses pratiquées dans leur région d'origine ou qu'ils ont observé dans les villages où ils jouent. Si la guitare est l'élément qui, par dessus tout, assure la renommée d'un groupe, la danse est parfois mise en avant comme élément de distinction : dans les paroles des chansons, par le biais d'inscriptions sur les pochettes de cassettes, en acte lors des cérémonies ou sur scène où elle peut même alors, être l'objet de défis. La



chanteuse Rasoa (surnommée « Rasoa *Kininike* ») réputée pour son habileté et sa capacité à danser sur un fil, se souvient :

*«Je n'ai pas appris à le faire, je me suis risquée à le faire (...) Une fois, au gymnase, Bodida<sup>38</sup> et moi, nous nous sommes lancées un défi. Julien Lespede<sup>39</sup> nous avait interviewées toutes les deux. Bodida a dit : 'moi, je vais danser sur un fil'. Moi, ai-je répondu, je danserai sur un fatapera<sup>40</sup>', elle : 'nous verrons qui des deux tombera', moi : 'je ferai ce que tu voudras'. Le jour du spectacle, quatre personnes ont tenu le fil. Bodida s'est couchée dessus puis elle m'a ensuite cédé la place. Moi, j'ai marché sur le fil. »*

Certaines techniques du corps sont directement liées à des figures musicales qui portent le même nom ; c'est le cas par exemple le *tsikinangonango* inventé ? repris ? ou adapté ? par le groupe *Lakolaza*. Sorti sur cassette et largement repris par tous les groupes lors des cérémonies, dès que la guitare se met à jouer les premières notes de ce motif musical, tout le monde se met immédiatement à effectuer les mêmes mouvements caractéristiques.



***tsikinangonango***

---

<sup>38</sup> Chanteuse et danseuse du groupe Mamehy.

<sup>39</sup> Présentateur de l'émission radiophonique *RST tsapiky*.

<sup>40</sup> Petit réchaud à charbon utilisé pour la cuisine.

Encadré par un ensemble de codes communs, le *tsapiky* laisse place à la mise en valeur de l'individu. Comme genre, il favorise et canalise l'expression, la création individuelle, il donne lieu à de véritables prestations.

Technique du corps, le *tsapiky* exprime aussi, un vécu commun à travers les chants.

## 2.2. Le chant : expression d'un vécu partagé

Les thèmes des chants sont variés. Ils évoquent les conflits familiaux, les problèmes amoureux, la nostalgie du sol abandonné, la famine, la difficulté des conditions de vies ou encore le succès ou l'espoir d'une vie meilleure.

Le *tsapiky* est avant tout une musique de danse. Les chants comportent des interjections, des appels à la danse, qui visent essentiellement à chauffer l'ambiance :

« *Alefa, Alefa, ka atao tsara aminao raha toy ajà roy. Aodino fa lamasiny mitipatipake raha zao* » : « Vas-y ! Vas-y ! Et fais le bien, c'est ton tour la fille là-bas ! Fais tourner car c'est une machine à coudre. La chose, là (le cul) bouge à fond ! (se débat) » ; « *minotsoke, kininike !* » qui désignent des figures de danse ; ou encore s'adressant au guitariste : « *tomboho Balita fa hisinjaky ajà reo !* » : « mets de l'ambiance, Balita, car les filles vont danser ! ».

Quel que soit le ou les sujets abordés dans les paroles, les chansons de *tsapiky* renvoient presque systématiquement à un moment du morceau à l'acte sexuel :

« *Ay ! nene, Ay ! baba* » : « Aïe ! maman, aïe ! papa », « *Ay ! eka ! alefa !* » : « Aïe ! oui ! vas-y ! », « *moramora anao !* » : « vas-y doucement ! ».

Les textes de *tsapiky* sont composés de plusieurs parties qui n'ont pas forcément de liens directs entre elles et dans lesquelles des événements sont mis en scène comme s'ils étaient vécus à l'instant même où ils sont chantés. Le sens général d'une chanson est difficile à décrypter pour ceux qui ne sont pas internes aux histoires évoquées. Il fait souvent référence à un vécu personnel de l'auteur :

## **Cherie hiaraky aminao - Chéri j'irai avec toi**

**Iaho chérie hiaraky aminao(x2)**

*Moi chéri irai avec toi*

Moi, chéri, j'irai avec toi

**Hiaraky aminao tsy hovezenenao(x2)**

*Irai avec toi pas trahira toi*

J'irai avec toi, je ne te trahirai pas

**tsy hovezenenao ty hao cherinao (x2)**

*pas trahira toi la moi chérie toi*

Je ne te trahirai pas, moi ta chérie

**Iaho cherie hiaraky aminao mba ihao (x2)**

*Moi chéri irai avec toi moi*

Moi, chéri, j'irai avec toi, moi

**Ilako ty tãnanao Resely (x2)**

*Besoin moi de main ta Resely*

J'ai besoin de ta main Resely<sup>41</sup>

**Izao rezaiko ty vola sipanao (x2)**

*C'est ça sœur cadette les paroles amant ton*

Voilà, petite sœur les paroles de ton amant

**A ! Ihan'izao rezaiko raha hamoriany vandy ! (x2)**

*A ! Toi sœur cadette inventer lui mensonge*

Petite sœur, il va te mentir !

**Amoriany vandy raha tsy halaine valy(x2)**

*Inventer lui mensonge pas prendre épouse*

Il ment, il ne te prendra pas pour épouse !

**Ia rezaiko ty vola sipanao (x2)**

*C'est ça sœur cadette les paroles amant ton*

Voilà, petite sœur les paroles de ton amant

**Ilako ty tãnanao Repary (x2)**

*Besoin moi de main ta Repary*

J'ai besoin de ta main Repary<sup>42</sup>

**Mirohaky aminao mba iaho ! (x2)**

*Bouche bée à toi moi*

Je suis bouche bée devant toi !

**Iha Redida kininiky manambany ! (x2)**

*Toi Redida kininike vers le bas !*

Toi Redida<sup>43</sup> tu dances le kininike<sup>44</sup> vers le bas !

**Kininiky manambany atao milaly tany (x2)**

*Kininike vers le bas faire ramper terre*

Kininike vers le bas en rampant par terre !

**Fokonolo iaby le tseretsereke ahy (x2)**

*Les gens du village tous étonnés moi*

Tous les gens du village s'étonnent de moi

**Tseretsereke ahy foy nanome vola(x2)**

*Étonnés moi donnés argent*

S'étonnent de moi et donnent de l'argent

**Nanome vola tsy atao anaty loha(x2)**

*Donnés paroles pas mettre dans tête*

Donnent de l'argent, je ne l'accepte pas

(...)

---

<sup>41</sup> Nom du guitariste.

<sup>42</sup> Nom du bassiste.

<sup>43</sup> Nom de la chanteuse.

<sup>44</sup> Nom d'une des danses du *tsapiky*.

*Iha Redida kininiky manambany riha! (x2)*

*Toi Redida kiinike vers le bas toi !*

*Hirevy aminao raho (x2)*

*Rêverai avec toi moi*

*Hiaraky aminao mba iaho o (x2)*

*Irai avec toi moi*

*Mirohaky aminao mba iaho o(x2)*

*Bouche bée avec toi moi*

Toi Redida tu dances le kininike vers le bas, toi !

Je rêverai avec toi

J'irai avec toi

Je suis bouche bée devant toi !

*Ihao rebaba miaraky amine (x2)*

*Moi papa vais avec lui*

*Miaraky amine tsy hilainao mbaombao !(x2)*

*Vais avec lui pas chercher partout !*

*Hilainao mbaombao hanahiran' ahy*

*aminao(x2)*

*Chercher partout causera des problèmes avec toi*

*Moi, papa, je vais avec lui*

Je vais avec lui, ne me cherche pas partout !

Si tu me cherches partout, il y aura des problèmes entre nous

**Kilatsake**

Parlé :

*Kia valy ty Anakao mirijiky ty hatonao (x2)*

*Kia valy Anakao tendue la nuque ta*

*Mandia minga ty tombonao (x2)*

*A cloche pied le pied ton*

*Any moa ty sanganao, ty bobena maimbo hao !*

*Vas-y petit le crête de coq ton, le bob ton pue le poux*

**Kilatsake**

Parlé :

Kia valy<sup>45</sup>, Anakao, ta nuque est tendue !

Danse à cloche-pied !

Vas-y petit, ta mèche, tes cheveux rasta<sup>46</sup> puent le poux !

*Aia aho nene, aia aho baba*

*Aïe moi maman, aïe moi papa*

*Talingolingo, talingo satra !*

Aïe maman !, Aïe papa !

Talingolingo, talingo satra<sup>47</sup>!

*Zay nahita anay mitam-bava*

*Ceux ont vu nous on fait le mitam-bava (mettre main bouche)*

Ceux qui nous ont vu, ont mis la main sur le menton !<sup>48</sup>

Les faits suivants décrits par l'auteur sont à l'origine de cette chanson :

<sup>45</sup> Danse de la région d'Anakao (Sud de Tuléar) d'où la chanteuse et le bassiste (son mari) sont originaires. Ici, la chanteuse se moque des personnes qui tentent de l'imiter sans succès, ils sont crispés, tendus. Cette danse s'effectue sur un pied.

<sup>46</sup> Littéralement : tes bobs (*bobena*), en référence au chanteur rasta Bob Marley.

<sup>47</sup> Ici encore, il s'agit d'une danse du village d'Anakao.

<sup>48</sup> *Mitam-bava* : geste que l'on effectue lorsque l'on est très surpris.

*« Cette chanson, c'est l'histoire de ma sœur qui était là à l'instant. Ma sœur cadette avait un petit copain. Un jour, son copain m'a dit : 'ta petite sœur, je ne vais pas l'épouser' j'ai alors rapporté ses paroles à ma sœur, 'voici ce qu'a dit ton copain : il ne va pas t'épouser'. Nous, ses parents, nous lui avons proposé de l'argent pour la consoler en lui disant : 'laisse tomber' et elle nous a répondu : 'Votre argent, je n'y pense pas ! Même si vous me donnez dix millions. Je suis étonnée de ce qui m'arrive !'. Elle n'y croyait pas. Elle s'est même fâchée avec son père, elle a dit : 'J'irai n'importe où avec lui, ne vous tracassez pas pour moi, même si vous ne me voyez pas !' Quand on lui disait d'arrêter de fréquenter cet homme, elle ne voulait pas, elle allait toujours avec lui : 'Ne me cherchez pas sinon cela vous causera des ennuis !' Telles étaient ses paroles. Actuellement, le gars a réussi, il est devenu riche, ils se sont mariés à la suite de son insistance. Cela fait longtemps, maintenant nous nous entendons bien, surtout depuis la naissance de leurs deux enfants. Au début elle a coupé tous les ponts avec la famille. Plus tard, la famille a accepté la situation et a fait des concessions. »*

La présence de phrases parlées au sein d'une chanson est typique du *tsapiky*. Elles peuvent prendre la forme de proverbes, d'invitations à la danse, de mise en avant du groupe ou encore d'un message implicite adressé à une personne en particulier. Ainsi, entre deux refrains de la chanson *Volo Ringitsy Bodida*, la chanteuse du groupe Mamehy dit :

*« Zany hoe ledala lezaina mercenaire matsilo saina ! », « Mamehy zay nimbeny nimaray. Nimbeny nimaray le nahatofotsy azy ».*

« En fait c'est un mercenaire, il a l'esprit vif, il est perspicace ! », « Le groupe Mamehy est passé par-là ce matin. Est passé par-là ce matin et elle a eu un choc ».

Devant ma perplexité quant à la signification de ces paroles, Bodida m'explique :

*« Ces paroles sont des critiques à l'encontre de notre ancienne patronne qui ne cessait pas de nous arnaquer. Quand nous avons sorti cette cassette, nous l'avons laissée tomber. C'est comme si nous avions été perspicaces. Nous sommes devenus intelligents et perspicaces. Quand nous l'avons quittée elle a dit : 'Ils sont perspicaces ces jeunes vu qu'ils ont quand même pu sortir leur cassette sans moi'. (...) Notre ancienne patronne c'était Hélène Tsilanimamy, propriétaire de cet endroit où l'on fait des enregistrements. Elle n'arrêtait pas de nous rouler, elle ne nous donnait pas d'argent. Quand nous avons sorti cette cassette, nous avons introduit ces paroles pour qu'elle les entende.*

*À notre départ pour Antananarivo, elle était à Andranobivaly. Elle nous a vu passer et a voulu nous appeler. Ce qui lui a fait un choc c'est quand elle s'est dit : 'ils sont en route pour Antananarivo, ils vont donc sortir une cassette'. »*

La présentation des musiciens et l'indication du lieu où l'on peut trouver le groupe peut constituer une chanson à part entière ou bien encore prendre la forme de phrases chantées ou parlées qui prennent place dans un chant abordant un autre thème. « *Manontanea zay tsy mahay ! X zay ty anaranay* » : « Demandez ceux qui ne savent pas ! X est notre nom » est une formule type employée par la plupart des groupes<sup>49</sup>.

La mise en valeur du groupe et de ses éléments est un leitmotiv des chansons de *tsapiky* :

---

<sup>49</sup> Paul Ottino dans son ouvrage *Les champs de l'ancestralité à Madagascar* (1998, p. 532) note à propos d'un chant mahafaly recueilli dans la région de Betsioky que celui-ci se termine par la phrase : « *Magnetany ty tsy mahafantatsy...* » : « celui qui l'ignore doit se renseigner... ». La phrase qui ouvre ce chant commence par : « O ! eme, O ! aba, », formule également récurrente dans le *tsapiky*. On peut voir là un témoignage de l'utilisation par les musiciens de *tsapiky* de formules empruntées au répertoire traditionnel ou bien le caractère rural des chants de *tsapiky*.

## **Ilay malaza - Le groupe célèbre**

**Tsy Anjaza orchestra !**

*Tsy anjaza orchestre*

**Adressenay malaza !**

*Adresse notre célèbre !*

**A Beheloke ao e !**

*A Beheloke*

**Miondra amy laka maninandro**

*Embarquer pirogue en plein jour*

**Manantimo zay, tsy mimpoly e**

*Aller vers le sud, pas revenir*

**Iha koahy Lamile !**

*Toi mon pote lamile !*

**Tsy mijaly e !**

*Pas souffrir !*

**Iha koahy malaza amy soliste !**

*Toi mon pote célèbre comme soliste*

**Iha koahy Ralila !**

*Toi mon pote Ralila*

**Tsy mijaly e !**

*Pas souffrir !*

**Iha koahy malaza amy basisite !**

*Toi mon pote célèbre comme bassiste !*

**Iha koahy Faranky !**

*Toi mon pote Franck !*

**Tsy mijaly e !**

*Pas souffrir !*

**Iha koahy malaza amy batera !**

*Toi mon pote célèbre comme batteur !*

**O Lamile arodarodao !**

*Oh Lamile Vas-y, danse !*

**O Ralila toy ty manganao !**

*Oh Ralila voici la mangue à toi !*

**O Faranky koa arodarodao**

*Oh Franck aussi vas-y danse !*

**Iha Tsy Anjaza malaza !**

*Toi Tsy Anjaza célèbre !*

**Malaza a Toliara !**

*Célèbre à Tuléar !*

**Tsy very anjara !**

*Pas perdre destin*

Orchestre Tsy Anjaza<sup>50</sup> !

Notre adresse est célèbre !

Là à Beheloke<sup>51</sup> !

Prendre la pirogue au lever du jour

Aller vers le Sud sans revenir

Toi mon pote Lamile !

Ça va pour toi !

Toi mon pote tu es célèbre comme soliste<sup>52</sup> !

Toi mon pote Relila !

Ça va pour toi !

Toi mon pote tu es célèbre comme bassiste !

Toi mon pote Franck !

Ça va pour toi !

Toi mon pote tu es célèbre comme batteur !

Oh Lamile ! Vas-y danse !

Oh Ralila ! voici ta mangue !

Oh Franck ! vas-y danse toi aussi !

Toi Tsy Anjaza tu es célèbre !

Célèbre à Tuléar !

Ton destin n'est pas compromis !

(Tsy Anjaza)

---

<sup>50</sup> Litt. pas débutant.

<sup>51</sup> Village dont les musiciens sont originaires, au Sud de Tuléar.

Les chants sont prétexte à dialogues plus ou moins amers entre les musiciens :

### *Filongoa – Amitié*

*Mba mamorona koa iha !*

*Que inventer aussi toi*

*Fa mampaiieran daja anao halatsy morceau- n'olo*

*Car rendre léger toi vol morceau gens*

*Filongoatsika toy lie fa mañaly miharatse e !*

*Amitié notre là mon amie déjà sembler mauvaise*

*Tsy mivola zaho atao miavo o !*

*Pas parler moi croire orgueilleuse*

*Ino moa longoko ty raty nataoko anao e ?*

*Quoi donc amie moi le mal faire moi toi*

*Ty soa nataoko anao tsy voavalinao e !*

*Le bien faire moi toi pas répondre toi*

*Laha nalaza raho le longonao o !*

*Si célèbre moi et ami ton*

*Laha zao nilatsa narianao o !*

*Si moi pauvre rejeter toi*

*Hatao akory tsika fa samy ambony tany eto e!*

*Faire comment nous car chacun sur terre ici*

Compose toi aussi !

Car cela te rabaisse de voler les morceaux des autres

Notre amitié, mon amie, se dégrade !

Si je ne parle pas, on me dit orgueilleuse

Mon amie, quel mal t'ai-je fait ?

Le bien que je t'ai fait, tu ne me le rends pas !

Quand j'étais célèbre j'étais ton amie !

Quand je me suis appauvrie tu m'as abandonnée !

Que pouvons nous faire puisque chacun vit sur cette terre !

(Mizeha)

---

<sup>52</sup> Guitariste.



Dans certains cas, le message peut devenir une menace largement diffusée, comme le montre la première partie du chant suivant :

***Manao tsy ho tratse – Il se croit infaillible (inatteignable, imprenable)***

<i>Manao tsy ho tratse he ! (x2)</i> <i>se dire pas sera pris he !</i>	Il se croit infaillible (inatteignable, imprenable)
<i>Rabe roy e ! he e ! (x2)</i> <i>Gars là bas !</i>	Ce gars là ! hé !
<i>Misy mikilily e ! he e ! (x2)</i> <i>Avoir chercher à se venger</i>	Mais quelqu'un prépare une vengeance !
<i>Rabe roy e ! he e ! (x2)</i> <i>Gars là bas !</i>	Ce gars là ! hé !
<i>He ! Tia tano ! he !</i> <i>HE ! ceci tiens !</i>	Hé ! Tiens ! prends ça !
<i>Boribory e ! (x2) Tany toy e ! (x2)</i> <i>Ronde Terre cette</i>	Le monde est petit !
<i>Manao tsy ho tratse e ! (x2)</i> <i>Se dire pas sera pris !</i>	Il se croit infaillible (inatteignable, imprenable)!
<i>Rabe roy e ! he e ! (x2)</i> <i>Gars là bas !</i>	Ce gars là ! hé !
<i>Eka a !</i> <i>Oui</i>	Et oui ... !

D'après plusieurs témoignages, cette première partie serait une réaction à un fait réel. L'auteur interpellerait ici une personne avec laquelle il aurait eu un conflit qui s'est soldé par un emprisonnement de quelques jours et une amende.

La deuxième partie de ce chant, témoigne du processus qui consiste à assembler différentes parties qui n'ont pas de lien logique entre elles. Elle fait référence au contexte des cérémonies. Mariage, circoncision ou enterrement, les quelques jours et nuits consacrées à ces événements sont également des moments de grande liberté sexuelle. La nuit tombant, l'espace devant l'orchestre devient le lieu privilégié des rencontres amoureuses.

*Raho roaho fa hariva !*  
*Chasse chasse car soir*  
**Aja reo i amizay, eo**  
*Filles là à ce moment là*  
**Ahintsano amizay, o ! o !**  
*Secoue à ce moment*  
**Ay! ay !**  
*Aïe aïe*  
**Alefa !**  
*Vas-y*  
**Raho roaho, zao lahy raha, eo moa**  
*Chasse chasse, ceci mon pote chose, là donc*  
**Asio zaza io**  
*Vas-y enfant là*  
**Eka lahy**  
*Oui mon pote*  
**Nene, baba, nene, baba**  
*Maman, papa, maman, papa*  
**Ay ! Ay ! Nene, baba**  
*Aïe ! Aïe ! Maman, Papa*  
**Nay raha iny androany**  
*Voici chose là aujourd'hui*  
**Milamina zaiko o !**  
*Doucement petit-frère !*  
**Mipetraky amin'i neny kely e !**  
*Réside chez maman petite !*  
**Saly vavanao mivola a ?**  
*Oser bouche toi parler*  
**Rohaho roaho fa hariva**  
*Chasse chasse car soir*  
**Ay aja reo amin'izay le**  
**manitsakitsake**  
*Aïe jeunes filles là alors et écraser*

Finissons en car c'est déjà le soir !  
 Les filles sont là en ce moment !  
 Secoue toi donc !  
 Aïe ! Aïe !  
 Vas-y !  
 Finis ce que tu dois faire ! quelle affaire !  
 restes donc !  
 Vas-y la fille !  
 Oui mon pote  
 Maman, papa, maman, papa  
 Aïe ! Aïe ! Maman, papa  
 Voici la chose aujourd'hui  
 Vas-y doucement petit frère  
 Si tu habites chez ta marâtre !  
 Oseras-tu parler ainsi ?  
 Finissons-en car il se fait tard  
 Aïe, alors les filles friment

Malheur amoureux, jalousie, infidélité en amour ou en amitié, mariage raté ou impossible... sont des thèmes qui reviennent fréquemment. Cependant ils ne sont pas polissés par l'industrie du disque contrairement à ce que relevait Hoggart dans les années cinquante en Angleterre observant les changements intervenus dans les chansons populaires. « *En fait tant au niveau de l'interprétation que du contenu de la chanson populaire, les attitudes fondamentales ont moins changé que ce qu'il faudrait appeler l'attitude vis à vis des attitudes : on rencontre toujours les mêmes thèmes traditionnels (...) l'amitié (...) l'amour et tout le reste, mais le traitement que leur fait subir l'industrie culturelle et la répétition standardisée les*

édulcorent et les abâtardissent, réduisant tous les sentiments à une sorte de dénominateur commun qui n'est autre qu'un sentimentalisme pétri d'autosatisfaction » (Hoggart, 1970, p.284). Les chants qui nous occupent reflètent au contraire l'originalité de la vie populaire. Ils ne s'en distancient pas, ils communiquent pour et par la communauté constituée par l'événement *tsapiky*.

### Vereverenao - Tu me trompes

<i>Vereverenao zaho, o Niny ka ampijalinao zaho !</i>	Tu me trompes oh ! Niny et tu me fais souffrir !
<i>Tromper toi moi , oh Nini et faire souffrir toi moi</i>	
<b>O Nini mamarahy e</b>	Oh ! Niny, le jaloux
<i>Oh Nini jaloux !</i>	
<b>Raha feoko zao faripary oh Nine !</b>	Si ma voix est enrouée oh ! maman !
<i>Si voix moi là enrouée</i>	
<b>Ka ino le mahafak'aze ?</b>	Qu'est-ce qui pourrait la guérir ?
<i>Et quoi la guérir</i>	
<b>Ka atero tsika ao ny toa-gasy e !</b>	Apporte de l'alcool de canne là !
<i>Et apporter nous là le alcool de canne</i>	
<b>Ka iliño ambera anaovako azy e !</b>	Verse-le dans un verre que je le consomme !
<i>Et verse dans verre faire moi lui</i>	
<b>Ka inominao raha tsy zaka !</b>	N'en bois pas si tu ne le supportes pas !
<i>Pas boire toi si pas supporter</i>	
<b>Ka masonao mivandravandra !</b>	Tes yeux sont écarquillés !
<i>Et yeux toi écarquillés</i>	
<b>Ka inominao raha tsy liny e</b>	N'en bois pas si tu ne le supportes pas !
<i>Pas boire toi si pas supporter</i>	
<b>O Niny mamarahy ee</b>	Oh ! Nini, le jaloux
<i>O Nini jaloux</i>	
<b>Vereverenao zaho, o Niny ka ampijalinao zaho</b>	Tu me trompes oh ! Nini et tu me fais souffrir !
<i>Tromper toi moi , o Nini pas faire souffrir toi moi</i>	
<b>Ka tamy babako any zaho o Nini</b>	Quand j'étais là-bas chez mon père, oh ! Nini !
<i>Et chez papa moi là-bas moi oh Nini</i>	
<b>Ka nangatahanao ho valy</b>	Tu m'as demandé en mariage
<i>Et demander toi comme femme</i>	
<b>Ka taminao atoy izaho</b>	Et maintenant que je suis ici chez toi
<i>Et chez toi ici moi</i>	
<b>Ka ampijalejalena lava e !</b>	Tu me fais beaucoup souffrir !
<i>Et faire souffrir grand</i>	
<b>Ka atero moly aminay any !</b>	Ramène moi chez moi là-bas !
<i>Et accompagner rentrer chez moi là-bas</i>	
<b>O Niny mamarahy ! ee</b>	Oh ! Nini, le jaloux !
<i>O Nini jaloux !</i>	
<b>Vereverenao zao, O Niny, ka ampijalina zaho</b>	Tu me trompes oh ! Nini, et tu me fais souffrir !
<i>Tromper toi moi , o Nini pas faire souffrir toi moi</i>	

(...)

*Raha sakaviro ambany lela*  
*Si gingembre sous langue*  
**Rededaka avao mpañampela**  
*Rededaka seulement courir jupons*  
**Tsy manambaly ajapela**  
*Pas épouser demoiselle*  
**Rededaka avao mpanampela**  
*Rededaka seulement courir jupons*

**O Niny mamarahy ee**  
*Oh Nini jaloux !*

**Vereverenao zao, O Nini, ka ampijalina zaho**  
*Tromper toi moi , o Nini pas faire souffrir toi moi*

**Iliño ambera no anaovako azy**  
*verse dans verre que faire moi lui*

**Vereverenao zao, O Nini, ka ampijalina zaho**  
*Tromper toi moi , o Nini pas faire souffrir toi moi*

**O Nini mamarake ee**  
*Oh Nini jaloux !*

**Raha sakaviro ambany lela**  
*sSi gingembre sous langue*

**O Nini mamarake ee**  
*Oh Nini jaloux !*

**Allô, allô moramora anao lehiroa !**  
*Allo, allo doucement toi mon pote*

**Hetseho hetseho !**  
*Bouge bouge !*

**Moramora anao lehiroa tahovoadio !**  
*doucement toi mon pote pas écraser*

Avec du gingembre sous la langue  
 Seul Rededaka<sup>53</sup> est coureur de jupons  
 Il n'épouse pas les jeunes filles  
 Seul Rededaka est coureur de jupons

Oh Nini, le jaloux  
 Tu me trompes oh Nini, et tu me fais souffrir !  
 Verse-le dans un verre que je le consomme !  
 Tu me trompes oh! Nini, et tu me fais souffrir !  
 Oh ! Nini, le jaloux

Avec du gingembre sous la langue  
 Oh ! Nini, le jaloux

Allo, allo, doucement mon pote !  
 Bouge, bouge !  
 Doucement mon pote, si tu ne veux pas être écrasé !

(Or Music)

---

<sup>53</sup> Guitariste du groupe.

### ***Fa tsy tea - Je ne t'aime plus***

***Haiko avao iha jampela***

*Je sais seulement toi jeune fille*

***Fa malain'ahy***

*Que pas aimer toi*

***Ndra iha koa Rafozako***

*Même toi aussi belle mère ma*

***Le manarake ty aze***

*Et suivre le sien*

***Iha mb'arao***

*Toi par là-bas*

***Zao mb'atoa***

*Moi par ici*

***Iha mb'arao***

*Toi par là-bas*

***Hanentea ze ho roso tse***

*Voir celui qui aller d'abord*

***Ino lahy moa jampela***

*Quoi donc demoiselle*

***Ty raty nataoko anao***

*Le mal faire moi toi*

***Volano amiko !***

*Dis à moi*

***Fa hifonako aminao***

*Car demander pardon à toi*

***Mamela ny helokao ! (x2)***

*Pardonne la faute ta*

***Ifonako aminao moa chérie***

*Demande pardon à toi donc chérie*

***Fa tsy mete***

*Car pas possible*

***Zaho fa tsy afake***

*Moi plus pouvoir aimer*

***Fa helofan-dreniko***

*Car gronder mère moi*

Je sais bien, mon amie

Que tu ne m'aimes plus

Toi également, ma belle-mère

Tu donnes raison à ta fille

Toi, vas par là-bas !

Moi par ici !

Toi, vas par là-bas !

Pour voir qui partira le premier

Quel est donc, Demoiselle

Le mal que je t'ai fait ?

Dis-le moi !

Pour que je te demande pardon

Je pardonne ta faute ! (x2)

Je te demande pardon, chéri

Car cela n'est pas possible

Je ne peux plus t'aimer

Car ma mère me l'interdit

(Rapinjonson Honoré, *Masoandro*)

La manière dont ces thèmes sont abordés exprime la difficulté des liens amoureux, leur violence, leur instabilité, les conflits familiaux. Elle témoigne d'un malaise social qui en outre ne se limite pas aux relations interpersonnelles. Absence de solidarité, errance, prostitution, déracinement, sont également présents dans le répertoire :

### **Miriorio Eran-tany – Errer partout**

*E – e – e – e*

*E – e – e – e*

*Miriorio eram-tany*

*Errer partout*

*Mila raha hahasoa*

*Chercher chose rendre bien*

*Tanan’olo koahy ka tamany !*

*Main quelqu’un mon vieux pas espérer*

*Manenjike azy maha-vozake*

*Poursuivre lui rend fatigué*

*E – e – e – e*

Errer partout

Pour chercher un mieux être

N’espère pas que quelqu’un te tende la main !

Courir après lui fatigue !

(Teta Cobra)

Le besoin et le manque d’argent font partie de cette situation où les liens sociaux sont problématiques. La manière de s’en procurer nécessitant rupture d’avec la famille, migration, figure en bonne place dans le répertoire.

### **Passage – Passe**

*Somonjara hananik’io e be manao pasazy (x2)*

*Jeunes filles actuelles là beaucoup faire passage*

Nombreuses sont les jeunes filles actuelles à se livrer à des passes

*Hafa koa ny androane, hamaray koa mitaroke*

*(x2)*

*Autre aussi le aujourd’hui, demain aussi chercher*

Elles ont un client aujourd’hui, demain elles en cherchent un autre

*Fiaina hananik’io e drala avao ro miasa (x2)*

*Vie actuelle là argent seulement que utiliser*

Vivre aujourd’hui ne suppose que l’argent

*Toliky aty, toliky aroy tsy hita koa ty homba*

*Regard ici, regard là-bas pas voir aussi le aller*

On se tourne par ici, on se tourne par là-bas et on ne sait où aller

(Teta Cobra)

La ville apparaît comme le lieu privilégié pour l'enrichissement recherché et que l'on doit néanmoins justifier :

### **Sarotre filan-kamana itoy - C'est dur de chercher la richesse**

**Ha ! Manao akore koahy !**

*Ha ! Faire comment mon vieux*

**Marare anao toy androany**

*Malade toi ça aujourd'hui*

**Mbo himpoly iha lafa am-bozo ty rano !**

*Encore revenir toi quand au cou la eau*

**Filan-kanaña toy io e, ka raha fa tsy hay volaño**

*Recherche richesse ci là , et chose déjà pas savoir parler*

**Misy ty raha mavay tse, misy mandeha an-tane**

*Avoir la chose impure d'abord, avoir aller sur terre*

**Misy ty an-tsafira misy ty raha an-davily e**

*Avoir le au saphir avoir la chose en ville*

**E niny ka ataonao zao raho fahanko lie !**

*E maman pas faire toi cela moi car pas aimer mon amie*

**Parlé :**

**Aiavao leheroa, mba raha malaza koahy**

*Où seulement mon pote, que chose célèbre mon vieux*

**safira Ilakake any !**

*saphir Ilakaka là-bas*

**Añe io, mienena avao iha, aja tia tsy hanairan' ahy**

*Reste seulement toi, fille là pas ennuis moi*

**Kele ambany tany itoy tsy raha soa volaño e**

*Même sur terre ici pas chose bien parler*

**Anjarantsika olombelo ty mieretretre aze**

*Sort nous humains Que penser à ça*

**Laha misy manao rate antsika tsy mamale**

*Si avoir faire du mal nous pas répondre*

**Aie he ! Baba, babako lie**

*Aïe he ! Papa, papa mon ma copine*

**Aia zay nene, neneko lie**

*Aïe ça maman, maman ma ma copine*

**Holy raho zao nene, neneko lie**

*Rentrer moi maintenant maman, maman ma ma copine*

Ha ! comment faire mon vieux !

Tu es malade de ça aujourd'hui

Quand tu feras demi-tour, il sera déjà trop tard, tu auras de l'eau jusqu'au cou !

Chercher à s'enrichir c'est difficile d'en parler

Il existe des choses qui apportent la malchance, certaines marchent à pied

Les uns cherchent du saphir, les autres résident en ville

Eh ! maman, ne me fais pas ça car je n'aime pas !

**Parlé :**

Dites donc, les potes, qu'il est célèbre

le saphir d'Ilakaka là-bas !

Reste ici, jeune fille, pour ne pas me faire de difficulté

Les choses qui sont sur terre, ici-bas, ce n'est pas bien d'en parler

À nous les humains d'y penser

Si quelqu'un nous fait du tort, ne lui répondons pas

Aïe he ! Papa, mon père, copine !

Aïe ! maman, ma mère, copine !

Je vais rentrer maintenant, maman, ma mère, copine !

(...)

*Parlé :*

*Alefa, alefa, ka atao tsara aminao raha toy aja roy*

*Vas-y, vas-y, et faire bien avec toi chose-ci fille là-bas*

*Aodino fa lamasiny*

*Tourne car machine*

*Mitipatipake raha zao !*

*Se débatre chose là*

*Parlé :*

Vas-y, vas-y et fais-le bien ! C'est ton tour  
la fille là-bas

Tourne-le car c'est une machine (à coudre)

Ton truc bouge à fond !

(Teta Cobra)

Les activités lucratives sont peu nombreuses. La « ruée vers le saphir » dont de nouveaux gisements ont été découverts il y a quelques années alimente les imaginaires.

### ***Liamboronomaly – Traces d'oiseaux d'hier***

*Andao tsika ry nama !*

*Allons nous les amis*

*Handeha hikarakara !*

*Allons nous s'occuper de*

*Handea Antarialava !*

*Allons Antarialava*

*F'ao no misy raha*

*Car là que avoir chose*

*Ty vato mahazo drala*

*Les pierres obtenir argent*

*Falapaiso no vatomanga !*

*Fleur de pêcher que pierre bleue*

Partons les amis !

Partons chercher fortune !

Partons à Antarialava<sup>54</sup> !

Car c'est là qu'il y a des richesses

Les pierres rapportent de l'argent

fleur de pêcher (saphir) et pierres bleues !

Tu ne connais pas Regany là ? C'est la chanteuse !

Elle réside à Ankiembe, oui papa !

Serily là, tu ne le connais pas ? Il est chanteur !

Il réside à Andakoro, oui papa !

*Tsy hainao Regan'io e mpihira !*

*Pas connaître toi Regan là chanteuse*

*Mipetsake Ankiembe ao eka baba !*

*Résider Ankiembe là oui papa*

*Serily io tsy hainao chantera*

*Serily là pas connaître toi chanteur*

*Mipetsake Andakoro ao eka baba*

*Résider Andakoro là oui papa*

(Damily)

---

<sup>54</sup> Gisement de saphir dans la région de Sakaraha, au Nord de Tuléar.



La rupture, l'abandon du terroir demande raison et pardon :

**Lazan' ny tany - Gloire de la terre**

*Ka helofanao zaho ry baba a !*

*Ne gronde pas moi toi papa !*

*Ka meloke iha nene !*

*Pas fâchée toi maman !*

*Handeha zaho hitady fivelomana*

*Partir moi chercher travail pour de l'argent*

*Mifona aho nene fa diso, mifona aho baba*

*Pardonne moi maman car fautif, pardonne moi papa*

*Mifona nene, mifona baba !*

*pardon maman, pardon papa*

*E ry nene, e ry baba, e ry mama !*

*Oh toi maman, oh toi papa, oh toi maman*

*Ka meloke iha nene !*

*Pas fâchée toi maman !*

*Volano ty zaza mba hitsiperano*

*Dis à grand-père pour bénir moi*

*Fa zaho handeha lavitse*

*Car moi aller loin*

*Hitady fivelomana*

*chercher travail pour de l'argent*

*Iha jampela roa*

*Toi demoiselle là-bas*

*Manao tsy manahy kanefa mamarahy*

*Prétendre pas de problèmes pourtant jalouse*

*Mikaike aho lie, mikaike aho fa voa !*

*Plaindre moi copine plaindre moi car foutu*

*Tsy hanao koa lafa afara*

*Plus faire aussi quand plus tard*

*Mifona aho lie*

*Pardonne moi copine*

*Mifona nene, mifona baba*

*Pardon maman, pardon papa*

Ne me gronde pas papa !

Ne te fâche pas maman !

Je vais partir chercher du travail pour gagner de l'argent

Pardonne-moi maman car je suis fautif, pardonne-moi papa

Pardonne-moi maman, pardonne-moi papa !

Oh ! toi maman ! oh ! toi papa ! oh ! toi maman !

Ne te fâche pas maman !

Dis à grand-père de me bénir

Car je vais partir loin

Chercher du travail pour gagner de l'argent

Toi Demoiselle là

Tu prétends que tout va bien alors que tu es jalouse

Je me plains, je me plains, car je suis foutu !

Je ne recommencerai plus la prochaine fois

Pardonne moi mon amie !

Pardon maman, pardon papa !

(Damily)

Boites de nuits ambulantes, les orchestres sont symboles de modernité, de la ville :

**Sahira zaho mila azy – Se donner du mal pour le chercher**

*Tsy Anjaza any lahy, sahira zaho mila azy !*

*Tsy anjaza les amis, gêné moi chercher lui*

*Tsy Anjaza any lahy, baba !*

*Tsy anjaza les amis, papa*

*Tsy Anjaza any lahy, nene*

*Tsy anjaza les amis, maman*

*Laha izaho nirevy boaty*

*Si moi aimer boîte (de nuit)*

*Nirevy tsy miala vola*

*aimer pas sortir argent*

*Mirevy any zaiko e, mirevy tsy miala vola*

*aimer à cadet moi, rêver pas sortir argent*

*Mirevy any koky e, mirevy tsy miala vola*

*aimer à aîné moi, rêver pas sortir argent*

*Io salama fokonolo, fa niavy Tsy Anjaza*

*Cela bonne santé villageois, car arrivé Tsy anjaza*

Tsy Anjaza les amis, je me donne du mal pour le chercher !

Tsy Anjaza les amis, papa !

Tsy Anjaza les amis, maman !

C'est super d'aller en boîte

C'est super d'y aller sans dépenser d'argent

C'est super petit frère ! c'est super d'y aller sans dépenser d'argent

C'est super grand frère ! c'est super d'y aller sans dépenser d'argent

Voyez, les villageois sont contents car Tsy Anjaza est arrivé

*Tsy Anjaza any lahy Herivelo Rasalama*

*Tsy anjaza les amis Forces vives Rasalama*

*Io batsira olo maro*

*Cela attirer gens nombreux*

*Marcel hitantara*

*Marcel racontera*

*Marcel any lahy e, sahira zaho mila azy*

*Marcel les amis eh, gêné moi chercher lui*

*O Lamily any lahy sahira zaho mila azy*

*Oh Lamily les amis gêné moi chercher lui*

*O Faranky any lahy sahira zaho mila azy*

*Oh Faranky les amis gêné moi chercher lui*

*O Randria any lahy sahira zaho mila azy*

*Oh Randria les amis gêné moi chercher lui*

*Mahatsiaro zaho nengany !*

*Se souvenir moi laissé lui*

Tsy Anjaza, les amis, est du parti des Forces Vives Rasalama<sup>55</sup>

Ce groupe attire des gens en grand nombre !

Marcel<sup>56</sup> racontera

Marcel, les amis, je me donne du mal pour le trouver !

Oh Lamily<sup>57</sup>, les amis, je me donne du mal pour le trouver !

Oh Faranky<sup>58</sup>, les amis, je me donne du mal pour le trouver !

Oh Randria<sup>59</sup>, les amis, je me donne du mal pour le trouver !

Je me souviens d'eux, moi qu'ils ont laissé !

(Tsy Anjaza)

---

<sup>55</sup> Parti politique.

<sup>56</sup> Nom du propriétaire des instruments du groupe.

<sup>57</sup> Nom du guitariste.

<sup>58</sup> Nom du batteur.

Les musiciens loin d'être investis politiquement composent parfois, pour des raisons financières, des textes louant un personnage politique :

### ***Manetseketsike – Bouger***

*He ! Raha any kohahy raha a toliara ao ha ! Hé ! Il se passe des choses surprenantes là à Tuléar !*  
*He ! étonnant mon vieux choses à Tuléar là ha !*  
*Ay ! Oy ! Nene, baba, o ! Aia ! Aia ! Aïe ! Ouille ! Maman, papa, oh ! Aïe ! Aïe !*  
*Aïe ! Ouille ! Maman, papa, oh ! Aïe ! Aïe !*  
*Manetsiketsike leroa ny distriky Il bouge mon pote ! le chef de district !*  
*Bouger mon vieux le chef de district*  
*Tompontany na vahiny tea aze e nene ! Les gens d'ici comme les étrangers l'aiment, maman !*  
*Résident ou étranger aimer lui maman !*

*O ! Nene ! Baba ! O ! Oh ! Maman ! Papa ! Oh !*  
*Rehareha Toliara distriky e ! Oie ! (x2) Le chef de district est la gloire de Tuléar ! Ouille !*  
*Honneur Tuléar district eh ! Ouille !*  
*Manetsiketsike leroa distriky e ! Oie ! Il bouge mon pote ! le chef de district !*  
*Bouger pote district eh ! Ouille !*  
*Ozoño eo ! Mba ajà mana raha lahy reo Vas-y, secoue ! Quel cul elle a cette fille là, les potes !*  
*Secoue là ! Comme jeune fille avoir chose les potes*

(Daniely)

---

<sup>59</sup> Frère de sang de Marcel, il est également le mari d'une des chanteuses.

Soutenus pour des raisons financières, les politiciens peuvent aussi être pris à partie :

### ***Fiaina henane toy - La vie actuelle***

***Fiaina henane toy***

*Vie actuelle là*

***Fa mihasarotse***

*De plus en plus difficile*

***Aia avao rolahy***

*Où seulement les amis*

***Ty hiveloma toy ?***

*Le moyen de subsistance là*

***Tonda hambolea***

*Champs où cultiver*

***Le fa tsy hitako***

*Et déjà plus trouver*

***Orinasa maro***

*Entreprises nombreuses*

***Le fa mikatoke***

*Et déjà fermées*

***Ankamaroan'olo toy***

*La plupart des gens là*

***Manavakavake***

*Faire discrimination*

***Tanentsika toy***

*Terre nous là*

***No lasan' ny mpanambola***

*gagnée par ceux qui ont de l'argent*

***Fanjakana tompo lalàna***

*Gouvernement maître des lois*

***Zahay malinike toa mijale !***

*Nous petits là souffrir*

***Aia ty hivelomanay***

*Où le moyens de subsistance*

La vie actuelle

Est de plus en plus dure

Où sont donc les amis

Les moyens de subsistances ?

Les champs à cultiver

On en trouve plus

Les nombreuses entreprises

Elles sont toutes fermées

La plupart des gens

Font des discriminations

Notre pays

Est entre les mains de ceux qui ont de l'argent

Gouvernement, maîtres des lois,

Nous, les petits, nous souffrons !

Où sont nos moyens de subsistances ?

(Rapinjason Honoré, *Masoandro*)

## Maty ty mosary - Mort de faim

*Manino nareo ndaty tsy miraharaha !*  
*Pourquoi vous gens désintéressés*  
*Ty tsako nambolea ka lany ty valala*  
*Le maïs cultivé et mangé les criquets*  
*Ty mosary toy ro ndaty ka le mamono ajaja !*  
*La famine ci les gens et le tuer enfants*  
*Ndre tena hivily raha tsy misy koa ty antaña !*  
*Même quelqu'un acheter chose pas avoir aussi le en main*

*O ! O ! O ! mijaly mafy*  
*Oh ! Oh ! Oh ! Souffrir dur !*  
*O ! O ! O ! Ty ndaty antimo any*  
*Oh ! Oh ! Oh ! Les gens du sud là-bas*  
*Iha lahy nahoda miasa mikarakara*  
*Toi mon pote mon vieux, travailler s'occuper*  
*Iha zao miasa mikarama Rasoà tsy tamà*  
*Toi là travailler chercher salaire Rasoà pas habituée*

*O ! O ! O ! mijaly mafy*  
*Oh ! Oh ! Oh ! Souffrir dur !*  
*O ! O ! O ! Ty ndaty antimo any*  
*Oh ! Oh ! Oh ! Les gens du sud là-bas!*  
*O ! O ! O ! Tsy maintsy mijalijaly*  
*Oh ! Oh ! Oh ! souffrir*  
*Ihan'io Rasoà, jampela misimisy !*  
*Toi là Rasoà , jeune fille super*  
*Izay miteno kasetinao le manday manitsy*  
*Qui écoute cassette ta et emporter corriger*  
*Naho heteako jampela miolo le hanisy*  
*Si regarder moi jeune fille jalouse incalculables*

Pourquoi êtes vous indifférents les gens !  
Le maïs cultivé est mangé par les criquets  
Cette famine, les gens, elle tue les enfants !  
Même si quelqu'un veut acheter quelque chose, il n'a rien en main !  
Oh ! Oh ! Oh ! Ils souffrent durement  
Oh ! Oh ! Oh ! Les gens du Sud là-bas  
Toi, mon pote, travaille, débrouille toi !  
Toi, là, travaille, cherche un salaire ! Rasoà<sup>60</sup>, elle n'a pas attendu !  
Oh ! Oh ! Oh ! Ils souffrent durement  
Oh ! Oh ! Oh ! Les gens du Sud là-bas  
Oh ! Oh ! Oh ! Ils souffrent  
Toi Rasoà tu es une fille super !  
Ceux qui écoutent ta cassette reçoivent une leçon  
Si je réfléchis, les jeunes filles jalouses de moi sont innombrables

(...)

---

<sup>60</sup> Nom de la chanteuse et de son groupe : Rasoà Kininike.

*O !O !O ! mijaly mafy*  
*Oh ! Oh ! Oh ! Souffrir dur !*  
*O !O !O ! Ty ndaty antimo any*  
*Oh ! Oh ! Oh ! Les gens du sud là-bas!!*  
*O !O !O ! Tsy maintsy mijalijaly*  
*Oh ! Oh ! Oh ! souffrir*  
*Hitako eo, toy ty anao, omeko anao*  
*Voir moi là, voici le à toi, donner moi à toi*  
*Tsy tantinao, marary aho nene, ay !*  
*Pas supporter , mal moi maman, Aïe !*  
*Atao soa sôlônao Pascal soa tara aja reo*  
*Faire bien solo ton Pascal pour que folle de toi jeunes filles là*

*Ataoko amizay kininike zao !*  
*Faire moi alors kininike là !*

Oh ! Oh ! Oh ! Ils souffrent durement  
 Oh ! Oh ! Oh ! Les gens du Sud là-bas  
 Oh ! Oh ! Oh ! Ils souffrent  
 Je le vois là, voici le tien, je te le donne  
 Tu ne supportes pas ! J'ai mal maman, Aïe !  
 Fais bien ton solo Pascal<sup>61</sup> pour que les filles  
 soient folles de toi !  
 Maintenant, je vais danser le kininike !

(Rasoà Kininike)

### **Hiasa – Travailler**

*Ndao tsika leroa hiasa fa ty olo tsy manan-draha*  
*Allons nous mon ami travailler car les gens pas avoir chose*

*Ndao hiasa tsy hijale lava (x2)*  
*Allons travailler pas souffrir longtemps*

*Tsy anjara ty fianara, hieritreritre hitetike ambanivohitse*  
*(x2)*  
*Pas sort les études, songer cultiver sur brûlis campagne*

*Ndao zalahy leroa Mizaha iha*  
*Allons les amis Mizaha toi*

*Mamoron-hira ho voninahitse, ho fahasambarantsika (x2)*  
*Composer chant pour honneur , pour bonheur nous*

Allons les amis travailler car nous  
 n'avons rien !  
 Allons travailler de peur de souffrir  
 longtemps  
 Les études ne sont pas pour nous,  
 songeons à cultiver à la campagne  
 Allons donc les amis ! toi Mizaha<sup>62</sup>  
 Tu composes des chansons pour  
 l'honneur, pour notre bonheur

(Mizeha)

<sup>61</sup> Nom du guitariste, le mari de la chanteuse.

<sup>62</sup> Nom du groupe.

Les musiciens prennent parfois position sur l'interprétation des événements. Le passage à l'an 2000 à Madagascar a suscité, comme ailleurs, de nombreuses rumeurs catastrophistes. Honoré, appelle dans la chanson qui suit, à plus de raison :

### ***L'an 2000***

<i>E ra ! Mifalia</i>	Oui ! Réjouissez vous
<i>Oui ! Réjouissez vous</i>	
<i>Fa tamy taona landemily</i>	Car l'an 2000 arrive
<i>Car arrive l'année l'an 2000</i>	
<i>Le nivonje ty laporo</i>	Une rumeur a été diffusée
<i>Et venir la rumeur</i>	
<i>Tsika iaby le hiroro</i>	Selon lequel nous serons tous morts
<i>Nous tous et dormir</i>	
<i>E ra ! Mifalia</i>	Oui ! Réjouissez vous
<i>Oui ! Réjouissez vous</i>	
<i>Ka manday ty resan'olo !</i>	Ne croyez pas aux paroles des gens !
<i>Pas croire les paroles des gens</i>	
<i>Mandinisa ty anjaranao !</i>	Attends ton destin !
<i>Attends la part-ta</i>	
<i>Farantaonao iha maty io</i>	Tu ne mourras qu'à la fin de tes jours !
<i>Fin des années toi mort là</i>	
<i>E ra ! Mifalia</i>	Oui ! Réjouissez vous
<i>Oui ! Réjouissez vous</i>	
<i>L'an 2000 io vande avao</i>	(cette rumeur sur) L'an 2000 là n'est qu'un mensonge !
<i>L'an 2000 là mensonge seulement</i>	
<i>Le nivango ty laporo</i>	Et le rapport a été diffusé
<i>Et diffusé le rapport</i>	
<i>Tsika iaby le hiroro</i>	Selon lequel nous serons tous morts
<i>Nous tous et dormir</i>	
<i>E ra ! Mifalia</i>	Oui ! Réjouissez vous
<i>Oui ! Réjouissez vous</i>	

(Rapinjoson Honoré, *Masoandro*)

Souvent les textes témoignent du parcours des musiciens en abordant les thèmes de l'éloignement et/ou de la nostalgie du village natal :

## Mitalily zaho - Je raconte

**Hm !Mitalily any razako eo leheroa**

*Hm ! Raconte à aïeul mon mon pote*

**Faritany manatimo, aia avao !**

*Région vers le sud*

**Asio leheroa a !**

*Mets-le, mon pote !*

**E ! Maneny raho baba ! Malilo raho neny !**

*E ! regretter moi papa ! se repentir moi maman !*

**Mitalily ty liako any raho baba**

*Raconte le voyage mon là-bas moi papa*

**Ka rentseny, t'avaratsy any raho nene !**

*Ne grondez pas, avoir été au nord là-bas moi maman !*

**Mitalily raho zaiko e !**

*Raconte moi cadet mon !*

**Holy aho, handeha holy aho nene !**

*Rentrerais moi irai rentrer moi maman !*

**Holy aho lahy Miandry !**

*Rentrerais moi mon pote Miandry*

**Te holy ty a Beza aka !**

*Envie rentrer le a Beza*

**Eh ! Tanana ra marovary aka**

*E ! Village le beaucoup riz*

**Holy zaho zay Relipo e !**

*Rentrerais moi Relipo e !*

**Eh ! Te holy ra Tongobory ao baba**

*E ! Envie rentrer Tongobory là baba*

**Eh ! Ty tsena ty kamisy ao nene !**

*E ! le jour du marché le jeudi maman !*

**Ino ty avarotsy ao baba ?**

*Quoi le vendre là papa ?*

**Ino ty avarotsy ao nene ?**

*Quoi le vendre là maman ?*

**Balahazo noho foriry ao nene !**

*Manioc et poissons frits maman !*

**Oy aho baba ! ay aho nene !**

*Aïe moi papa ! Aïe moi maman !*

**Heno rikiahy ! Faritany manatimo !**

*Ecoutez les potes ! Région vers le sud !*

**Ao balahazo oy ! Ao tsako oy !**

*Il y a manioc ! Du maïs !*

**Ao ty Bageda ! Ao ty piky !**

*Des patates douces ! Des piky !*

Hm ! Je raconte à mon aïeul

La région vers le Sud !

Vas-y mon pote !

Eh ! Je regrette papa ! Pardon maman !

Je te raconte mon voyage là-bas papa !

Ne soyez pas fâchés, j'ai été au nord là-bas maman !

Je te raconte mon petit frère !

Je rentrerai, je reviendrai maman !

Je rentrerai mon pote Miandry<sup>63</sup> !

J'ai envie de rentrer à Beza !

Eh ! Village qui abonde en riz !

Je rentrerai Relipo<sup>64</sup> !

Eh ! J'ai envie de rentrer à Tongobory papa !

Eh ! Le jour du marché c'est jeudi maman !

Qu'est-ce qu'on y vend papa ?

Qu'est-ce qu'on y vend maman ?

Du manioc et des poissons frits maman !

Aïe ! papa ! Aïe ! maman !

Écoutez les potes ! La région vers le Sud !

Il y a du manioc ! Du maïs !

Des patates douces ! Des piky<sup>65</sup> !

(...)

<sup>63</sup> Nom du guitariste.

<sup>64</sup> Nom du batteur.

<sup>65</sup> Patates douces coupées en tranches fines et séchées au soleil.



(Lakolaza)

## **Mimpolia iha – Reviens**

**Ndra iha lavits'ane**

*Même toi loin là-bas*

**Tiarovo amintsika atoy e !**

*Souviens-toi chez nous ici !*

**Hainao ty amintsika atoy**

*Tu sais le chez nous ici*

**Mila anao fa ela zay**

*Besoin toi car longtemps là*

**O Justine !**

*Oh Justine !*

**Tiarovo amintsika atoy e !**

*Souviens-toi chez nous ici !*

**Hainao fiainan-toy e !**

*Tu sais vie ci*

**Tsy ipetrara an-tane raïke**

*Pas rester en endroit unique*

**Fa ndra ila lavits'ane**

*Mais même chercher loin là-bas*

**Mba mimpolia amintsika atoy e !**

*Reviens chez nous ici*

Même si tu es loin là-bas

Souviens-toi de chez nous ici !

Chez nous tu le sais bien,

On a besoin de toi car cela fait longtemps !

Oh Justine !

Souviens-toi de chez nous ici !

Tu sais comment est la vie !

On ne reste pas en un seul endroit

Mais même si tu cherches fortune loin là-bas

Reviens chez nous ici !

(Lakolaza)

**Añy ainay añy – Là-bas chez nous, là-bas**

**Mba omeo lala aho Zanahary e**

*Donner chemin Dieu*

**Fa maniñy aminay añy e**

*Car nostalgie chez nous là-bas*

**Ela lia tamy fitadiavaña**

*Longtemps voyage sur le point recherche travail pour vivre*

**Ombia vao mahazo ariña**

*Quand avoir équilibre*

**Omeo lala aho o**

*Donner chemin moi oh*

**Fa maniñy aminay añy e**

*Car nostalgie chez nous là-bas!*

**Nahitako ny masoandro any aminay zay e**

*Voir moi les yeux du jour chez nous cela*

**Antoandro ny andro, antoandro ny añy**

*Grand jour le jour, Grand jour le là-bas*

**Harivariva mena masoandro, añy havako iaby**

*Soir rouge yeux du jour, là-bas proches mes tous*

**Tomañy zaho laha fa mahatsiaro aminay añy**

*Pleurer moi si penser chez nous là-bas*

**Malahelo zaho latsa-dranomaso, maniñe aminay**

*Triste moi tomber larmes, nostalgie chez nous*

**Nampifanta ny fitadiavana,**

*Faire jurer la recherche de travail pour survivre,*

**imaniñako anao tanindrazako**

*nostalgie moi toi terre de mes ancêtres*

**Ka tsy nia zaho tañy fa zaho mbola ho avy**

*Et pas librement moi là-bas mais moi encore viendrai*

**Tomañy zaho laha fa mahatsiaro aminay añy**

*Pleurer moi si penser chez nous là-bas*

**Malahelo zaho latsa-dranomaso, maniñe aminay**

*Triste moi tomber larmes, nostalgie chez nous*

Donne-moi le chemin Dieu

Car j'ai la nostalgie de chez nous là-bas

Je voyage depuis longtemps à la recherche de travail pour vivre

Quand trouverai-je l'équilibre ?

Donne-moi le chemin !

Car j'ai la nostalgie de chez nous là-bas

J'ai vu le soleil chez nous là-bas (Je dois la vie à chez nous, je suis né là-bas)

Il fait jour ici, il fait jour là-bas

Rouge, le soleil se couche, tous mes proches sont là-bas

Je pleure quand je pense à ma région

Je suis triste, les larmes me tombent, j'ai la nostalgie de chez nous

La recherche de travail fait jurer,

Tu me manques, terre de mes ancêtres !

Ce n'est pas volontairement que je suis là-bas mais je reviendrai

Je pleure quand je pense à ma région

Je suis triste, les larmes me tombent, j'ai la nostalgie de chez nous

(...)

(...)

*Nareo longo tsy mahafoy, zaho toy tsy manadino*  
*Vous parents pas laisser tomber, moi ici pas oublier*  
*mainay zaho tany, izaho mbola ho any !*  
*longtemps moi là-bas, moi serai là-bas*  
*Asara latsak'ora maitso Vineta zay*  
*Asara tomber pluie verdoyant Vineta là*  
*Izy k'ohatra manontany, Sakaraha tsy hijaly*  
*Lui comme interroger, Sakaraha pas souffrira*  
*Asotry manintsy, mafana mandihy tsapiky*  
*Hiver froid, chaud danser tsapiky*

*Tomañy zaho laha fa mahatsiaro aminay aña*  
*Pleurer moi si penser chez nous là-bas*  
*Malahelo zaho latsa-dranomaso, maniña aminay*  
*Triste moi tomber larmes, nostalgie chez nous*

*Nampifanta ny fitadiavana,*  
*Faire jurer la recherche de travail pour survivre,*  
*mañingako anao tanindrazako*  
*cela me manque toi terre de mes ancêtres*  
*Ka tsy nia zaho tañy fa zaho mbola ho avy*  
*Et pas librement moi là-bas mais moi encore viendrai*

*Ho avy zaho (x3)*  
*Viendrai moi*  
*Fa maniña anareo*  
*Car nostalgie vous*

Vous mes parents, vous ne m'abandonnez pas  
et moi qui suis ici depuis longtemps, je ne vous  
oublie pas

À la saison des pluies, tout est verdoyant à  
Vineta

S'il demande, Sakaraha ne souffrira pas

Quand il fait froid en hiver, on se réchauffe  
en dansant le *tsapiky*

Je pleure quand je pense à ma région

Je suis triste, les larmes me tombent,  
j'ai la nostalgie de chez nous

La recherche de travail fait jurer,

Tu me manques, terre de mes ancêtres !

Ce n'est pas volontairement que je suis là-bas  
mais je reviendrai

Je viendrai

Car vous me manquez

(Seraphin)

Parfois, les chants revendiquent le rôle identitaire du *tsapiky* comme dans cette chanson du groupe *Los baly* :

### **Fanevanay - Notre étendard**

*Zokibe ka meloke e !*

*Grand frère pas fâché*

*Zainao toy e olo soa fanahy*

*Cadet toi ici personne bon esprit*

*Zainao toy e olo tsy manahy*

*Cadet toi ici personne pas difficile*

*Sahira amin'ity tsapiky, ty fahitanay aze*

*Omnibulé par tsapiky, le voir nous lui*

*Tsy avelako e e*

*Pas abandonner moi*

*Fanevanay tsapiky toy e*

*étendard nous tsapiky ce*

*Fanevanay tsy avelanay e*

*Modèle nous pas abandonner nous*

*Tsy avelanay fa asonjonay a*

*Pas abandonner mais exalter nous*

*Zokibe mba ajanony moa !*

*Grand-frère arrête donc !*

*Ty avaratra any malaza amin'ity salegy*

*Le nord là-bas célèbre pour le salegy*

*Ty atimo atoy malaza amin'ity tsapiky*

*Le sud ici célèbre pour le tsapiky*

*Fanevanay tsapiky toy e*

*Modèle nous tsapiky ce*

*Fanevanay tsy avelanay e*

*Modèle nous pas abandonner nous*

*Tsy avelanay fa asonjonay a*

*Pas abandonner mais rendre célèbre nous*

Grand-frère, ne te fâches pas !

Ton petit frère est quelqu'un de bien

Ton petit frère n'est pas méchant

Tel que nous le voyons, il est obnubilé par le *tsapiky*

Je ne l'abandonne pas

Notre étendard c'est le *tsapiky*

Notre étendard nous ne l'abandonnerons pas

Nous ne l'abandonnerons pas mais nous l'exalterons

Grand-frère arrête donc !

Le Nord là-bas est célèbre pour le *salegy*

Le Sud ici est célèbre pour le *tsapiky*

Notre étendard c'est le *tsapiky*

Notre étendard nous ne l'abandonnerons pas

Nous ne l'abandonnerons pas mais nous l'exalterons

(Los Baly)

Ou encore dans la chanson suivante du groupe Teta Cobra :

***Manetsiketsike ty tsapiky - Le tsapiky fait bouger***

<i>Manetsiketsike lehiroa ty tsapiky nine</i>	Le <i>tsapiky</i> fait bouger, mon pote !
<i>Faire bouger mon pote le tsapiky maman</i>	
<i>Misy raha soasoa ty tsapike nine</i>	Il y a du bon dans le <i>tsapiky</i> , maman
<i>Avoir chose bonne le tsapiky maman</i>	
<i>Manetsiketsike lehiroa ty tsapiky nine</i>	Le <i>tsapiky</i> fait bouger, mon pote !
<i>Faire bouger mon pote le tsapiky maman</i>	
<i>Reharehan'i Toliara ty tsapike</i>	Le <i>tsapiky</i> est la gloire de Tuléar
<i>Gloire de Tuléar le tsapiky</i>	
<i>Na njarahy na nahoda tea azy</i>	Les vieilles aussi bien que les vieux l'aiment
<i>Même vieille ou vieux aimer lui</i>	
<i>Manetsiketsike lehiroa ty tsapike</i>	Le <i>tsapiky</i> fait bouger, mon pote !
<i>Faire bouger mon pote le tsapiky</i>	
<i>Tompotany na vahiny tea azy Nine</i>	Les gens du pays ou les étrangers l'aiment,
<i>Maîtres de la terre ou étrangers aimer lui maman</i>	maman
<i>Manetsiketsike lehiroa ty tsapiky nine</i>	Le <i>tsapiky</i> fait bouger, mon pote !
<i>Faire bouger mon pote le tsapiky maman</i>	

(Teta Cobra)

On le voit le contenu des chansons n'est pas anodin. Il participe de la constitution d'un genre partagé. Lorsque le chanteur expose ses sentiments, son histoire c'est aussi ceux et celle des autres, désordonnés, en quête d'un sens commun. On l'aura noté, les chants se situent dans un présent immédiat, ils ne font pas référence à des mythes ou des traditions. La vie quotidienne n'est pas aplatée, banalisée mais exprimée dans sa violence. L'improvisation fréquente sert cette violence.

Le vocabulaire utilisé est cru, émaillé de mots issus de dialectes divers. Sens et forme trop « brouillons » sont critiqués par certains de ceux (producteurs ou musiciens) qui aspirent à réaliser des enregistrements, nouvelle preuve que la cassette n'est pas un simple support.

Le *tsapiky* unifie l'espace de la ville. Il transcende le temps quotidien et donne sens aux différentes manifestations festives : sports, concerts, bals poussières, cérémonies. Pratique musicale, il est indissociable de la danse et du

chant. Langage partagé, miroir de la violence et de la misère quotidienne, il fait partie de ce que Joann W. Kealiinohomoku nomme la culture affective et qui désigne « *Ces manifestations culturelles qui implicitement et explicitement reflètent les valeurs d'un groupe donné à travers des ressources consciemment léguées qui stimulent des réponses émotionnelles et qui renforcent fortement l'identité du groupe. La culture affective inclut typiquement ces comportements, expériences et objets qui sont perçus par les membres d'une société comme étant des référents idéologiques significatifs pour des facettes importantes de la réalité culturelle. (...) La culture affective est exemplifiée par les arts et les rites. Pour les premiers cela inclut les performances éphémères ainsi que des objets plastiques tangibles. Pour les derniers, cela inclut, les comportements et matériaux, politiques, religieux et de propagande. Finalement, ils sont tous contenus l'un dans l'autre étant donné qu'ils reflètent l'essence de leur culture. La culture affective est le reflet d'une culture et aussi affectée de manière instrumentale à la culture. Il doit être un sine qua non de la théorie du changement culturel que changement et culture affective sont liés.* » (Kealiinohomoku, 1979, p. 47)

Cette culture « affective » repose sur des sentiments contradictoires : désir de trouver un groupe d'appartenance, aspiration à la liberté. Ainsi, il existe des figures de danses nommées, des paroles de chant criant la misère d'un sort partagé. Il existe également des figures libres où les corps s'expriment au delà de leurs limites, des chants improvisés. Événement soustrait à la confrontation inégale, le *tsapiky* permet une activité de symbolisation originale.

### **3. Une culture musicale locale révélatrice d'une logique métisse**

#### **Répétition, variations, tmèse et formule caméléon...**

Non écrite, fondée sur la répétition, l'organisation sonore de la musique étudiée met en jeu des mécanismes fondamentalement différents de la musique écrite occidentale. Ces mécanismes se retrouvent dans les musiques locales préexistantes au *tsapiky*.

Cependant, ce travail, comme je l'ai déjà indiqué en première partie, n'a pas pour objet premier une histoire de la musique malgache ? tuléaroise ? vezo ? mais tente de saisir les dynamiques, les logiques actuelles, non réductibles à une juxtaposition : éléments traditionnels / éléments occidentaux. Il s'agit de comprendre une « logique métisse » à l'œuvre.

La pièce *Jagobo* du guitariste Damily, choisie notamment pour sa représentativité de caractéristiques essentielles du *tsapiky*, servira ici de support à l'analyse. Si le morceau est en partie suivi dans sa progression linéaire, il s'agit bien de comprendre la spécificité du discours musical d'un genre. Pour ce faire, je me suis appuyé sur la comparaison de plusieurs pièces d'un même musicien, de musiciens différents, de plusieurs réalisations de la même pièce par le même musicien. Même si les musiciens de *tsapiky* affirment leur individualité en mettant en œuvre des procédés qui sont propres à chacun d'eux et se distinguent par des styles différents, c'est le permanent et non l'événementiel, l'analytique et non le descriptif qui sont ici privilégiés. Comme le souligne Alan P. Merriam (1964, p. 50) « *Nous voulons savoir ce que le musicien a l'intention de faire chaque fois qu'il joue une certaine pièce de musique et non pas exactement ce qu'il fit lors d'une occasion particulière* ». L'apprentissage de cette musique et les séances de travail que j'ai instaurés avec plusieurs musiciens m'ont entre autre permis de saisir la grammaire du *tsapiky*.

L'analyse utilise la segmentation afin de comprendre les modalités de répétition et de transformation à l'œuvre dans le *tsapiky*. Suivant le découpage proposé par Gilbert Rouget (1961, p. 10), j'ai considéré comme unité toute suite



de sons énoncés à plusieurs reprises dégagant par déduction d'autres unités constituées de sons énoncés une seule fois. J'ai appliqué cette méthode en reprenant les principes développés par N. Ruwet (1972), en prenant en compte plusieurs niveaux d'analyse. En adoptant ce principe qui m'a semblé le plus approprié, je me suis attaché à ne pas plaquer une grille d'analyse de façon arbitraire en adaptant aux exigences de la musique étudiée un système de segmentation qui répondent à ses caractéristiques. Afin de ne pas rendre l'exposé trop abstrait ou fastidieux ces outils d'analyses seront expliqués au fil de la démonstration. La transcription complète de la pièce, commentée et contenant les différents découpages, se trouve sur des pages autonomes (pochette à la fin de cette partie) afin de permettre au lecteur de s'y référer au fur et à mesure de l'analyse.

On l'a vu dans le premier chapitre, un des éléments structurant dans l'organisation du discours musical *tsapiky* est la réitération du schéma harmonique et temporel :

I V / IV

Les trois acteurs de la cadence : tonique, sous-dominante, dominante sont au rendez-vous. Cependant, leur agencement et leur utilisation témoignent, comme on va le voir maintenant, d'une forte appropriation.

L'agencement d'éléments contradictoires pour affirmer une tonalité par le jeu des fonctions de tension des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> degrés (sous-dominante dominante) et de détente du I<sup>er</sup> degré (la tonique), ce symbole de l'harmonie fonctionnelle : IV V I , ce cheminement d'une sous-dominante : tension intermédiaire, instabilité modérée vers une dominante à forte tension, instable, qui induit un mouvement vers la tonique, résolution de toutes les tensions harmoniques, repos, conclusion, bref, la cadence, *cadere* , tomber, la chute, de fait, ne correspond pas au fonctionnement du *tsapiky*. La séquence réitérée dans le *tsapiky* correspond à un enchaînement : I V / IV et non pas IV V I (cadence disloquée). De plus, la séquence ne constitue pas un enchaînement d'accords qui servirait de conclusion à une phrase harmonique mais elle est répétée en tant que telle et par là-même perd la fonction cadentielle que l'on pourrait y voir. Le tempo, très rapide, le jeu sur la répétition de

phrases courtes ne répond pas à une logique de tension / résolution dans la constitution des phrases.

Le terme d'« ostinato harmonique » semble mieux répondre aux caractéristiques du *tsapiky* ou encore celui de « formule » qui dans le vocabulaire de la musique classique occidentale (« formule de cadence », « formule harmonique ») désigne le même type d'enchaînement d'accords que la cadence mais utilisé de manière non conclusive.

Comme le montre et le valide l'analyse musicale et comme j'ai pu le constater à travers le discours des musiciens et les séances d'apprentissage que j'ai suivies avec eux, cette « formule » est une des « contraintes » à partir de laquelle les musiciens composent et/ou improvisent, un support, une sorte de conducteur harmonique et temporel pour la composition et/ou l'improvisation. Dans la pièce étudiée, elle prend la forme : *la mi / ré* sur huit temps, *la* sur les quatre premiers *mi* et *ré* se partageant les quatre suivants. Cependant, la succession des accords ne constitue pas un agencement d'éléments tenant leur valeur des conventions du système tonal occidental qui leur attribuerait une fonction fondée sur une organisation harmonique. Le jeu, s'il est en relation avec les accords de la formule réitérée, révèle avant tout une construction mélodico-rythmique. Les différentes notes choisies parmi les accords de l'ostinato harmonique, sont agencées pour former des phrases mélodiques dans un jeu qui favorise les procédés polyphoniques.

La pratique consistant à faire durer certaines notes, en utilisant notamment des cordes à vides, pendant que d'autres interviennent, est centrale dans le jeu des musiciens de *tsapiky* qui l'utilisent pour renforcer l'impression que plusieurs mélodies sont superposées par un procédé d'entrecroisement partiel : « *dans les figures superposées, certaines marques divergent alors que d'autres coïncident* »<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Nous reprenons ici la terminologie utilisée par S. Arom (1985, vol. 2, p. 466).

L'écoute du segment qui suit (réitéré au début du morceau *Jagobo*) offre un exemple représentatif de ce procédé :



Souvent, les musiciens jouent sur la répétition d'une note pour obtenir l'effet :



Du point de vue mélodico-rythmique, l'analyse des répétitions permet de distinguer quatre niveaux de segmentation. Des unités de niveau IV sont assemblées pour former des phrases de niveau III qui peuvent elles-mêmes être assemblées pour former des phrases de niveau II qui peuvent elles-mêmes être assemblées pour former des phrases de niveau I.

À un certain niveau (en l'occurrence ici le niveau II) on peut dire que la pièce est construite sur une centaine de variations de *la mi / ré*. Cependant, comme on va le voir, les musiciens utilisent une grammaire riche et pleine de surprises. Ils témoignent avec inventivité de comment il est possible de faire beaucoup avec peu, notamment par les différents jeux de variation ou transformation mélodico-rythmiques qui interviennent dans la répétition.

En prenant le début du morceau, on a une phrase au niveau I qui est répétée. Cette phrase correspond du point de vue mélodico-rythmique à l'association de deux unités de niveau II. Ceci est validé par la segmentation puisqu'on les retrouve ailleurs indépendamment l'une de l'autre (p. 4 de la

transcription, par exemple, II a<sup>1.2</sup> est, dans ce nouveau contexte, autonome au contraire de II a<sup>1</sup>). Une même unité peut être inscrite dans un phrase de niveau supérieur ou fonctionner pour elle-même.

La phrase correspond aussi, toujours au niveau II, à la répétition de la formule harmonique : *la mi ré / la mi ré*.

Ces unités de niveau II sont elles-mêmes constituées sur le plan mélodico-rythmique d'unités de niveau III qui correspondent du point de vue harmonique aux deux parties de la formule : *la* sur quatre temps et *mi ré* sur les quatre suivants.

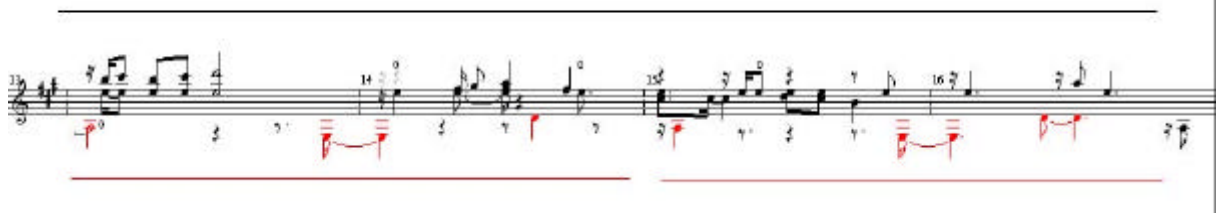
Ces unités de niveau III sont elles mêmes constituées du point de vue mélodico-rythmique d'unités de niveau IV qui correspondent à chaque élément de la formule harmonique : *la mi* et *ré*.

On voit là de manière évidente qu'il n'y a pas adéquation stricte dans la construction du discours musical entre ce guide harmonico-temporel et la construction de phrases mélodico-rythmiques. Le discours musical s'organise à partir de cette formule harmonique mais la dépasse, ne s'y limite pas. C'est ce qui permet au musicien de faire une phrase mélodico-rythmique plus longue de niveau I avec deux fois la même chose du point de vue de la trame harmonique au niveau II.

Pour rendre ce jeu entre construction mélodico-rythmique et harmonique visible, j'ai conservé par le lettrage l'identité des segments du point de vue harmonique : *la mi ré la mi ré* correspond à : *a a* au niveau II constitué au plus petit niveau de *a b c* : *la* et *mi* et *ré*. Mais les deux unités de niveau II ne

correspondent pas à la répétition l'une de l'autre du point de vue mélodico-rythmique ; j'ai donc associé aux lettres des numéros sous forme d'exposants qui permettent de les différencier et de les identifier pour chaque niveau. Lorsqu'il y a une variation d'un segment j'ai gardé l'identification par numéro auquel j'ai ajouté un nouveau numéro identifiant :  $a^{1.1}$  ou  $a^{1.2}$  sont des variations de  $a^1$ . Le fait d'identifier clairement chaque segment est d'autant plus important que, comme on va le voir, le *tsapiky* met en œuvre tout un jeu autour des variations avec des variations de variations de variations... J'indique donc le segment d'où provient la variation en continuant la numérotation :  $a^{1.1.1}$  ou  $a^{1.1.2}$  sont des variations de  $a^{1.1}$ ,  $a^{1.2.1}$  ou  $a^{1.2.2}$  sont des variations de  $a^{1.2}$  etc...

La matérialisation la plus nette qui ressort du jeu sur les différents niveaux de répétition est liée à la production des notes basses qui correspondent aux fondamentales des accords. L'organisation des notes basses en un schéma constant établit un contraste entre autre polyrythmique avec les notes des registres médium et aigu utilisées dans la construction des phrases. Ceci est particulièrement notable lorsque les niveaux de répétitions font ressortir des cycles différents :



Les musiciens de *tsapiky* jouent sur ce contraste rythmique et mélodique entre un motif stable dans le grave et un aigu qui change. L'emploi des notes basses ne doit néanmoins pas être compris comme un simple accompagnement. Elles sont mobilisées dans la construction des motifs mélodiques. Rarement « attaquées » en même temps que des notes du registre aigu, elles s'inscrivent dans le cheminement mélodique. Entre perception d'une superposition et intégration à la

mélodie, les rapports entre grave et aigu prennent parfois la forme d'un dialogue comme dans le passage suivant (II a<sup>5</sup>, p. 2) :



Le jeu sur les différents niveaux de répétitions, l'utilisation de cellules indépendantes mobilisées dans la construction de phrases plus grandes, sont des caractéristiques essentielles du *tsapiky* qui témoignent d'une forte plasticité des phrases musicales. Ce phénomène est particulièrement fort au début de la pièce *Jagobo*. Après la répétition de la première phrase de niveau I, le guitariste exécute une autre unité de niveau I (répétée en tant que telle) mais constituée de trois unités de niveau II contrairement aux phrases de niveau I, entendues avant, qui étaient constituées de deux unités de niveau II.

2 (Transformation de la pat extension)

---

II a<sup>3</sup>
II a<sup>4</sup>
II a<sup>2,2</sup>

III a<sup>3</sup>
III b<sup>3</sup>
III a<sup>4</sup>
III b<sup>3</sup>
III a<sup>2,2</sup>
III b<sup>2,2</sup>

IV a<sup>3</sup>
IV a<sup>4</sup>
IV b<sup>3</sup>
IV c<sup>3</sup>
IV a<sup>1,2</sup>
IV c<sup>3,1</sup>
IV a<sup>1,2,1</sup>
IV a<sup>2,2</sup>
IV b<sup>2,2</sup>
IV c<sup>2</sup>

The image shows a detailed musical score for guitar. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The score is divided into several sections, each labeled with a Roman numeral and a letter (e.g., II a<sup>3</sup>, III a<sup>3</sup>, IV a<sup>3</sup>). There are some numbers like '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27' above the staff, possibly indicating measure numbers.

Cependant, la fin de la phrase (le dernier segment de niveau II) est quasiment identique à celle de la première phrase du morceau. On est face à une sorte d'épiphore, figure qui consiste à terminer des phrases en employant les mêmes mots.

En fait I a<sup>2</sup> se différencie de I a<sup>1</sup> par une transformation : Il a<sup>3</sup> au lieu de II a<sup>1</sup> et par adjonction de II a<sup>4</sup>, insertion qui prend la forme d'une parenthèse ou d'une sorte de tmèse, mot que j'emprunte au vocabulaire de la rhétorique : deux unités que l'usage grammatical unit se trouvent séparées par l'intercalation d'autres éléments. Cette interprétation est confirmée par une autre réalisation de la même pièce dans laquelle le musicien ne joue pas II a<sup>4</sup> (dernière portée du schéma, cf. CD) :

Cependant, l'effet produit est plus complexe qu'une simple insertion car l'unité II a<sup>4</sup> est constituée d'éléments qui la lient étroitement à celle qui la précède (II a<sup>3</sup>).

En effet, III a<sup>4</sup> est formé de l'association de deux unités indépendantes (IV a<sup>1.2</sup> et IV c<sup>3.1</sup>). Elle constitue une transformation de III a<sup>2</sup> par suppression-adjonction (substitution de IV c<sup>3.1</sup> à IV a<sup>2</sup>). Elle constitue une variation de la formule harmonique mais en conserve les caractéristiques notamment dans la constitution d'une unité de niveau II : *la mi ré*. Mais d'un point de vue mélodique, l'effet produit (en rouge sur le schéma ci-dessous) est une association de IV a<sup>1.2</sup> aux éléments qui la précèdent. On le ressent fortement comme une fin de phrase III b<sup>3</sup> (note longue après une succession de notes brèves) et une association de IV c<sup>3.1</sup> aux

éléments qui la suivent (effet de relance, sorte d'hyperbate<sup>67</sup>, amenant à la répétition de III b<sup>3</sup> et à la conclusion de la phrase au niveau I avec II a<sup>2.2</sup>).

De plus, III b<sup>3</sup> présent dans II a<sup>3</sup> est répété dans II a<sup>4</sup> ce qui donne dans la progression de la phrase cette sensation d'anadiplose<sup>68</sup> ou de retour en arrière.

Ce procédé développé à partir d'un jeu sur des motifs à la fois autonomes et constitutifs de phrases plus grandes, mêlant répétition et progression mélodique, produit cet espèce d'« effet spirale » caractéristique du *tsapiky*.

En poursuivant la pièce linéairement, on arrive à une nouvelle configuration du discours musical du point de vue mélodico-rythmique. De nouvelles phrases s'agencent maintenant, à travers le jeu de répétition variation, au niveau II :

<sup>67</sup> Ajout d'un mot à une phrase qui semblait achevée.

<sup>68</sup> Reprise, au début d'une phrase d'un terme de la phrase précédente.



E

( du point de vue mélodique, les phrases s'accroissent maintenant au niveau II )

On notera que la deuxième partie de ces phrases de niveau II : III b <sup>4</sup> est constituée d'un nouveau segment du point de vue mélodico-rythmique : IV b <sup>4</sup> et d'un segment que l'on a déjà entendu : IV c <sup>1.1</sup> (utilisé dans III b <sup>1</sup>) on voit donc ici à l'œuvre l'autonomie des segments de niveau IV. Cette autonomie est d'autant plus importante qu'elle permet comme on va le voir tout de suite de jouer sur une ambiguïté des cellules. Dans la configuration présente on identifie, par la répétition, des phrases de niveau II grâce à une opposition entre *a* et *b* au niveau III : *ab ab ab*.

Ce contraste entre *a* et *b* est dû aux cellules de niveau IV qui les différencient et donne donc à *a* et à *b* une identité différente : IV a IV a IV b IV c , IV a IV a IV b IV c, IV a IV a IV b IV c . Puis, à cet instant, on arrive à une nouvelle configuration : IV a IV c IV b IV c (II a <sup>6</sup>) :

On est face à un phénomène de fusion, à une figure hybride composée d'un élément : IV a <sup>5.5</sup> qui permettait jusque là d'identifier III a <sup>5</sup> et d'un élément : IV c <sup>1</sup> qui permettait d'identifier III b <sup>4</sup> ; donc une première ambiguïté introduite dans les

niveaux de répétition. Néologisme créé à partir d'une synthèse disjonctive, III a <sup>6</sup> offre des caractéristiques comparables aux « mots valises » dans lesquelles deux mots sont télescopés à l'instar du « snark » de Lewis Carroll, moitié serpent moitié requin (mélange de « snake » et de « shark »).

On est en fait dans un processus de métamorphose qui va prendre toute son ampleur avec ce que j'ai appelé une « formule caméléon » où le jeu sur l'ambiguïté des niveaux de répétition est à son maximum.

L'opposition III a / III b (*la / mi*) est respectée, la cellule (de droite) se différencie de III a, par la basse qui marque son identité comme III b et qui l'inscrit ainsi comme deuxième partie d'une phrase II a (qui respecte la formule harmonico-temporelle). Mais, exceptée la basse, on a une répétition quasiment stricte de III a 6.2. Processus de métamorphose où III b se transforme en III a.

On voit bien que c'est le semblable qui est ici recherché, la basse dernier témoin de l'ostinato harmonique se rapproche plus d'un élément de variation que de distinction ou d'opposition. Afin de rendre visible ce jeu sur l'ambiguïté des niveaux de répétition j'ai gardé le niveau II tout en mettant le niveau III en gras et j'ai gardé les différentes possibilités de désignation : III b ou III a. On retrouve ce procédé à plusieurs reprises (p. 9) ou p. 8 où il est encore plus fort puisque trois identifications différentes sont alors possibles.

Ce jeu sur l'identité des cellules utilisées témoigne d'une construction progressive. Entre une opposition marquée de phrases qui se succèdent et l'utilisation de « formules caméléons », des procédés intermédiaires s'inscrivent dans le processus de métamorphose.

Ainsi, dans la partie qui précède la première formule caméléon (bas de la page 2), un mimétisme est opéré. IV a <sup>5.5.1</sup> prend les caractéristiques rythmiques de IV b <sup>4.2</sup>.

A musical score snippet in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two phrases: IV b <sup>4.2</sup> (measures 33-36) and IV a <sup>5.5.1</sup> (measures 37-40). Above the staff, there are labels for II a <sup>8</sup> and II a <sup>8.1</sup> spanning the first and second phrases respectively. Further labels include III a <sup>9.1</sup> and III b <sup>4.2.1</sup> above the second phrase, and IV a <sup>5.5.1</sup>, IV a <sup>1</sup>, IV b <sup>4.2.1</sup>, and IV c <sup>1</sup> above the notes of the second phrase.

Le guitariste mobilise par là dans la construction de son discours un procédé d'anaplose rythmique (II a <sup>6.1</sup>, reprend rythmiquement la fin de II a <sup>6</sup>).

Le mimétisme peut être plus important comme c'est le cas dans l'exemple qui suit et qui précède une autre formule caméléon (p. 8) :

A musical score snippet in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two phrases: II a <sup>10.1</sup> (measures 140-143) and II a <sup>10.1.1</sup> (measures 144-147). Above the staff, there are labels for III a <sup>9.1</sup>, III b <sup>3.4</sup> ou III a <sup>9.2</sup>, and III a <sup>9.1.1</sup> above the first phrase, and IV a <sup>7.1</sup>, IV c <sup>3</sup>, IV b <sup>3.3</sup> ou IV a <sup>7.2</sup>, IV c <sup>3</sup>, IV a <sup>7.1.1</sup>, and IV c <sup>3</sup> above the second phrase. A text box with a line pointing to the second phrase contains the text: "III a 9.1 transposé une quinte au dessus. Jeu sur l'ambiguïté des niveaux de répétition." A red underline is present under the final measure of the second phrase.

Mimétisme rythmique et mélodique par transposition.

Mimétisme d'autant plus fort que dans la répétition (deuxième phrase de niveau II) les variations de III a <sup>9.1.1</sup> sont reprises dans la cellule qui suit : III b <sup>3.4.1</sup>.

A musical score snippet in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two phrases: III b <sup>3.4.1</sup> (measures 148-151) and III a <sup>9.1.1</sup> (measures 152-155). Above the staff, there are labels for III b <sup>3.4.1</sup> ou III a <sup>9.1.1</sup> above the first phrase, and IV b <sup>3.3.1</sup> ou IV a <sup>7.1.1.1</sup> above the second phrase, and IV c <sup>3</sup> above the final measure. A red underline is present under the final measure of the second phrase.

Outre le jeu sur l'ambiguïté des niveaux de répétition, les variations ou micro-variations s'inscrivent souvent dans un processus de concaténation, leur utilisation permet de lier différentes parties du discours musical. Certaines cellules génèrent une variation reprise par la cellule suivante qui l'intègre et la complète générant ainsi une nouvelle micro-variation à son tour reçue par la cellule qui suit... :

The diagram illustrates three musical cells with their respective labels and rhythmic patterns:

- Cellule génératrice:** Labeled "9.1.2 III a" above and "7.1.2 IV a" below. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Cellule réceptrice et génératrice:** Labeled "3.4.1.1 III b ou III a" above and "3.3.1.1 IV b ou IV a" below. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Cellule réceptrice...:** Labeled "9.1.1.1 III a ou III b" above and "7.1.1.1 IV a ou IV b" below. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Each cell is represented by a staff with musical notation, including notes, rests, and bar lines. The rhythmic patterns are indicated by numbers above and below the staves.

Jeu sur l'ambiguïté des motifs, des niveaux de répétitions, au service de processus de métamorphose, de mimétisme ou de concaténation, les variations sont évidemment aussi largement employées dans un procédé de différenciation subtil des cellules répétées.

Ainsi, les variations métriques sont récurrentes dans le *tsapiky* comme dans l'exemple suivant (p. 1) où la troisième note du segment est anticipée :

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "III a 1" and the bottom staff is labeled "III a 1.1". Both staves are in 7/8 time and feature a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note. The first staff shows the third note (dotted quarter) starting before the second note (eighth) has finished, illustrating anticipation. The second staff shows the notes in a more regular, sequential order.

La variation métrique peut également se faire par un jeu sur le retard (p. 4) :

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "III a 1" and the bottom staff is labeled "III a 1.2". Both staves are in 7/8 time and feature a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note. The first staff shows the notes in a regular, sequential order. The second staff shows the third note (dotted quarter) starting after the second note (eighth) has finished, illustrating a delay.

Le segment qui suit (III b <sup>1.1</sup>) utilise une variation par retard, comblé par le regroupement de deux éléments qui étaient séparés (*fa sol* et *mi*) :

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'III b 1', covers measures 10 to 13. It features a guitar-specific notation with a '0' above the first measure, indicating a natural harmonic. The notes are: G4 (measure 10), A4 (measure 11), B4 (measure 12), and G4 (measure 13). The second system, labeled 'III b 1.1', covers measures 14 to 17. It features a guitar-specific notation with a '0' above the first measure, indicating a natural harmonic. The notes are: G4 (measure 14), A4 (measure 15), B4 (measure 16), and G4 (measure 17). Both systems include guitar-specific symbols like 'γ' for bends and '0' for natural harmonics.

À l'inverse, la cellule qui suit (III a <sup>2.1</sup>) montre un monnayage harmonique et rythmique avec IV <sup>1.1</sup> (*do* et *mi*) et IV a <sup>2.1</sup> (*si* et *mi*) :

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'III a 2', covers measures 11 to 13. It features a guitar-specific notation with a '0' above the first measure, indicating a natural harmonic. The notes are: G4 (measure 11), A4 (measure 12), and B4 (measure 13). The second system, labeled 'III a 2.1', covers measures 15 to 17. It features a guitar-specific notation with a '0' above the first measure, indicating a natural harmonic. The notes are: G4 (measure 15), A4 (measure 16), and B4 (measure 17). Both systems include guitar-specific symbols like 'γ' for bends and '0' for natural harmonics.

Ces processus de regroupement ou de décomposition sont abondamment utilisés dans le *tsapiky*.

Certaines variations consistent à étoffer le motif de départ (IV b<sup>4.1</sup> et 4.2 par rapport à IV b<sup>4</sup>) :

The image displays three systems of musical notation for variations of the IV b motif. Each system consists of a staff with notes and rests, and a bracketed section above it with labels. The first system (measures 30-31) is labeled III b<sup>4</sup> above IV b<sup>4</sup> and IV c<sup>1.1</sup>. The second system (measures 32-33) is labeled III b<sup>4.1</sup> above IV b<sup>4.1</sup> and IV c<sup>1.1</sup>. The third system (measures 36-37) is labeled III b<sup>4.2</sup> above IV b<sup>4.2</sup> and IV c<sup>1</sup>. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

ou au contraire à épurer le motif de départ :

The image displays two systems of musical notation for variations of the III a motif. Each system consists of a staff with notes and rests, and a bracketed section above it with labels. The first system (measures 43-44) is labeled III a<sup>6.2</sup> above IV a<sup>5.6</sup> and IV c<sup>1</sup>. The second system (measures 45-46) is labeled III a<sup>6.4</sup> above IV a<sup>5.6.2</sup> and IV c<sup>1.1</sup>. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Parfois, la variation va jusqu'à l'apocope<sup>69</sup> (p. 10, mesure 177) :

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is a guitar tablature line with a thick black line above it, containing the label 'III a' and the number '11.1.1'. Below this, a second tablature line has a thick black line above it with labels 'IV a' and '9.1.1', and another thick black line above it with the number '6'. The bottom staff of the first system shows standard musical notation with notes, rests, and a double bar line. The second system also consists of two staves. The top staff has a thick black line above it with the label 'III a' and the number '11.1.1.1'. Below it, a second tablature line has a thick black line above it with the label 'IV a' and the number '9.1.1.1'. The bottom staff of the second system shows standard musical notation starting with the measure number '177' and ending with a double bar line.

---

<sup>69</sup> Retranchement d'une lettre ou d'une syllabe finale.



Les musiciens de *tsapiky* mettent en œuvre tout un jeu sur la transformation des motifs répétés. Les variations peuvent être cumulées, complétées ou modifiées construisant des variations de variations de variations... comme on le voit ici à partir du segment a de niveau IV :

The image displays four musical staves, each representing a different level of variation in a piece of music. Each staff is divided into sections by horizontal lines, with labels above them indicating the level and measure number.

- Staff 1:** Labeled "III a" with a superscript "9". Below it, two sections are labeled "IV a" with a superscript "7" and "IV c" with a superscript "3". The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 130 and 131 indicated.
- Staff 2:** Labeled "III a" with a superscript "9.1". Below it, two sections are labeled "IV a" with a superscript "7.1" and "IV c" with a superscript "3". The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 141 and 142 indicated.
- Staff 3:** Labeled "III a" with a superscript "9.1.1". Below it, two sections are labeled "IV a" with a superscript "7.1.1" and "IV c" with a superscript "3". The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 151 and 152 indicated.
- Staff 4:** Labeled "III a" with a superscript "9.1.1.2". Below it, two sections are labeled "IV a" with a superscript "7.1.1.2" and "IV c" with a superscript "3". The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 153 and 154 indicated.

Parfois deux variations sont exposées l'une après l'autre et accumulées dans un troisième motif. Dans l'exemple suivant, IV b <sup>1.1.3</sup> prend à la fois des caractéristiques de IV b 1.1.1 (basse doublée) et de IV b <sup>1.1.2</sup> (suppression du *m*) :

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a staff with notes and a staff with rhythmic markings. The first system is labeled with 'III b 5.2' and 'III a 7.1' above the staff, and 'IV b 1.1.1' below it. The second system is labeled with 'III b 5.2.1' and 'III a 7.2' above the staff, and 'IV b 1.1.2' and 'IV c<sup>1</sup>' below it. The third system is labeled with 'III b 5.2.2' and 'III a 7' above the staff, and 'IV b 1.1.3' below it. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'γ' and '0'.

Les variations peuvent aussi porter sur la durée des notes comme dans l'exemple ci-dessous dans lequel le procédé renforce la variation de hauteur (IV a <sup>5.4</sup>) et la perception du motif comme une mélodie de niveau III (descendante par ton) plutôt

que comme la répétition de IV a (qui donne alors à III a <sup>5</sup> les caractéristiques d'un épizeux<sup>70</sup> dans une phrase de niveau II. Cf. p. 2) :

Les actions sur le timbre peuvent également servir à varier la répétition d'un motif qui, par exemple, sera exécuté avec une insistance sur la résonance des notes puis avec un son étouffé.

Le timbre est un élément déterminant dans le jeu de guitare *tsapiky*. Il tient une place de premier ordre parmi les éléments pris en compte dans la composition de phrases musicales, notamment par le jeu de cordes à vide (distinguées, dans la transcription ici présente, par un « 0 » au dessus de la note concernée). Pour ne prendre qu'un exemple mais démonstratif, un jour, pendant que je discutais avec un ami guitariste, nous entendions au loin un de ses morceaux joué par un autre groupe. Alors qu'il se fâchait de la mauvaise interprétation de sa pièce, j'essayais de comprendre les raisons musicales de son indignation. Il prit alors sa guitare et me montra comment l'autre guitariste utilisait pour jouer une des phrases, une position sur le manche certes plus facile, plus logique car plus proche du motif qui précédait, mais qui bien que permettant de produire la phrase à l'identique du point de vue des hauteurs et du rythme, était loin d'offrir les mêmes combinaisons entre cordes à vide et cordes plaquées sur le manche par la main gauche. Par la suite, des séances d'apprentissage avec d'autres musiciens, l'utilisation de la vidéo et l'analyse de différents morceaux m'ont permis d'observer la récurrence de ces choix esthétiques plutôt que rationnels.

---

<sup>70</sup> Répétition d'un mot au début (ou à la fin) d'une phrase.

L'apprentissage de cette musique m'a également permis de distinguer plusieurs techniques de jeu dont certaines sont nommées par les musiciens. Ainsi, *mandrangotse* (griffer) désigne le jeu de la main droite attaquant les cordes avec le pouce et l'index, *mampinenitsy* qui signifie : tourner sur un point comme une toupie, désigne un roulement, un mouvement d'allers-retours rapides effectués par le pouce de la main droite sur une corde (cette technique est par exemple utilisée pour la basse des phrases II a <sup>11</sup> du morceau analysé). *Manito* (tirer, glisser) désigne les techniques de glissando, *mikavitsy* (accrocher, pincer) le fait de tirer une corde avec un doigt de la main gauche alors qu'un autre doigt appuie la corde sur une case plus éloignée, ce qui permet la production d'au moins deux sons alors que la main droite n'effectue qu'une attaque. Parmi les techniques de jeu désignées par un vocabulaire autochtone, on trouve également : *mandrantsa* (frotter, frapper) qui consiste à attaquer plusieurs cordes en même temps dans un mouvement vif d'un doigt de la main droite ou encore : *pilaky* (plaqué) même procédé que la technique précédente mais pour toutes les notes d'un accord ou *piano* (jeu sur les harmoniques). Le montage vidéo que j'ai effectué à partir de la pièce analysée (*Jagobo*) et qui montre en gros plan les deux mains du guitariste Damily, permet de distinguer ces différentes techniques de jeu. On peut également y voir d'autres procédés qui ne sont pas nommés par les musiciens de *tsapiky* comme, par exemple, ce que Gerhard Kubik<sup>71</sup> appelle *pull-off* qui consiste à faire sonner une corde en la frottant avec un doigt de la main gauche après que la main droite l'ait grattée, ou encore la technique *hammer-on*, l'index de la main droite gratte une corde puis un doigt de la main gauche frappe une case.

La vidéo permet également de dégager des configurations visuelles et gestuelles. Sans que l'on puisse développer ici une telle analyse détaillée, cette approche me semble importante à approfondir ultérieurement. Le montage montre que l'organisation du discours musical se fait aussi à travers une démarche visuelle ou motrice, en fonction de position, de mouvements. On y voit par exemple, comment deux motifs différents sont construits à partir d'une même position de la main

---

<sup>71</sup> Dans le livret accompagnant la vidéo « *African Guitar, Solo Fingerstyle Guitar Music from Uganda, Congo / Zaïre, Central African Republic, Malawi, Namibia and Zambia, Audio-visual field recordings 1966-1993 by Gerhard Kubik* », 1995, Vestapol Productions, MB95446G, Vestapol 13017, p.12.

gauche sur le manche comme c'est le cas pour les cellules IV b<sup>6.1</sup> (p. 7 de la transcription, deuxième document vidéo) et IV b<sup>3</sup> (p. 4 ou 1) :



Les positions sur le manche, constituent des repères et font partie du processus de construction de motifs mélodico-rythmiques. Cependant, la vidéo montre que la main gauche, contrairement au jeu de guitare décrit par Rycroft (1961) ou à celui que j'ai pu étudier en Angola dans le cadre de ma maîtrise, ne constitue pas « un maintien métrique en maintenant un 'cycle d'opérations constant' » (Rycroft, *op. cit.*, p. 82). Dans le *tsapiky*, c'est le pouce de la main droite qui tient ce rôle produisant avec les cordes basses à vide cet ostinato sonore et gestuel analysé plus haut.

Partant de l'analyse d'un dialogue entre un cadre harmonique constant et la construction de phrases mélodico-rythmiques mobilisant des procédés de répétitions et de variations multiples, j'ai tenté de montrer l'originalité et la complexité d'une rhétorique *tsapiky*. Tout au long de cette analyse, cadence disloquée, formule ou ostinato harmonique, discours musical horizontal plutôt que vertical, jeu sur l'ambiguïté des niveaux de répétition et de l'identité des motifs employés, variations, techniques de jeu, timbre, sont apparus comme autant de mécanismes d'une « logique métisse ».

Structure relativement plastique et évolutive, forme à la fois prescriptive et permissive, grammaire encadrant des créations individuelles, contribuent à l'existence d'une culture du *tsapiky*. Culture revendiquée par les musiciens comme bien spécifique.

*« ... Tana par exemple y a des gens qui étudient le tsapiky mais ils n'arrivent pas. La batterie ils arrivent, mais le rythme non, c'est différent. Même tamatave ils ont voulu le tsapiky mais non... »*

## Conclusion

### Une construction identitaire régionale

Tout au long de cette partie, nous avons étudié à partir des données de terrain, à travers des analyses musicales, le processus d'appropriation du *tsapiky* dans la région de Tuléar. Ce processus met en œuvre un ensemble de relations et de rapports sociaux à travers lesquels se construit une identité locale dont le *tsapiky* est un des médiateurs. Il est revendiqué comme appartenant à la Région, comme création locale. Comme le dit la chanson de Los Baly : *Fanevanay* (cf. *infra* p. 140) « Notre drapeau, c'est le *tsapiky*, nous ne l'oublierons pas mais nous le rendrons célèbre ». « Le *tsapiky*, c'est notre musique », « c'est la musique de chez nous » sont des phrases qui reviennent fréquemment. Ce « chez nous », se construit aussi par un sentiment fort d'exclusion, d'un rejet de la capitale :

*« Le vrai problème des joueurs de tsapiky est le suivant. Le tsapiky est renommé, il est très fortement présent, il est peut-être éternel. Pourtant, à la capitale, nos cassettes sont sous la table. Il y a beaucoup de musiciens renommés à Tuléar : Téta, Los Bally, Mamehy mais à Tananarive, c'est toujours sous la table ! Notre problème c'est que nous ne sommes reconnus qu'ici, pas à la capitale là-bas. Cette réalité nous attriste, nous qui sommes du Sud.(...) Njakatiana, cela fait deux fois qu'il est venu ici. On apprend que Rosy va revenir encore. Eux, ils publient des cassettes et jouent partout. Nous on reste ici à Tuléar. Il y a des sabotages. »*

Patrick, chanteur du groupe Los Bally, met ici en avant les rapports entre Tuléar et la capitale, rapports de dominations. Il émet un point de vue largement partagé et confirmé par de nombreux chercheurs. La région de Tuléar, depuis longtemps n'intéresse que de haut et de loin l'État-nation et les puissants de la capitale<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> À ce propos, voir notamment l'ouvrage de Françoise Raison-Jourde (2002) dans lequel les différents intervenants confirment ce point de vue et l'ancrent dans l'Histoire.

Paul Ottino, après avoir rappelé l'analyse de Gérard Althabe dans les années soixante qui mettait en évidence l'image négative du *Fanjakana* post-colonial (c'est-à-dire de l'État et de son pouvoir) confirme la perpétuation de ce rapport dans les années 1998 : « (...) *Il reste que la carence de l'autorité et l'absence d'autres modèles de sociabilité favorisent la multiplication des rassemblements traditionnels, notamment des grands rituels funéraires qui, partout, mobilisent le maximum de participants et également dans les régions de peuplement composite, ville comprises, la multiplication des phénomènes de possession, lesquels au-delà de leurs ethnies respectives, donnent aux participants le sentiment de partager un même univers d'intersubjectivité* » (Ottino, 1998, p. 543).

Le *tsapiky* répond à ce besoin de créer cet univers d'inter-subjectivité.

Les musiciens ont été pris dans le « tourbillon » des influences, *lulu, tsaka oro, pecto*, jusqu'à créer -selon une « logique métisse » (cf. analyse musicale)- un genre bien à eux non reconnu dans la capitale. Ils ont pour cela utilisé les ressources locales. Contraints à la mobilité, ils ont multiplié les réseaux mobilisables, étendu et détendu les relations inter-ethniques redéfinissant les contours des identités et des appartenances autour du *tsapiky*. « *Le lien fort entre genres musicaux et identité était fondé sur les tentatives stratégiques des musiciens migrants de construire des réseaux d'appui dans une configuration urbaine hétérogène. (...) Il est clair que leur habileté à manipuler des techniques musicales et des modes de discours nouveaux était fondé sur leur mobilité et leur compétence à traverser les frontières sociales.* » (Waterman, 1990, p. 54). Dans le cas qui nous occupe, plus que les frontières sociales ce sont les frontières ethniques, telles que les définit Fredrik Barth, que les musiciens se montrent aptes à traverser ainsi que la traditionnelle opposition ville / campagne. En effet, nous avons vu qu'une des raisons pour lesquelles le *tsapiky* est populaire, largement adopté par les habitants de la région, tient à l'intériorité, au partage par les musiciens d'une commune précarité. En ce sens, il joue le rôle d'événement-rencontre.

Le *tsapiky* chante la misère partagée dans sa violence ; mais les musiciens sont aussi des « marginaux », ils créent des codes sociaux repris par les jeunes y compris à la campagne, vêtements, langage, postures, figures de danses



nommées. D'une certaine manière, il est important qu'ils soient considérés comme tels, à la frange ; c'est grâce à cette différence qu'ils peuvent jouer leur rôle de passeurs et que se constitue une communauté imaginaire de dépassement.

Producteurs de codes qui instruisent les corps, les pratiques et les images, producteurs d'une culture -fragile il est vrai- du *tsapiky*, ils sont d'habiles passeurs. « *Parmi les praticiens du syncrétisme qui sont au premier rang, il y a les musiciens populaires, qui fonctionnent comme des courtiers culturels (...) dans les situations de contacts culturels et ainsi comme des leaders dans l'adoption et la création d'innovations* » (Coplan, 1982, p. 119-120).

À la différence de nombreux musiciens des grandes villes africaines, les musiciens de Tuléar participent de constructions identitaires auxquelles se réfèrent aussi les villageois. Une des principales activités des orchestres de *tsapiky*, rappelons-le, est leur participation aux différentes cérémonies : mariage, enterrement, circoncision, dans les villages. Cette pratique musicale largement répandue est constitutive du *tsapiky*. C'est à cet ancrage, à cette « innovation » qu'est consacrée la troisième partie de cette recherche.

***Jagobo* : transcription commentée**

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **Le *tsapiky*, un élément central des cérémonies**

## Introduction

*« (...) Quand ces fêtes, épuisantes et ruineuses, ont cessé sous l'influence de la colonisation, la société a perdu son lien et s'est désagrégée. Aussi différentes qu'on les imagine et qu'elles apparaissent (...) les fêtes semblent partout remplir une fonction analogue. Elles constituent une rupture dans l'obligation du travail, une délivrance des limitations et des servitudes de la condition d'homme : c'est le moment où l'on vit le mythe, le rêve. On existe dans un temps, dans un état, où l'on est seulement tenu de dépenser et de se dépenser. Les mobiles acquisitifs ne sont plus de mise, il faut dilapider et chacun gaspille à qui mieux mieux ses richesses, ses vivres, sa vigueur sexuelle ou musculaire. » (Caillois, 1950, p. 161)*

La fête comme rupture, le *tsapiky* comme conciliateur, médiateur d'exigences contradictoires, c'est à l'étude des cérémonies foisonnantes dans la région de Tuléar, moments de fêtes particulièrement intenses que cette partie est consacrée. Sans le *tsapiky* pas d'événement. C'est donc de la place centrale de cette pratique musicale qu'il me faut rendre compte.

Dans un premier chapitre nous dialoguons, d'une part, avec les différentes théories, élaborées à partir de terrains malgaches, qui permettent d'aborder les cérémonies en tant que processus actuel, d'autre part avec des ethnomusicologues préoccupés par la fonction sociale de la musique : *« pas de funérailles, pas de guérison, pas un sacrifice offert aux ancêtres, (...) pas un puits foré, pas un rite de passage, pas une consécration de chef ou de prêtre, qui ne soit l'occasion d'une musique, ou bien plutôt qui ne requière le concours indispensable d'une action musicale »* (Rouget, 1968, p. 1340). C'est ce point de vue, focalisé sur la musique et l'actualité des cérémonies, qui guide la description de deux cérémonies choisies pour leur exemplarité.

Dans le deuxième chapitre nous étudions comment le *tsapiky* symbole de modernité est néanmoins au service du rituel. Il participe à l'organisation des échanges, à la construction d'un espace et d'un temps élargis, exempts des contraintes quotidiennes, où peuvent se déployer de nouvelles communications, s'affirmer des référents communs, se réaliser une nouvelle unité.

Avant d'aborder les cérémonies, occasions principales de l'activité des musiciens, il nous faut rappeler trois points :

- Le *tsapiky* anime aussi bien les cérémonies entendues comme espace de structuration des relations de parenté, que les fêtes publiques, espaces ouverts à tous.
- Il se déploie en ville comme à la campagne et participe de cette recomposition d'un espace régional fortement liée à la migration, à la manière dont, pour assurer leur existence, les habitants de la région doivent utiliser une multiplicité de réseaux. Précisons que la catégorie d'« habitants » ne désigne pas ici, une catégorie sociale homogène, une absence de hiérarchies ou de conflits mais la référence, ancrée dans l'histoire des dominations, à une commune identité qui s'exprime aujourd'hui sous la forme d'une spécificité culturelle affirmée, notamment à travers le *tsapiky* qui n'est, rappelons-le, ni du *snob* (musique occidentale) ni du *renitra* (musique villageoise locale). La région se transforme en territoire, en lieu de constitution d'un « nous » ouvert au monde.
- Enfin, si j'ai choisi le *tsapiky* c'est en tant que jeune musique c'est à dire une musique ne nécessitant pas la fidélité à un « déjà là » mais ne consommant pas non plus une rupture radicale par rapport à l'ordre villageois.

# Chapitre 1

## Actualités des cérémonies

Si l'on en croit les récits qui nous sont parvenus, la pratique des cérémonies dans les villages est fort ancienne. Cependant les rituels suivis comme la signification qu'elles revêtent, bougent au cours du temps et des contextes. Dans ce chapitre, après avoir rappelé quelques analyses clés consacrées à la signification et à l'interprétation de cérémonies d'aujourd'hui, nous présentons deux des cérémonies dont nous avons été des observateurs privilégiés.

La musique, nous a servi ici de point d'entrée et de fil conducteur central

### ***1. L'art du métissage, une tradition ancienne***

#### 1.1 Théories de la cérémonie

Dans la région de Tuléar, les cérémonies sont fréquentes et varient en fonction des relations sociales qu'elles mettent en jeu. Certaines, dans les années soixante-dix, ont été étudiées par les anthropologues dont le terrain se situait dans le Sud-Ouest de Madagascar. Une caractéristique centrale de la plupart de ces travaux est qu'ils offrent une compréhension des cérémonies dans leur actualité et non comme résurgence incompressible du passé, comme caractéristique indépassable d'une culture. Ce n'est pas par fascination de l'exotisme que je convoque ici les analyses qui vont suivre mais bien parce qu'elles procèdent toutes, à leur manière et en relation avec les périodes étudiées, à une démonstration de la réactualisation réitérée des cérémonies.

Le *fitampo*a a retenu l'attention de plusieurs chercheurs dans la mesure où il articule les rapports entre pouvoir central et pouvoirs locaux et offre une profondeur historique permettant de comprendre les capacités d'adaptation aux situations d'une même cérémonie. Il se présente comme « *une cérémonie royale*

au cours de laquelle –théoriquement- toute la communauté du Menabe vient affirmer la légitimité du souverain régnant, présenter tous ses membres, Sakalava<sup>73</sup> ou non, comme sujets du royaume, en réactualiser la hiérarchie socio-politique et manifester le caractère sacré de la domination des Maroserana. » (Schlemmer, 1983 a, p. 391). Il consiste à baigner dans le fleuve Tsiribihina les reliques royales ou *dady*. Les Maroserana sont devenus une dynastie en même temps que l'objet d'un culte qui « *garantit les règles sociales d'appartenance à la dynastie royale et légitime l'accession au pouvoir des rois Sakalava.* » (Chazan, 1983, p. 453). C'est à fin de sceller la légitimation des Maroserana comme dynastie régnante que serait apparu le *fitampo*a à l'apogée du royaume alors que se posaient des problèmes de succession.

Bernard Schlemmer montre comment le *fitampo*a a été investi par le colonisateur. Dans son entreprise de « pacification », ayant échoué par les armes, la puissance colonisatrice tente de s'allier aux chefs Sakalava afin d'en faire des intermédiaires de leur pouvoir reconnus par les populations. « *Les premières erreurs commises, en effet, furent rapidement perçues et ces militaires sauront se transformer en véritables enquêteurs ethnologues. L'ampleur de la résistance des Sakalava les avait amenés à la conclusion que poursuivre ainsi la conquête par la seule force des armes, c'était la certitude de se heurter à une population révoltée et, de ce fait, regroupée autour de ses chefs (...)* Au contraire, c'est bien en raffermissant le royaume Menabe, en manifestant, avec ostentation que l'on n'avait nullement l'intention de porter atteinte à son organisation sociale et politique, que l'on trouvait un leurre efficace » (Schlemmer, 1983 a, p. 398). Pour ce faire, la France va donner faste à la cérémonie d'intronisation du chef à qui elle veut donner légitimité « *aussi, au terme d'une longue et minutieuse enquête, (une véritable anthropologie politique de la société sakalava) la France va ostensiblement célébrer le caractère sacré du chef qu'ils avaient choisi en lui conférant les dady* » (Schlemmer, 1983 a, p. 399). On voit là, comment les intérêts réciproques des chefs et de la colonisation, se rencontrent autour de la manipulation d'une cérémonie et comment cette cérémonie se prête à une telle manipulation.

---

<sup>73</sup> Voir en annexe, la carte ethnique de Madagascar.

Le *fitampoa* a permis de conforter la légitimité d'un pouvoir à une période où existait une institution royale. Il se perpétue alors même que cette institution a disparu. Dès lors, les questions que se posent Susane Chazan (1983) prennent toute leur pertinence. « *Le fitampoa a-t-il un sens face aux transformations politiques et sociales qui ont accompagné l'accession de l'île au statut de république indépendante ? Ou bien, faut-il le ranger parmi les résidus mythologiques et archaïques non exploitables dans une analyse unitaire de la société ?* » (Chazan, 1983, p. 451). L'auteur, montre comment, en 1978, dix-huit ans après l'Indépendance, le *fitampoa* est le support de transformations sociales ou politiques et « (...) *le caractère dynamique et essentiellement conjoncturel du fitampoa (...) on peut dire que cette cérémonie est bien le reflet des contraintes extérieures qui ont pesé sur la formation Sakalava et les contradictions qui l'ont traversé.* » (Chazan, 1983, p. 460). La réactualisation de cette cérémonie consiste, par un déplacement, à ancrer dans l'histoire des royaumes, la contestation des années soixante-dix où aucune légitimité par la parenté n'est admise en tant que telle. Cette manipulation de sens est guidée par les rapports sociaux du moment. « *La pérennité de l'institution fitampoa, tient alors simplement au fait qu'il s'agit d'un mode de fonctionnement politique de la société (...) C'est pourquoi l'on peut dire qu'il n'y a pas un fitampoa mais autant de fitampoa qu'il en a existé puisque l'essence politique de cette institution lui confère un caractère dynamique et conjoncturel.* » (Chazan, 1983, p. 461).

Dans une approche de même nature, en ce qu'elle vise aussi à saisir les rapports sociaux dans leur actualité, Gérard Althabe (1983) invite à interroger les rapports de pouvoir villageois afin de comprendre la signification d'un autre type de cérémonie : les *doany*. « *Les villages sont bouleversés par la diffusion rapide et massive d'un culte centré sur la pratique de possession : le doany mot interprété localement comme venant du français « douane », lieu de passage des étrangers pour pénétrer dans le pays ? Ses porteurs sont des jeunes, hommes et femmes de vingt-trente ans, de retour de période de salariat dans les plantations industrielles du Nord (...) Le mouvement est fondé sur une pratique de possession dans laquelle est mise en scène, et la présence de souverains ayant régné dans les régions Nord-Ouest de l'île aux XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et la subordination des participants qui font de chaque cérémonie le moment privilégié d'affirmation de*



leur dépendance. Le culte doany se rapproche beaucoup, en pays Antandroy et Mahafaly, du tromba, terme d'ailleurs souvent employé à Tuléar. Par contre, chez les Vezo le terme doany désigne le culte familial des ancêtres. (...) Le culte est une radicalisation de l'affrontement du village avec l'appareil étatique. Il y a élaboration, dans l'imaginaire, de la personne légitimant le pouvoir interne, enlevant ainsi à l'autorité étatique extérieure le terrain dans lequel elle s'articule au village ». Le doany permet, à travers la reconnaissance d'une commune dépendance, de rétablir une communauté villageoise. Cette communauté n'est pas exempte de hiérarchies et de conflits. Elle met en œuvre un ensemble de cérémonies (enterrements, circoncisions...) afin de maintenir la communauté unie au delà de ses conflits. « La référence ancestrale, y fonde les rapports sociaux, tant les relations de parenté que les différences hiérarchiques lignagères renvoyant à la position des ascendants dans l'organisation pré-coloniale. Les rapports sociaux sont actualisés, reproduits dans une intense pratique cérémonielle, dans l'édification d'immenses tombeaux, et surtout dans la constitution de vastes troupeaux de bœufs à travers lesquels est jouée l'existence des regroupements lignagers et leur compétition. Les rapports sociaux secrètent un pouvoir détenu par ceux qui sont dans la plus grande proximité des ancêtres : les anciens. Les détenteurs du pouvoir légitiment leur position dans la mise en scène de leur rôle d'intermédiaire avec un monde complexe de divinités peuplant le paysage, monde édifié à travers un processus de dépassement conservateur des rapports sociaux fondés sur la médiation ancestrale » (Althabe, 2000, p. 36-37). Ce détour par les villages n'est pas une quête de la tradition mais permet à l'auteur de donner une interprétation des événements de 1971 qui articule l'espace villageois aux dynamiques politiques. Il analyse le rôle du MONIMA, « parti nationaliste créé en 1957 dans le cadre étroit de la province du sud : sa base se fonde sur l'alliance entre un regroupement de notables locaux (...) et les villageois liés par l'appartenance régionale commune et la lutte contre l'autorité coloniale française » (Althabe, 2000, p. 34). Ces analyses qui articulent pratiques cérémonielles et mouvement politique pour expliquer l'événement présent, permettent d'éviter un culturalisme essentialiste. Elles restituent les relations ville / campagne dans leur dynamique. Dans un contexte différent, c'est ce type de relations autour du *tsapiky* lors des cérémonies que je m'attache à saisir.

À Tuléar comme à la campagne, les événements rituels se multiplient. En ville, de véritables communautés de possédés se réclamant d'esprits d'origines les plus diverses officient. Face à une mobilité à laquelle ils sont contraints, les migrants réinterprètent leurs croyances qu'ils adaptent à leur nouvelle situation. Michèle Fiéloux et Jacques Lombard interprètent ce phénomène de la manière suivante : « *La ville qui peut être le lieu de rencontre inter-ethnique et donc le lieu de rencontre des esprits venus de différentes régions de Madagascar est aussi le lieu où s'élaborent les réponses aux ruptures des anciens équilibres économiques et sociaux, qu'il s'agisse de traiter de l'éclatement des unités familiales, de la disparition des anciens modes de solidarité, de la très forte instabilité matrimoniale, du chômage etc.* » (Fiéloux et Lombard, 1995, p. 334). Avec une aisance particulière, les possédés étendent les origines géographiques ou sociales des esprits afin de multiplier les sources de force auxquelles puiser. Ils en éliminent d'autres. « *Lorsqu'ils s'urbanisent, les esprits de la nature provenant du territoire du lignage autochtone, certains perdent de leur efficacité. Contraints de résoudre des problèmes nouveaux avec un matériel hors d'usage, la meilleure preuve de leur inadéquation est l'absence de transmission de ces esprits à la deuxième génération de migrants. À la première génération, le migrant possédé se 'remplit' progressivement d'esprits qui ne sont aucunement liés à sa famille, à son groupe ethnique, à 'son pays natal' alors que les 'esprits de la nature' qui continuent d'habiter en lui deviennent comme des 'souvenirs' d'enfance, des lieux familiers mais lointains.* » (*id.*). La recherche d'efficacité dans des situations nouvelles relève du bricolage. Les possédés puisent dans les répertoires à leur disposition sans avoir peur des mélanges et des innovations. « *Les actions de fragmenter et d'incorporer sont des processus performatifs vitaux dans les pratiques des cérémonies de la côte Est de Madagascar. Les tromba-istes assignent ainsi une nouvelle valeur aux choses, souvent en altérant les signes de rémanence du pouvoir éloigné, par l'incorporation de ces choses dans la pratique cérémonielle. C'est souvent ce processus même d'altération qui donne le plus de pouvoir aux tromba-istes. Les Malgaches peuvent ainsi mettre à nu les effets délétères des puissances extérieures en les intériorisant, en mettent au centre des matériaux étrangers, des idées et même des personnalités humaines, comme éléments clés de la pratique des cérémonies ancestrales. (...) Clinton, Bush et*

*Hussein peuvent ainsi être transformés de forces globales menaçantes en des mediums suffisamment proches, à travers lesquels les principes cérémoniels malgaches peuvent être exprimés* » (Emoff, 2000, p. 52). Ces différentes manifestations permettent la prise en charge de la modernité dans un mouvement qui mobilise des ressources à la fois collectives et individuelles. Elles cherchent la force là où elle est supposée se trouver.

Ces interprétations des cérémonies démontrent leur extraordinaire capacité d'intégration aux situations présentes. La plasticité des symboles y est utilisée afin de dépasser dans l'imaginaire les contraintes qui menacent à tout moment de disloquer les sociétés. Elles démontrent également qu'il n'y a pas opposition ou juxtaposition entre tradition et modernité mais bien plutôt des dynamiques d'assimilation spécifiques. Néanmoins, aucun de ces travaux n'a procédé à une analyse de la place, pourtant frappante, de la musique dans ce processus.

C'est cette volonté d'actualisation et la préoccupation de restituer des relations présentes, plutôt que d'expliquer des symboles coupés des réalités sociales qui les expriment, qui va guider mon travail. Mais c'est aussi et surtout mon entrée par la musique, par une jeune musique, le *tsapiky*, expression de la modernité, qui est ici centrale.

## 1.2. L'approche par la musique

J'ai choisi d'accompagner et de traduire ce que me disait la musique qui se déploie dans les cérémonies. À vrai dire la musique évoque plus qu'elle ne prescrit un sens et c'est pour cela qu'elle est un puissant rassembleur en elle-même « *Quant à la musique proprement dite, ses fonctions à l'intérieur du dispositif général de la fête sont multiples : (...) – comme objet de (ou prétexte à) mobilisation : jouant sur l'émotionnel, elle donne l'extraordinaire possibilité d'évoquer beaucoup sans jamais rien 'dire' ou presque ; elle crée un espace de communication à la fois contraignant et équivoque où chacun s'exprime sans trop avoir à parler et, donc sans être obligé de prendre position. Sens de la fête et sens de la musique ici encore se rejoignent : la musique rassemble, signifiant assez*

*clairement que l'on a quelque chose à partager. Sans se prononcer sur l'objet du partage.»* (Lortat-Jacob, 1994, p. 14-15). Encore faut-il qu'elle soit acceptée comme ne troublant pas l'ordre de la fête. N'importe quelle musique n'est pas acceptable par tous, or le *tsapiky* est unanimement adopté, quelle que soit la cérémonie considérée. Le *tsapiky*, jeune musique vigoureuse et excessive peut être vécue comme un influx nécessaire dans un moment de crise où la société paraît chanceler et exiger d'être renouvelée. Il rythme les échanges, organise les relations, défie les frontières du temps et de l'espace à partir desquelles se nouent de nouvelles relations. « *L'ordre de la fête combine harmonieusement la gratuité spirituelle et les dépenses fastueuses. Il implique donc l'échange et donne l'occasion d'en multiplier les effets : la musique, parce que, sous une forme ou une autre, elle occasionne des frais et existe à proportion de l'investissement affectif qu'on sait y mettre, participe à la fois de la dette et du don. À l'image de la fête où elle s'inscrit. Et c'est aussi à ce titre qu'elle y a toujours une place de choix. C'est un ordre qui élargit les relations sociales et permet de nombreuses interactions. Les énergies qu'à l'ordinaire la vie quotidienne restreint y sont décuplées à l'intérieur d'une liberté circonstanciée où le goût du partage et le don de soi sont au premier plan.* » (Lortat-Jacob, *op.cit.*, p. 11). Interactions, partage et don de soi ont pour analyseur la musique. De plus, si je m'appuie sur une description des cérémonies telles que je les ai vécues, mon point de départ n'est pas, comme on l'a vu en introduction générale, l'univers villageois ; aussi, mon objectif n'est-il pas de saisir le rôle des cérémonies dans la vie villageoise même si le mode d'approche que j'ai choisi, permet de dégager certains points dans cette organisation. Je travaille sur la relation (ville / campagne) produite par la circulation d'une jeune musique.

Afin de mener à bien l'analyse de cette relation lors des cérémonies je me suis appuyé sur les travaux d'auteurs, pour la plupart anglo-saxon, préoccupés par les problèmes d'intégration d'univers différents. « *Les musiciens vivent souvent dans des mondes culturels translocaux. Ils voyagent ; leurs pratiques sociales sont celles de personnes capables de s'adapter à des groupes variés et hétérogènes (...)* » (Stokes, 1994/97, p.98). S'appuyant sur les travaux de Erlmann (1990, 1991) et de Waterman (1990 a), Turino va jusqu'à estimer que le déplacement des frontières et les relations villes / campagnes sont au centre d'un

enjeu méthodologique : « (...) *Au Pérou, au moins, et sûrement plus généralement, l'ethnographie musicale synchronique limitée à une configuration rurale isolée n'est plus une méthodologie tenable du fait des liens circulaires entre ces différents types d'espaces* » (Turino, 1993, p. 13). C'est afin de faire ressortir les liens engendrés par le *tsapiky* que j'analyse les cérémonies. Ces dernières sont des moments importants de redéfinition des espaces, elles donnent à voir les lisières entre lesquelles la musique se déploie. Les jeunes musiques « *doivent être vues non pas comme un phénomène abstrait, autonome, ni comme un reflet passif ou super structurel d'une base techno économique, mais comme un participant actif dans la médiation et l'expression de tendances et de conflits plus larges.* » (Manuel, 1988, p.14). Elles se trouvent lors des cérémonies au cœur de multiples conflits, auxquels comme nous allons le voir, elles ne peuvent rester indifférentes. Enfin les cérémonies dans leur actualité sont des moments privilégiés pour analyser les processus d'acculturation, de dépassement des univers locaux<sup>74</sup>, et aussi paradoxal que cela puisse paraître à un regard occidental, d'accession à la modernité. Des travaux comme ceux de Rosalia Martinez à propos des transformations de la vie musicale *jalq'a* en Bolivie où l'auteur montre « *la capacité de ces populations à répondre à la destruction de leur monde par des processus créatifs, processus par lesquels elles deviennent, ou essayent de devenir, des sujets agissants, des acteurs de leur propre histoire* » (Martinez, 1996, p. 238) soutiendront également notre approche.

C'est, répétons-le, au regard d'une pratique musicale actuelle que les cérémonies sont abordées. La question centrale devient alors : qu'en est-il de cette musique qui est intégrée aux cérémonies ? qu'en est-il de ces cérémonies qui intègrent le *tsapiky* ?

---

<sup>74</sup> Est ainsi posé le problème de la définition des objets possibles de l'ethnomusicologie, question à laquelle je me suis confronté dans dans un article à paraître (cf. Mallet, 2003 b).

## 2. Cérémonies en l'an 2000

On l'a vu dans la partie précédente, les occasions pour lesquelles le *tsapiky* est mobilisé sont multiples. Concernant l'ensemble des cérémonies auxquelles j'ai participé, trois types d'événements peuvent être distingués. Mariages, circoncisions et enterrements marquent les grandes étapes de la vie. Des fêtes peuvent également être organisées pour saluer un événement heureux (arrivée imprévue d'argent, guérison d'une personne que l'on pensait vouée à la mort, construction d'une maison...). Enfin, d'autres cérémonies concernent, par exemple, la santé d'un individu atteint d'un mal que l'on ne peut interpréter que comme une punition des ancêtres (*bilo*) ou d'une manière plus large l'arrivée d'un malheur imprévu et incompréhensible. Quel que soit le type d'événement, le rapport aux ancêtres est au centre des préoccupations. Qu'il prenne la forme d'une demande de bénédiction (circoncision, mariage...), de la réparation d'une faute commise ou d'un don préventif pour que personne ne tombe malade, que les récoltes ne soient pas désastreuses (*bilo*), il s'agit toujours de réaffirmer l'attachement, la soumission, le lien aux ancêtres qui vous autorisent à vivre. Autre facteur constant : le *tsapiky*, sur-présent lors de ces différents événements. Acteur de premier rôle sur la scène (devant l'orchestre) où se joue l'arrivée des familles avec leurs dons (*enga*), il soutient, accompagne, le mouvement de la foule et les figures individuelles les plus débridées, construit l'effervescence collective de ces trajectoires ostentatoires, ritualisées, chorégraphiées, dansées mais spontanées et improvisées. Il donne aux cérémonies une ampleur extrême, renforce l'espace commun, impose son partage, appelle à la transe collective. L'arrivée d'un orchestre dans un village, c'est aussi l'arrivée de l'électricité grâce au groupe électrogène. L'ensemble de ces facteurs accentue le caractère public de l'événement. Au cœur d'enjeux de pouvoir, d'affirmation d'anciennes ou de nouvelles hiérarchies, sa puissance, son énergie, son efficacité sont également liés, comme on va le voir, au monde des ancêtres.

J'ai choisi de décrire ici deux cérémonies particulièrement représentatives parmi les onze cérémonies auxquelles j'ai assisté. La première se déroule à Antevamena, village de 1750 habitants, l'autre à Mitsinjo, quartier de Tuléar.

## Carte des 11 cérémonies région Tuléar

## 2.1. Funérailles à Antevamena



Le mardi 25 juillet, j'arrive comme prévu à sept heures au stationnement de taxi brousse dans le quartier de Sans-fils où j'ai rendez-vous avec les musiciens. Le véhicule qui nous mènera à Antevamena, lieu de la cérémonie, n'a pas été loué pour l'occasion, des passagers qui n'ont rien à voir avec l'événement feront le trajet avec nous. Au bout d'une heure, le groupe n'est toujours pas là, tout le monde attend pour partir. Finalement nous ne partirons qu'à dix heures : les musiciens n'arrivaient pas à trouver de charrette pour transporter les instruments depuis leur quartier de Mahavatse.





Après environ quatre heures de trajet, nous arrivons à destination. Monsieur Léon, instituteur et directeur de l'école<sup>75</sup> d'Antevamena, qui était avec nous dans le taxi-brousse, nous amène dans une petite case. D'ethnie vezo, il est l'oncle de Somby (propriétaire des instruments) et le frère de sang d'un des frères organisateurs de la cérémonie (d'ethnie antanosy). C'est lui qui a fait venir le groupe, qui est venu le chercher à Tuléar et l'encadre durant les trois jours. Alors qu'il explique notre retard à l'organisateur, les musiciens partent installer le matériel. Deux coups de fusils annoncent notre arrivée. La pièce dans laquelle nous nous trouvons est petite, en terre (*cf.* plan du village à la fin de la section). Des sacs de riz y sont entreposés ainsi qu'une grosse partie de zébu, des cigarettes et divers vivres. Il s'agit des cadeaux qui seront donnés aux invités et avec lesquels chaque famille se nourrira durant les quelques jours de la

---

<sup>75</sup> C'est le seul du village à habiter un logement en dur avec un sommier en fer et deux oreillers. Ce logement est situé dans l'école où les musiciens et moi-même sommes installés et prenons nos repas. Les gens l'appellent maître. Pendant les trois jours, il se distingue des autres par ses vêtements (il est habillé à l'occidentale et ne met pas de *lamba* contrairement à tous les villageois, il a une paire de lunettes). Il a une femme « officielle » à Tuléar, qui vient de St-Augustin avec laquelle il a six enfants, elle est commerçante de poissons. Il a également un « deuxième bureau » à Tongobory avec laquelle il a aussi six enfants.

cérémonie. Pour la fête, les frères ont fait eux-mêmes environ 200 litres de *toaka gasy* (alcool de fabrication locale), 50 barriques de 30 litres. Un mois entier a été consacré à la préparation de ce breuvage.

Les organisateurs nous offrent une bière pendant qu'un repas nous est préparé. Derrière la case, des chant-pleurs de femmes se font entendre, les filles du mort se remémorent les faits et gestes du défunt. Les deux frères organisateurs ont une barbe, ils sont vêtus d'habits sales et abîmés (*lamba* et chapeau en paille troué avec une croix noire dessus) ; depuis sept mois ils ne se lavent que le visage, et doivent être vêtus ainsi.

Au fil de la discussion, l'organisateur de la cérémonie nous montre une photo du défunt (adossé à une voiture). Il est mort jeune. Un jour il a été gardé des zébus avec une femme (cela est tabou) dans une forêt où il y a des tamariniers. Un *kokolampo* (être ou esprit invisibles de la forêt) qui se trouvait dans un tamarinier (« ils aiment les tamariniers ») l'a ensorcelé. De retour au village, il était malade et en est mort. Il avait 26 ans et a laissé quatre enfants. Les organisateurs de la cérémonie sont ses frères aîné et cadet, lui-même étant le second fils de la famille. Pendant que les femmes confectionnent des petits tas de bois et préparent à manger, quelques invités commencent à arriver.

Somby (propriétaire des instruments) nous annonce que le guitariste Teta est également présent, il y aura deux orchestres. En fait, j'apprends petit à petit qu'il y a un problème de rivalité entre les organisateurs. Fils de deux frères (cousins), ils sont fâchés depuis à peu près neuf mois, à cause d'un problème lié à une femme. Chacun fera sa propre cérémonie à deux cent mètres de distance. Teta, un des musiciens de *tsapiky* de Tuléar les plus réputés, a été mobilisé au dernier moment par le cousin fâché pour « renforcer » le groupe initialement prévu qui vient de Tongobory (petite ville la plus proche) et qui apparemment n'est pas jugé faire le poids face à l'orchestre de Somby avec qui je suis arrivé.

Cette première journée et la nuit qui la complète, ne sont marquées par aucun événement particulier si ce n'est le jeu ininterrompu des deux orchestres, accumulation sonore qui participe à une délimitation des deux espaces cérémoniels en concurrence. La nuit est tombée depuis quelques heures...

Apercevant Monsieur Léon qui revient de l'autre côté, je lui demande comment cela se passe là-bas. « On n'entend pas, le son est faible et il y a moins de monde »... Après hésitation, je décide de m'y rendre discrètement afin d'observer par moi-même et m'aperçois, évidemment, de la partialité de son jugement...

L'orchestre avec qui je suis venu, est installé au centre d'un grand espace normalement réservé au marché. Le groupe est sous un auvent, des cordes et barattes forment une barrière qui entoure les musiciens. Trois haut-parleurs dirigés vers le Nord, le Sud et l'Ouest sont fixés en hauteur sur l'auvent (le lendemain, ils seront surélevés, accrochés en haut de mâts). La nuit, trois néons, branchés sur le groupe électrogène de l'orchestre, éclairent l'espace où les gens dansent, un autre est dirigé vers les musiciens derrière lesquels une guirlande lumineuse est également fixée.



Les musiciens sont régulièrement alimentés en cigarettes, Coca-Cola et alcool. Entre les morceaux, qui durent environ un quart d'heure, les organisateurs prennent régulièrement la parole au micro de l'orchestre. Peu de gens dansent. Beaucoup, collés aux barrières improvisées, fixent les musiciens pendant de

longues heures, enveloppés dans leurs larges tissus qui recouvrent jusqu'à leur tête, lorsque le froid de la nuit se fait sentir. Autour de la place, parmi les gens allongés, assis ou debout, des étalages de fortune s'organisent, petit commerce informel de beignets, poissons frits, alcools, sodas ou cigarettes à l'unité.



Le lendemain, c'est le jour des *enga* (dons). Jusqu'à la tombée de la nuit, les familles défilent au son du *tsapiky*. Dansant tout en courant vers l'orchestre, elles apportent une à une leurs dons à la famille organisatrice : zébus, billets de banque accrochés à des parapluie, *lambas* (tissus), bouteilles de bière ou de vin dont une certaine quantité est versée sur les danseuses. Alors que les femmes continuent à danser devant l'orchestre, les hommes s'assoient au nord sous un grand tamarinier avec la famille organisatrice. Des discours (*kabary*) de remerciement et de réaffirmation des liens de parenté sont alors prononcés, dans lesquels on énumère entre-autre les dons offerts. La famille qui accueille, va ensuite chercher les vivres entreposés dans la maison où nous avons été reçus la veille et les offre aux invités restés assis. Riz, morceaux de zébu, cigarettes, bière, mouton vivant, tabac, seau de *toaka gasy*... font partie de ces dons qui seront consommés durant les trois jours.





Une fois l'échange et les remerciements terminés, la famille invitée se voit attribuer un espace sur la place centrale qu'elle conservera jusqu'à la fin de la cérémonie, où elle cuisinera et se reposera.

Le même schéma se répète pour toutes les familles qui attendent à l'écart du village et, une fois leur tour venu, apportent leurs dons. Chaque nouvelle arrivée est marquée par un coup de fusil. Les défilés s'enchaînent de manière ininterrompue mobilisant mouvements, gestes et figures de danse ostentatoires, attitude qui peut être renforcée par la multiplication des coups de fusils chargés de chlorate, de poudre d'allumette et de sucre. Le nombre de tirs est d'autant plus significatif que chaque coup est acheté (5000 FMG, 5 FF) à des personnes propriétaires des armes. Les morceaux durent en moyenne trente minutes.

Milieu d'après-midi, c'est au tour de Monsieur Léon d'apporter ses *enga*. Ses enfants, qu'il a ramenés de Mahavatse, quartier de Tuléar où sa femme réside, font partie des personnes qui l'accompagnent. Somby fait aussi partie du groupe. À cet instant, il n'est plus seulement le chef de l'orchestre qui anime la cérémonie, mais aussi le neveu du frère de sang de l'organisateur. Les danseuses du groupe, dont la sœur cadette de Somby, accompagnent également le cortège. La parade

se distingue des autres par la prestation de ces dernières ainsi que par le grand filet de pêche sur lequel le clan vezo de Tuléar a décidé d'accrocher les 200 000 FMG (200 FF) qui font partie de leur don. Symbole de l'ethnie de pêcheur qu'ils mettent ici en avant, l'objet participe à la chorégraphie qu'ils improvisent dans leur cheminement rythmé et mouvementé vers l'orchestre.



Après les *kabary* (discours), alors que nous discutons assis sur une natte derrière l'école où logent les musiciens et moi-même, les organisateurs arrivent, s'assoient et offrent, après un petit discours de remerciement, un panier de riz, un seau de *toaka gasy*, quatre cigarettes, deux bières et une chèvre vivante (le mouton est un tabou alimentaire pour les Vezo, la chèvre pour les Antanosy). Les organisateurs repartent rapidement, l'animal est aussitôt tué et préparé pour le dîner. Léon annonce tout ce qu'ils ont eu, une bière est donnée aux femmes qui se tenaient à l'écart. Léon est de plus en plus saoul. Nous continuons notre conversation en buvant une partie du *toaka gasy* offert, accompagné des tripes de la chèvre que Léon a demandé de préparer pour nous. Bien que pas du tout dans mes habitudes alimentaires, je me force à avaler ce mets considéré comme de choix et à remercier, entre deux gorgées d'alcool local au degré non maîtrisé, pour l'honneur qui m'est fait. Alors que Léon demande qu'on nous amène le foie, un petit drame éclate. Celui-ci a disparu, quelqu'un l'a mangé. Léon est hors de lui.

Cette partie de l'animal est normalement réservée aux aînés, c'est un manque de respect grave. Il menace ses enfants de ne pas leur payer le taxi-brousse du retour à Tuléar.

Le soir, des feux apparaissent un peu partout. Regroupés par famille sur des nattes, chacun prépare son repas. Les bêlements de mouton de la journée disparaissent progressivement au fur et à mesure qu'ils sont tués, grillés et consommés. Je profite de ces feux de camp pour me rendre compte de l'ampleur de la cérémonie. Chaque feu réunit une famille (entre dix et vingt personnes en moyenne) et j'en compte une dizaine. Sans être exceptionnelle la cérémonie est néanmoins importante. Après ce bref état des lieux, je me dépêche de retourner derrière l'école car la musique s'est arrêtée. C'est l'heure d'aller partager avec mes amis musiciens le *tsy likamboalavo* (que la souris ne peut pas sauter), grande cuvette remplie d'une petite montagne de riz sec accompagné de quelques morceaux de chèvre bouillie. Ce moment, une des rares pauses accordées aux musiciens, est aussi celui où je peux m'entretenir avec eux dans le cadre des cérémonies.

Une heure plus tard, tout le monde est réuni autour de l'orchestre. Des représentants de chaque région de provenance sont appelés à danser à tour de rôle devant les musiciens. Il s'agit d'un concours, spectacle que tout le monde regarde. Plus tard, les gens dansent de manière plus informelle et sans retenue, la fête bat son plein jusqu'à l'aube. Comme la majorité des personnes réunies, le défunt ne dort pas. Bon danseur de *tsapiky* de son vivant, cette nuit, invisible, il n'en exerce pas moins son talent.



Le lendemain (jeudi), dernier jour de la cérémonie, choisi par le devin pour l'enterrement proprement dit, j'aperçois vers cinq heures du matin, à l'Est, un gigantesque feu dans la forêt. Les *tsy mahay velo* ont déterré le corps du défunt qui depuis sept mois, était provisoirement enterré à 100 m du village. Les *tsy mahay velo* font partie de la famille de la sœur du défunt. Durant le temps des fêtes, ils obéissent aux désirs de chacun et accomplissent les tâches les moins appréciées. Ce sont eux, par exemple, qui depuis plusieurs semaines ont parcouru la région à pied, en charrette ou en taxi-brousse pour prévenir les différentes familles de la date de la cérémonie. Ils s'occupent également du cercueil, de porter le mort, de l'habiller et de l'amener au tombeau en charrette.

Vers six heures du matin, l'organisateur vient voir Léon pour payer les musiciens (un million de FMG soit mille francs, plus les frais de déplacement). Lui et Somy m'expliquent qu'il ne s'agit pas réellement d'un paiement car c'est une affaire de famille mais plutôt d'un « cadeau ».

Vers huit heures, le bassiste enduit ses doigts abîmés d'huile moteur afin qu'ils glissent mieux. Coups de feu, orchestre déchaîné et volume au maximum, le mort fait son apparition au cœur du village.





Recouvert de grands *lambas* (tissus) colorés, un bob Nike flambant neuf posé à l'endroit de sa tête, protégé du soleil par un parapluie, il est allongé sur une planche portée par quatre hommes. Ces derniers le font danser devant l'orchestre, traversent le village de part en part, réitèrent ce parcours de l'autre côté du village devant l'autre orchestre, suivis par une foule en délire qui chante, danse tout en aspergeant le défunt d'alcool. Parmi les personnes qui courent derrière le cercueil, des jeunes filles tiennent des petits drapeaux rouges. Quelqu'un m'explique qu'ils seront fixés aux quatre coins du tombeau pour bien séparer le monde des morts de celui des vivants.

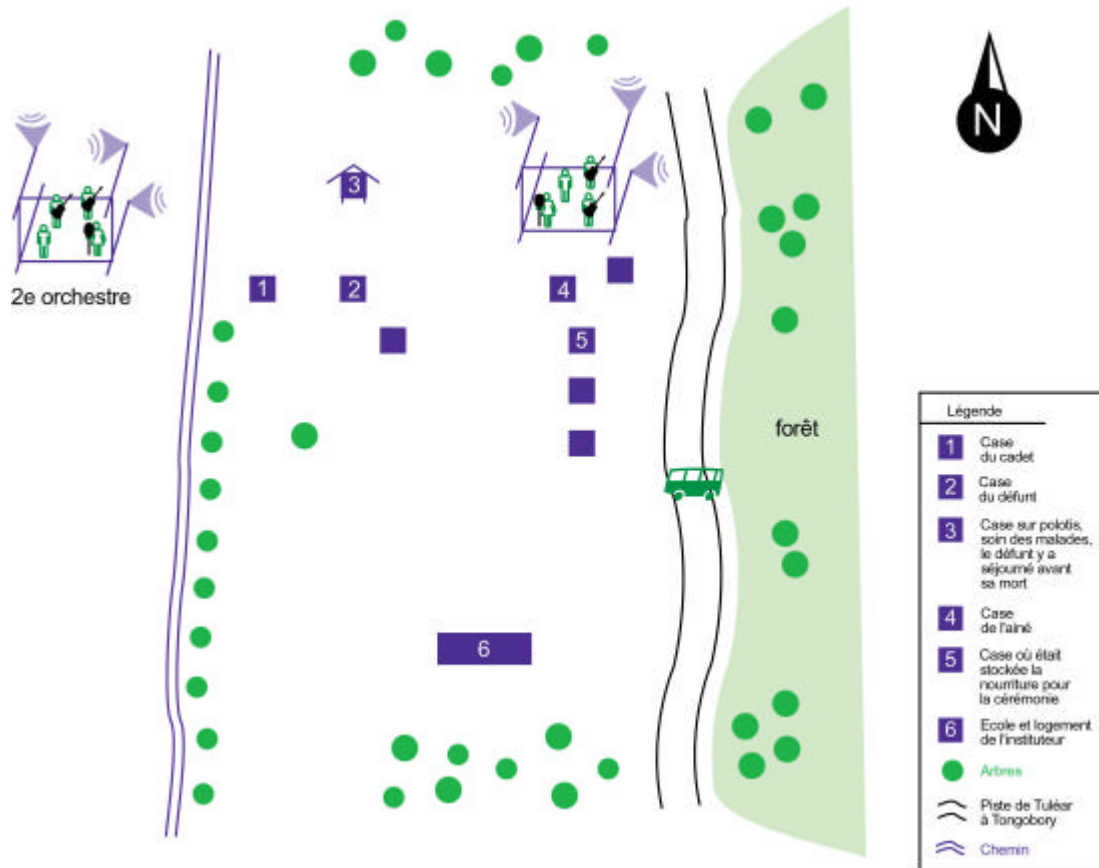




Au bout d'un certain temps, le pas est ralenti, le parcours du défunt se poursuit mais à un rythme plus lent. Soutenues par le son constant et puissant du *tsapiky*, des *ringa* (luttons traditionnelles) sont organisées devant l'orchestre. Le vainqueur gagne 500 FMG (50 centimes F) offerts par l'organisateur. Les personnes qui portent le mort s'arrêtent à différents endroits du village et notamment devant cet événement.



Le corps est alors amené au tombeau. Plus de musique, les musiciens rangent rapidement le matériel. Il s'agit de ne pas rater le passage du taxi-brousse qui nous ramènera à Tuléar.



Plan du village d'Antevamena et emplacement des orchestres



## 2.2. Savatse à Mitsinjo

Mousa, chef de l'orchestre Lakolaza (« grande renommée ») m'avait dit qu'il préparait la circoncision de son fils Bolo. Le 7 octobre au matin, je décide d'aller prendre des nouvelles. Je me rends dans le quartier de Mitsinzo, à son petit atelier de réparation électronique qui lui sert aussi d'habitation.



Il revient de RST (Radio Soa Talily) où il a donné un communiqué à Julien Lespede (présentateur de l'émission « RST *tsapiky* ») pour annoncer la cérémonie qu'il prépare et pour inviter les musiciens de Tuléar à venir y participer<sup>76</sup>. L'annonce passera deux fois par jour. L'orchestre ne commencera à jouer que le jeudi. Lundi, mardi et mercredi il n'y aura que quelques chants pour prévenir les ancêtres. La cérémonie proprement dite se déroulera samedi et dimanche.

L'après-midi, Mousa m'amène voir son oncle, frère de son père, qui est *mpisoro* (chef religieux, prêtre et sacrificateur du clan). Comprenant qu'il s'agit d'un personnage important, j'achète sur le chemin une bière et un flacon de rhum rouge.

Arrivés dans le village (quartier), Mousa me montre une maison en brique rouge qu'il est en train de faire construire pour y habiter. Puis nous nous dirigeons vers une autre maison où Mousa me présente à son oncle. Alors que nous

---

<sup>76</sup> En tant que chef d'orchestre connu dans le milieu du *tsapiky*, il espérait que les musiciens honorerait spontanément son invitation.

commençons à discuter de la future cérémonie, le *mpisoro* nous arrête. Avant toute chose, il faut présenter notre cas au *jiny*. Nous nous déplaçons dans la maison mitoyenne où se trouve un sac suspendu au plafond avec un sabre dessus. Il s'agit du *jiny*. Le *mpisoro* prend alors le rhum rouge que je lui ai offert en arrivant, se met face au mur (vers l'Est) contre lequel se trouve une table et une petite fenêtre et s'adresse aux ancêtres. Il leur explique que le *vazaha* est venu pour étudier les coutumes malgaches, qu'il souhaite assister à la cérémonie et éventuellement filmer l'événement. Il rassure les ancêtres sur mes projets, « ce *vazaha* a des intentions positives, il n'est pas là pour se moquer ». À partir de maintenant, je pourrai poser toutes les questions que je veux et je serai bien accueilli.

L'objet de la future cérémonie est une demande de bénédiction aux ancêtres pour réaliser les circoncisions des enfants de treize pères. Aucune circoncision ne peut avoir lieu avant leur accord. La cérémonie sera suivie d'un *bilo* qui doit avoir lieu tous les ans, pour ne pas qu'il y ait de malade dans la famille. En tant que *mpisoro*, l'oncle de Mousa dirigera toute la cérémonie, assisté par une autre personne : le *fahatelo*, « troisième », le premier étant *Zanahary* (Dieu), le deuxième le *mpisoro*. Mousa pour m'expliquer le rôle du *fahatelo* désigne son oncle comme le Président de la République, l'autre est le Premier Ministre. Un *ombiasa* sera également présent durant la cérémonie. Des gens sont partis le chercher au nord d'Ankililoaky (environ une journée de taxi-brousse au nord de Tuléar) car dans cette région, ils sont plus puissants. Un *ombiasa* a déjà choisi la date et le type de zébu à sacrifier. Cela fait dix ans que la famille n'a pas fait de *savatse* (cérémonie de circoncision) car elle ne pouvait le faire tant qu'elle n'était pas en accord avec la tradition : certains enfants étaient encore « indignes », pas encore « adoptés ». L'oncle de Mousa est né à Mitsinjo mais il habite à Morondava (deux ou trois jours de taxi-brousse). La famille lui a envoyé un message pour lui dire d'être là le quatre. Il est ici depuis deux jours. « Ce sera une grande fête ! » me dit-il, « nous sommes une grande famille puissante », « toutes les terres d'ici sont à nous, nous sommes comme des rois... ». Lorsque je pose des questions un peu précises sur le déroulement de la cérémonie, j'obtiens bien souvent comme réponse « tu verras le jour *J* le déroulement des choses et là tu pourras poser des questions ».



Mardi 10 octobre

Depuis hier, chaque matin (vers cinq heures) et soir (vers dix-sept heures), les pères et mères se regroupent au son d'une conque à l'est de la maison où se trouve le *jiny* (cf. plan du quartier de Mitsinjo, en fin de section). Il s'agit de prévenir les ancêtres que les vivants sont prêts pour la cérémonie. Il y a treize pères et quatorze mères, car Mousa a eu deux femmes et un fils de chacune d'elles. Femmes et hommes constituent deux groupes distincts. Chacun des deux groupes effectue des allers-retours sur un espace d'une dizaine de mètre en sautillant. Les va et vient des deux groupes ne sont pas coordonnés. Les femmes portent des bâtons (*viky*) qui symbolisent la maternité, les hommes des sagaies, symboles de puissance et de virilité. Les hommes qui portent les enfants sur les épaules, alternent deux phrases scandées : « *anay ny mahery* » (« la force est à nous »), « *haninay ny mahery* » (« même si vous êtes puissants, nous vous mangerons »). Les femmes dans le même temps, scandent une autre phrase :

« *hainay izay nanamboatsy anay* » (« nous connaissons notre créateur »). Un arbre sépare les va-et-vient des deux groupes, les femmes entre la maison et l'arbre, les hommes à l'est de l'arbre. Sous l'arbre un petit feu brûle. On m'explique que c'est un symbole de vie, que la famille est unie et qu'elle a de quoi se nourrir. Au bout d'un certain temps, les allers-retours s'arrêtent. Les hommes partent tandis que les femmes s'assoient, chantent et dansent à tour de rôle par petits groupes. Les hommes font une réunion d'organisation. Il s'agit de prendre une décision. Pourra-t-on payer les 2 millions de FMG (2000 FF) pour faire venir la fanfare militaire pour accompagner les beaux frères et leurs *enga*.



Mercredi 11 octobre

Mousa (ivre) m'accueille dans sa maison. Alors que nous discutons, deux personnes arrivent pour un contrat. Un oncle de Mousa a amené un jeune de son village pour voir le groupe Lakolaza. Il est chargé par le village de trouver un bon

groupe pour animer une cérémonie de circoncision. L'orchestre doit être capable de rivaliser avec l' « adversaire » car des voisins font aussi un *savatse*. Le jeune demande à voir une répétition pour pouvoir attester devant les gens du village - qui lui ont donné comme consigne : « il faut amener un bon soliste » - qu'il s'agit d'un groupe à la hauteur. En discutant avec Mousa, j'apprends que plusieurs familles viendront de Bezaha (plusieurs jours de taxi-brousse) à pied avec les *enga* (dont plusieurs zébus).

Samedi 14 octobre : jour du déplacement du *Jiny*

Un petit groupe de femmes et quelques hommes effectuent les va-et-vient du matin. Une d'elles tient plusieurs bâtons, ceux des femmes qui n'ont pas pu venir. Au bout de quelques temps, les hommes partent et s'assoient un peu à l'écart. Les femmes adossées à la maison chantent accompagnées d'un tambour. Le frère de Mousa arrive en dansant avec un accordéoniste. Il est suivi d'enfants et de quelques femmes. Les femmes qui étaient assises se lèvent et dansent autour de lui avec les bâtons, au son de l'accordéon. Plus tard, un homme taille un bâton que Mousa tient. Ils le plantent dans le sol, près de l'arbre et d'une petite structure en bois qui vient d'être confectionnée et qui servira de support, de « lit » au *jiny*. Pendant la préparation, des femmes assises adossées à la maison chantent en tapant des mains. Le *mpisoro* est assis légèrement à l'écart avec une autre personne. Il ne participe pas à la préparation mais intervient de temps en temps pour guider les autres. Le frère de Mousa me demande de retirer mes chaussures, il est *faly* (tabou) d'avoir des chaussures devant le *jiny*. Un homme projette de l'eau bénite par l'*ombiasa* sur toute l'assemblée. Ensuite, nous nous déplaçons de l'autre côté de la maison où se trouve le *jiny*. Quelques hommes dont Mosa et son oncle le *mpisoro*, entrent pour décrocher le *jiny* (deux paquets en fibre et un sabre). Pendant ce temps, des femmes chantent devant la porte. Le *jiny* est amené à l'Est en procession, le *fahatelo* en première position, le porte sur sa tête.





Les hommes scandent les mêmes phrases que celles des va-et-vient du matin et des conques sont sonnées. Un homme pose une marmite à côté du bâton et du feu. Pendant ce temps, le *fahatelo* reste debout avec le *jiny* sur la tête. De l'eau bénite par l'*ombiasa* est encore une fois projetée sur les gens. Des hommes dont le frère de Mousa, prennent très précautionneusement le *jiny* et le déposent sur son « lit » à côté du bâton pointu (environ 1,10 mètres) préparé peu avant.

Un homme nettoie la marmite avec du sable et de l'eau qui se trouve dans un seau rouge. Il pose ensuite la marmite sur le feu et y met de l'eau (toujours du seau rouge). Trois jeunes amènent un petit zébu tiré par une corde. Ils l'allongent par terre et lui ligotent les pattes. Un homme lui arrache des poils du museau d'une oreille, du dos (deux parties différentes : haut et bas du dos) et de la queue. Le *fahatelo* place un bois incandescent devant le museau du zébu qui inhale la fumée. Il verse de l'eau bénite sur le zébu. Tout le monde s'assoit, je fais de même en m'attachant à respecter les consignes, il ne faut pas se placer à l'est du *jiny* et il faut diriger son regard vers l'Ouest. Après que le *mpisoro* se soit adressé aux ancêtres, le *fahatelo* prend le sabre et fait semblant d'égorger le zébu. Puis un jeune l'égorge réellement avec un couteau (Mousa et son frère tiennent le zébu). Le frère de Mousa fait glisser le sabre dans la plaie ouverte pour l'enduire de sang

puis le donne au *fahatelo* qui pose son index dessus pour y mettre du sang qu'il applique ensuite à tout le monde, moi y compris, sur le front. Certains enfants pleurent et ont peur. L'accordéon se met à jouer pendant que des jeunes dépècent et débitent le zébu. Les différentes parties sont placées en tas avec la tête sur le dessus. L'aorte a été mise sur le bâton pointu. Le *fahatelo* ouvre un des paquets contenant le *jiny*. Il en sort un bol et une assiette. Des morceaux de viande sont choisis et cuits. Le *mpisoro* fait une prière en jetant, à l'aide de la queue du zébu, de l'eau de la marmite, transvasée dans le bol vers les quatre points cardinaux. Le *fahatelo* jette des bouts de viande en l'air, par terre et dans les directions cardinales. Des morceaux de foie sont distribués à certaines personnes dont moi-même. Le *fahatelo* referme le paquet contenant le *jiny*. Pendant qu'un homme distribue du *toaka gasy* (alcool) dans un gobelet en plastique, la viande du zébu est distribuée, je me retrouve avec le caméscope dans une main, un gros morceau de viande dans l'autre...



Des conques sont sonnées, Mousa repose le *jiny* sur la tête du *fahatelo*. Les chants (incantations) reprennent et une procession s'organise vers la nouvelle place du *jiny*, au centre du village. Une personne suit le *fahatelo* avec la marmite, derrière, tout le monde suit, les femmes avec leur bâton, les hommes avec leurs enfants sur les épaules. Devant le *fahatelo*, un homme, muni d'un seau rouge, jette de l'eau préparée par *l'ombiasa* avec une branche feuillue. Arrivés au nouvel emplacement, des hommes reconstituent le dispositif (« lit » du *jiny*, bâton pointu...) sous un grand arbre. Pères et mères recommencent les va-et-vient du matin, les femmes scandent dans un question / réponse entre l'une d'entre elles et les autres : « à qui est la terre ? » « à nous ! », « qui sont les gens craints ? » « nous ! », les hommes : « oh, oh, oh » « circoncision ! circoncision ! ». Une statue repose sur l'arbre, elle représente une personne sans bras, la forme suggère celle d'un phallus.







Le *jiny* a maintenant sa nouvelle place, à quelques mètres de l'orchestre, où il restera jusqu'à la fin de la cérémonie.



Mosa m'invite chez lui où nous discutons autour d'un verre. Sa femme commence à se coiffer (coiffure particulière, liée à l'événement ; les cheveux sont regroupés pour former des petites boules). Mosa, met à son fils Bolo son *sadia*, cache sexe constitué d'une bande de tissu en coton bleu, nouée au niveau de la ceinture que tous les enfants, nus, porteront à partir de maintenant.

Cet après-midi, ce sera le temps des *enga*. Le père de la femme de Mousa donnera trois zébus. La famille de la mère de la femme de Mosa apportera un zébu. Il y aura aussi de l'argent mais il ne sait pas combien. Du côté de la famille de la belle-sœur il y aura des cotisations : 50 000 ou 100 000 FMG par tête (50 ou 100 FF). Du côté de Mousa le *enga* est constitué de cinq zébus. Pendant que nous discutons, un homme entre. Je le connais, c'est le mari d'une sœur de Marcel, chef de l'orchestre Tsy-Anjaza (« pas débutant »). J'apprends qu'il est aussi frère de sang de Mosa. Il est venu lui apporter un petit don. Lors des cérémonies, les amis ou les proches, font des petits dons ; ils ne sont pas faits de manière ostentatoire, en défilant en famille devant l'orchestre mais plus discrètement, à titre individuel et directement à la personne concernée.

Sur un ton posé et respectueux, Le frère de sang commence un petit *kabary* :

*« Moi, ton frère, Minjama Hoaia, originaire de Miary, je suis venu te voir, toi Mosa, remplaçant de mon père, mon frère de sang. Je n'ai pas attendu longtemps ; je me suis empressé de venir te voir en vertu de notre parenté. Je suis donc venu ici depuis hier pour ce que tu es en train d'entreprendre. Nous avons eu des difficultés à venir vite, certes, car le fils de notre sœur a été circoncis à Bebera et nous étions d'abord là-bas. Si tu nous vois maintenant, ici, c'est parce que nous avons accouru pour te voir. Nous voici ici, pour apporter le 'fil de la vie'<sup>77</sup> de l'enfant de notre enfant. Nous sommes venus avec peu de chose et nous allons ensemble demander protection pour lui. Voilà pourquoi je suis venu ici. En plus de cela, j'apporte un don, pas très important, en signe d'amitié. Je vous offre le 'fil de la vie' de notre enfant. Je suis*

*venu vous offrir 50 000 FMG (50 FF) en guise de 'fil de la vie' pour notre enfant. »*

Mosa répond sur le même ton :

*« Oui, c'est de cela qu'il est question : les relations de parenté. Ce n'est pas seulement une affaire de sous. Nous, qui nous serrons les coudes maintenant, beaucoup de gens nous voient et disent : 'il a de nombreux parents Mosa, il a de nombreux parents dites donc !' Et nous sommes heureux en entendant cela (...) Les frères de sang ont le devoir de se dire leurs problèmes ennuyeux et de se porter assistance (...) Oui, je te remercie mon frère, car je suis heureux d'avoir des parents qui pensent à moi et qui viennent aussitôt rendre visite à notre enfant. »*

L'après-midi, les familles se succèdent en apportant leur *enga* au son du *tsapiky*.

Sous l'arbre du *jiny*, de vieilles femmes assises disposent des fils de coton sur la tête des enfants et dans les cheveux des mères.



---

<sup>77</sup> Pour obtenir la protection de Dieu et des ancêtres, les enfants qui seront circoncis portent au front un fil de coton tressé appelé *folivelo* (« fil de la vie »). Ici, le terme exprime le don offert.



Un homme asperge les lieux d'eau préparée par l'*ombiasa*. Un jeune homme joue de l'accordéon. Dans le même temps, à quelques mètres devant l'orchestre, des hommes dansent avec des lances et les enfants sur les épaules ; Bolo est là, porté par son oncle maternel. Les femmes qui ont toutes la même coiffure, dansent ensemble en formant des va-et-vient. Après quelques défilés de familles avec leur *enga*, une petite foule part, en dansant, chercher le *hazo boto* (litt. bois / sexe masculin). La procession est accompagnée en *tsapiky* par la fanfare qui finalement a été recrutée pour l'événement. Ils reviennent avec le bois, sous l'arbre du *jiny* et les va et vient scandés se mettent en place. Le grand bois est planté à côté de l'arbre. Des hommes amènent un gros zébu. Ils le mettent à terre et l'attachent. Le *fahatelo*, lui arrache des poils selon le même protocole que lors du sacrifice du matin et lui verse un peu d'eau dessus. Le *mpisoro* fait des incantations en touchant le zébu avec le sabre. Les pères qui attendent en file indienne avec leurs enfants dans les bras, leur font toucher un à un les cornes du zébu. Comme le matin, le *fahatelo* fait ensuite semblant d'égorger le zébu avec le sabre, acte vraiment réalisé juste après par des jeunes. Pendant ce temps, le *fahatelo* ouvre un des paquets contenant le *jiny* et en sort un bol et une assiette creuse. Un homme glisse l'aorte du zébu sur le gros bâton qui se trouve à l'est du *jiny* et du zébu. Tous les gens sont à l'ouest du *jiny*. Un homme lave la marmite et fait bouillir de l'eau dedans. Alors que des jeunes s'occupent de découper le zébu, plus gros que celui du matin, les *enga* reprennent.



Accompagnée par la fanfare *tsapiky*, la famille de la belle-mère (*rafusa*) de Mosa arrive devant l'orchestre avec un zébu, un grand *lamba*, des bières et de l'argent. La fanfare se retire, des coups de feu sont tirés, tout le monde danse. À un moment, un *lamba* rouge est mis par terre et le couple qui défilait en tête danse dessus. Les gens, en cercle autour du couple, leur donnent des billets qu'ils jettent sur le *lamba* ou qu'ils introduisent dans leur bouche.



Plus tard, c'est au tour de la famille du père de la femme de Mosa de parader avec ses dons. Accompagnée de quatre zébus (un gros et trois petits), la foule arrive en courant dans une excitation très vive. Mousa est porté, muni d'un fusil, il tire à plusieurs reprises. Des jeunes brandissent des bâtons avec de l'argent fixé dessus. Au fur et à mesure que le rythme du *tsapiky* s'accélère, l'ambiance chauffe. Les zébus tenus par une corde sont frappés et courent dans tous les sens, les coups de feu se multiplient, la bière coule à flot dans les gosiers, par terre, sur la foule en délire.





Environ une demi-heure plus tard, les gens se retirent et libèrent l'espace pour la prochaine famille.

Pour Mosa, c'est maintenant le temps des *kabary*. Nous nous dirigeons vers la famille de sa femme dont tous les membres sont maintenant assis sous un arbre, à l'écart de la place centrale. Un peu partout, des groupements de personnes assises ponctuent à perte de vue le paysage aux vastes étendues.

Au fur et à mesure que nous nous approchons, l'importance du groupe se précise, ils sont plus de vingt personnes assises à observer notre arrivée. Mosa est accompagné de son oncle maternel et de trois autres personnes que je ne connais pas. D'ethnie antandroy, originaire de Belamoty, plusieurs jours de marches avec les zébus offerts ont été nécessaires à la famille de la femme de Mosa pour rejoindre la cérémonie. Selon le schéma habituel, les remerciements se succèdent, le clan de Mosa a apporté un cageot de bière, un grand sac de riz et un zébu. Le représentant du clan antandroy regrette discrètement le petit nombre de personnes accompagnant Mosa. L'oncle de ce dernier se justifie en invoquant l'importance de la fête et le nombre considérable d'invités dont ils doivent s'occuper : « le soleil ne peut pas être là la nuit dit le proverbe ».

Alors que les *kabary* (discours) semblent arriver à leur fin - il ne reste plus qu'à énumérer la liste des dons - un homme demande la parole :

*« Où est le Bolo de Mosa ! Où sont 'les pères' de Mosa ! Où sont 'les mères' de Mosa ! Nous ne sommes pas venus ici pour une simple visite mais parce que vous nous avez appelés. Nous sommes venus à la suite de votre appel. Vous n'êtes pas encore au courant de la totalité de nos dons, allez chercher Rozila (la femme de Mosa), Bolo (son fils) et le reste de la famille ! Allez chercher 'les pères' et 'les mères' de Mosa car nous avons besoin d'eux » (...)*

*« Le grand père de Mosa, il est déjà vieux et nous voulons le connaître. Mosa, nous le connaissons depuis très longtemps. La majorité des Tambaba (clan de Mosa) et des Masikoro (ethnie du clan) qui résident ici, nous ne les connaissons pas, eux nos parents, eux qui sont très près de nous. Mosa, lui, il s'absente souvent, si un jour nous avons besoin d'aide nous viendrons ici, à qui pourrions nous nous adresser ! » (...)*

*« Nous voici suite à l'appel ! Nous, nous sommes venus voir les Tambaba, nous sommes venus voir les parents des Tambaba ! Nous amenons des zébus ! Six zébus ! Deux ont fui sur la route mais Bolo et Mosa vont les récupérer ! Il y en a quatre qui sont présents ici. Nous amenons de l'argent : un million (1000 FF) et puis cinquante mille ! (50 FF) puis vingt deux mille francs (22 FF) et trois lambas. Vous avez déjà les zébus, nous disons bien qu'il en reste encore deux ! » (...)*

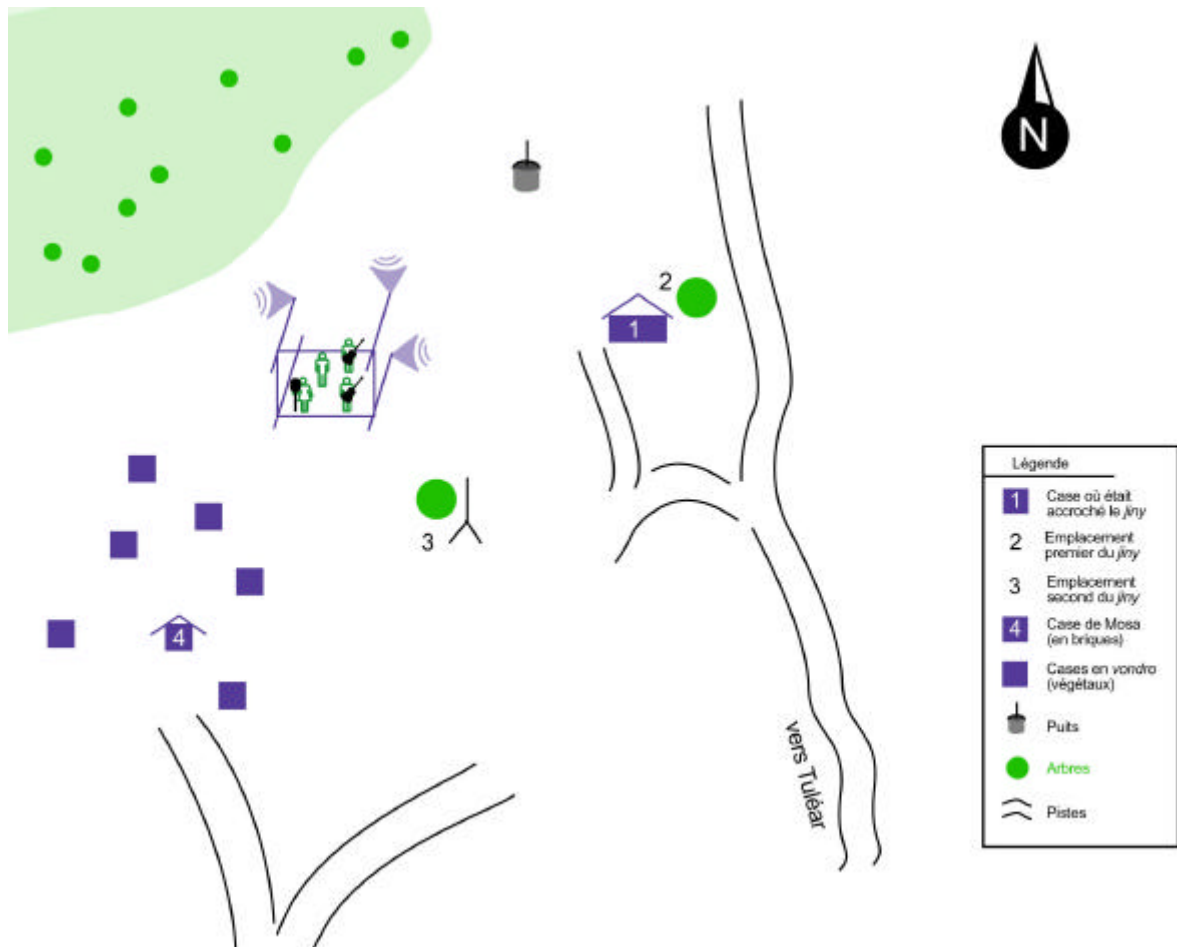
*« Vous faites partie des preneurs de femmes, si c'était vous les donneurs de femmes, si vous étiez venus chez nous, nous on aurait bien appliqué la loi, la coutume. Il faut bien traiter les donneurs de femmes ! »*

*« Un homme en échange d'une femme, une femme en échange d'un homme. Notre fille nous est précieuse, nous avons besoin d'elle, nous l'aimons. Vous dites que vous devez faire face à beaucoup d'invités et que cela est difficile à gérer, cela ne nous regarde pas ! Que celui qui a lancé l'appel ne murmure pas (il ne faut pas se plaindre car c'est vous qui nous avez convoqués) » (...)*

*« Vous voulez savoir qui précisément a offert chaque don ? Quatre zébus viennent du côté de son père. Un zébu de celui de sa mère, ainsi que 517 000 (517 FF). Du côté de son père... il y a trop de choses et je ne me souviens plus, de plus, l'argent est déjà mélangé. Tout le reste vient du côté paternel. »*

*« Vous voulez voir la mère de Rozela ? Voilà sa mère masculine (l'oncle maternel) de Rozela. Vous voulez certainement voir le père de Rozela ? Voilà celui qui lui a donné naissance. »*

La cérémonie se terminera par la circoncision en plein air, sur une table, au son du *tsapiky* et des coups de feu, de quelques enfants entourés d'une foule d'adultes curieux d'observer ce qui leur était arrivé des années plus tôt. Mosa, comme beaucoup d'autres parents, a préféré faire l'opération à un autre moment ; l'important dans cette cérémonie ne se situe pas dans l'acte lui-même mais bien encore une fois dans la bénédiction des ancêtres.



**Plan du quartier de Mitsinjo (Tuléar)**

Comme on l'a noté, tout au long de ces cérémonies la musique est omniprésente. Hors même le rôle clé qu'elle tient pour animer la danse, elle accompagne chaque instant du rituel, assumant des fonctions de médiation complexe. C'est à l'analyse plus systématique de la place et des rôles qu'elle joue, dans les contextes multiples où elle est mobilisée qu'est consacré le prochain chapitre.

## Chapitre 2

### Le *tsapiky*, musique d'événement

L'animation de cérémonies représente l'activité principale des musiciens. Cette activité s'étale d'à peu près avril-mai à novembre-décembre. Durant les périodes les plus intenses (septembre à décembre) les musiciens sont de véritables nomades. Les périodes de retour en ville (entre deux cérémonies) sont de plus en plus courtes et les musiciens enchaînent de plus en plus les cérémonies sans revenir à Tuléar. Le « travail » de ces itinérants est alors épuisant. Sans sommeil, jours et nuits s'enchaînent à un rythme infernal.

#### 1. *Plasticité des cérémonies*

##### 1.1 La forme des échanges

Toutes les cérémonies auxquelles j'ai participé : circoncision, enterrement, *bilo...* outre les spécificités de chacune qui passent par des rituels différents, font fonctionner un même système d'échange à partir des *enga* (dons).

Les familles qui amènent 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 parquent et exhibent les dons (zébus, tissus, argent ou encore des objets utilitaires tels que des tasses, comme on peut le voir par exemple dans le



document vidéo joint). Lieu de l'ostentation maximale, coups de fusils, billets de banques, bouteilles de bières ou de Coca-Cola, postes radio cassettes, vêtements « niek », « ddidas »<sup>78</sup> ou autres attributs de la modernité, ont ici des sens multiples.



Ces objets d'importation n'apparaissent déplacés à personne, jeunes ou vieux, hommes ou femmes, les considèrent comme des éléments importants de la cérémonie. Cette intégration d'éléments venus d'occident n'est pas récente, comme on le verra plus loin. Tous sont constitutifs des identités sociales d'aujourd'hui. Ce moment, intensément accompagné par les musiciens, est le temps de l'unité, de la communion, du sacré.

---

<sup>78</sup> Copies de Nike et de Adidas.



Puis vient le temps du profane, où s'exprime la matérialité des liens sociaux, l'échange proprement dit. Espace singularisé, chaque famille est accompagnée à l'écart, donneurs et receveurs s'assoient face à face et les *kabaro* (discours) commencent. 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. Spécification de l'échange, réaffirmation spécifiée du lien social, ce mouvement se renouvelle avec l'arrivée de chaque groupe d'alliés.

Lors d'une cérémonie d'enterrement à Andranovaky (*cf.* film 1), le fils du défunt m'a demandé de l'aider à additionner l'ensemble des dons. Notée sur un cahier, la liste des *enga* montre que quarante-cinq personnes, divisées en trois familles, ont donné à peu près un million sept cent mille francs malgaches (1700 FF). Ces sommes sont données individuellement et vont de 10 000 FMG à 300 000 FMG. À cela s'ajoutent : sept *lambas* (tissus), un short, une paire de chaussures, une chemise, six tasses et sept zébus (petits, castrés, etc.). Le fait de consigner par écrit les dons est une pratique très répandue. Ainsi, les mémoires défailtantes peuvent être rafraîchies.



Excepté pour les Vezo, les zébus constituent une part importante de l'échange. Même si leur nombre tend parfois à diminuer, leur présence continue à avoir une forte charge symbolique, ce qui n'a rien d'étonnant dans une région d'élevage où les zébus, sorte d'épargne accumulée, constituent la richesse distinctive. *« D'une manière générale, les événements importants sont sanctionnés par une mise à mort liturgique du bœuf : toute nouvelle façon d'être nécessite une coupure radicale, et la vie nouvelle ne peut venir que d'une mort. Un chef de clan ou un roi qui, déjà entré en charge, n'a pas tué un bœuf, n'a pas encore obtenu le rang de sa fonction. Si la mort le surprend dans cette situation, il n'a pas droit à la place qui normalement lui reviendrait dans le tombeau. Seule la mort-renaissance - et non la fonction simplement assignée - engendre un nouvel état. »* (Dubois, 1978, p. 84). De surcroît, les fêtes dans lesquelles le *tsapiky* est mobilisé, sont l'occasion de réactiver les liens familiaux : *« chaque réseau correspond à la circulation de bœufs, de bière, d'argent, entre des groupes lignagers sur un territoire plus ou moins précisément défini. Il se coagule à l'occasion de chaque cérémonie au cours de laquelle on tient un compte précis de ce qui est offert et donné en échange. (...) Ainsi chacun à travers son lignage est pris dans un ensemble complexe de dettes et de créances dont il hérite et qu'il doit prendre en charge. »* (Fiéloux et Lombard, 1987, p. 141).

La circulation de l'argent dans les cérémonies n'est pas une nouveauté. De nombreux observateurs en ont noté l'existence. Roger Caillois, a souligné l'importance, dans toute fête, d'une abondante circulation des richesses, *« Dans sa forme pleine, en effet, la fête doit être définie comme le paroxysme de la société, qu'elle purifie et qu'elle renouvelle à la fois. Elle n'est pas son point culminant seulement au point de vue religieux, mais aussi au point de vue économique. C'est l'instant de la circulation des richesses, celui des marchés les plus considérables, celui de la distribution prestigieuse des réserves accumulées. »* (Caillois, 1950, p. 160). L'ambiguïté, toujours présente dans les fêtes, n'est pas suffisante pour rendre compte du double statut de l'argent. Comprendre par quels mécanismes, l'argent passe de sa fonction d'équivalent général à une fonction de régulation des rapports sociaux nécessite une approche ethnologique.

Gérard Althabe explique ce double statut de l'argent : « *Alors que l'argent est obtenu individuellement par une activité productrice personnelle, il est consommé collectivement à travers le réseau complexe de la participation aux cotisations cérémonielles (...) Il est utilisé pour irriguer la multitude de cérémonies, qui grâce à lui, prennent une ampleur considérable.* » (Althabe, 2000, p. 101). De plus et c'est là l'important, l'auteur explique comment le collectif lignager, en la personne des Anciens en contrôle la circulation cérémonielle : « *L'échange monétaire a pour acteur le collectif lignager et non les individus : les membres d'un groupe de descendants rassemblent, sous le contrôle des Anciens, une somme d'argent ; cette somme est donnée, au nom du lignage, en tant que cotisation ou dot, à un autre lignage qui le reçoit, lui aussi, en tant que collectif familial ; la somme globale sera soit immédiatement transformée en nourriture (viande et riz) et boissons (alcool, vin de canne), consommées par les assistants d'une cérémonie, soit redistribuée entre tous les membres du groupe qui l'a reçue.* » (Althabe, 1969, p. 82). Les migrants, principaux pourvoyeurs de monnaie, sont alors sous l'autorité des anciens. Dans les années quatre-vingt, la situation a quelque peu changé, notamment à la faveur du développement de la culture du coton. Des individus vont se retrouver face à des sommes d'argent importantes. On dit de cet argent « *qu'il est 'chaud', qu'il brule les doigts. Il n'a pas de poids, on croit le tenir en mains et pourtant il s'échappe* » (Fiéloux et Lombard, 1987, p. 134). Il échappe au pouvoir lignager et ceux qui en possèdent de trop grandes quantités doivent se soumettre au *Bilo du coton*, afin de faire accepter, moyennant quelques redistributions, cette nouvelle richesse. Ce nouveau rite témoigne de nouveaux comportements de consommation, de nouveaux processus d'individualisation, de ruptures avec le système lignager ou du moins de l'affaiblissement de son pouvoir.

La « location » d'orchestres est aujourd'hui plus ambiguë. Son coût élevé renforce le prestige de ceux qui ont les moyens de supporter une telle charge, c'est-à-dire, d'intégrer suffisamment d'argent dans le circuit lignager. Ce fonctionnement de l'argent à des fins de renforcement des hiérarchies n'est pas spécifique aux sociétés malgaches, Sandra Barnes le relève pour le Nigeria : « *L'opulence est aussi montrée par les récompenses monétaires qui sont faites aux musiciens. Hôtes et invités sont obligés de remercier leurs artistes (entertainers), exhibant leurs contributions en les pressant sur le front des*

*musiciens. Plus le montant est important, plus l'estime accordée au donneur est grande ; les musiciens en retour exaltent les vertus des donateurs dans leur chants de louanges»* (Barnes, 1974, p. 111-112, citée par Waterman, *op. cit.*, p. 171).



Cette relation est bien présente dans le *tsapiky*. Cependant, il faut tenir compte du fait qu'aujourd'hui, la plupart des musiciens, eux, sont en rupture avec ce système. En tant que professionnels, ils entendent recevoir de l'argent contre un travail exténuant et ce, d'abord pour assurer leur vie de musicien en ville. Ces migrants ne sont plus envoyés à la ville pour assurer la reproduction d'un système qui désormais leur pèse. La relation à la campagne a changé. C'est pour une part la campagne qui fournit des salaires à la ville comme nous le verrons en détail dans la troisième partie de ce travail. Une partie des biens échangés sort du circuit lignager.

Outre les circulations de biens matériels, le don de sa personne est essentiel. La présence physique de personnes qui n'ont pas hésité à parcourir de

grandes distances, à quitter leur travail citadin ou rural est une composante importante des cérémonies. « *Les inaugurations de maisons de clan, l'intronisation d'un mpanjaka (roi), les circoncisions, l'heureuse issue d'une grave maladie donnent lieu à des visites collectives ou individuelles, avec des offrandes qui expriment la participation commune à ces fêtes ; on retrouve les mêmes expressions de solidarité (visites, dons) à l'occasion des malheurs, maladies, incendies, etc. De celui qui, en de telles conjonctures, resterait habituellement aux champs sans venir au village, on dirait : 'biby izy' (c'est une bête). Participer aux veillées mortuaires est un geste essentiel ; aussi le village en assume-t-il la responsabilité et définit-il par différents didy (décrets) les modalités de cette participation : arrêt du travail aux champs, présence au village, deuil vestimentaire, collecte de riz et d'argent, réception des visiteurs* » (Dubois, 1978, p. 97-98). Les orchestres scandent l'arrivée des familles et les participants à travers la danse se donnent entièrement. Enfin, notons également que l'existence des *didy* villageois rappelle qu'il s'agit aussi de participer à la volonté commune du village.

Dans cette communion, la musique a une place centrale, en elle et par elle s'exprime la communauté retrouvée, communauté des vivants, des vivants et des morts, des « anciens et des modernes » par l'ambiance (*maresaka*) qu'elle instaure « (...) *Le maresaka créée par les vivants appelle aussi les esprits des ancêtres à danser, boire, plaisanter et converser avec tout un chacun, créant ainsi leur propre maresaka interactif.* » (Emoff, 2000, p. 58).

## 1.2. Au rythme du *tsapiky*

« *Le maresaka (...) inclut une esthétique performative aux multiples facettes pour les Malgaches. Maresaka réfère à une densité des sonorités, des rythmes, des textures, des volumes et timbres, des éléments visuels et des mouvements du corps. (...)* » (Emoff, *id.*). Concernant le *tsapiky* et les cérémonies, le *maresaka* est à référer aux caractéristiques de la construction musicale analysées dans la partie précédente. Il occupe une place primordiale

dans l'interaction entre le jeu des musiciens et les familles qui défilent devant l'orchestre, au son du *tsapiky*.

Une des particularités essentielles de la musique étudiée qui nous intéresse ici, repose sur les différents niveaux de répétition de phrases ou de motifs agencés dans le discours musical (niveaux I, II et III en rouge, bleu et vert, dans le schéma ci-dessous). Lors des cérémonies, alors que les familles se dirigent vers l'orchestre avec leurs dons, les musiciens gèrent l'intensité musicale de l'événement en jouant sur l'agencement de ces phrases ou motifs de différentes tailles qui produit une construction musicale « en vague » :

Niveaux :



Le tableau qui suit (page suivante) donne un point de vue global de la pièce analysée (*Jagobo* de Damily). Le code couleur permet de voir cette organisation du discours musical « en vague ».

Le schéma ci-dessus correspond, dans le tableau, à la séquence qui commence par la troisième cellule de niveau II (a<sup>6.1</sup>) de la deuxième ligne et se termine, après deux phrases de niveau I, sur la répétition d'une cellule de niveau II (a<sup>1.2</sup>). (p. 3 de la transcription, mesure 47). Il est repris dans le deuxième document vidéo, accompagné du son qui lui correspond.

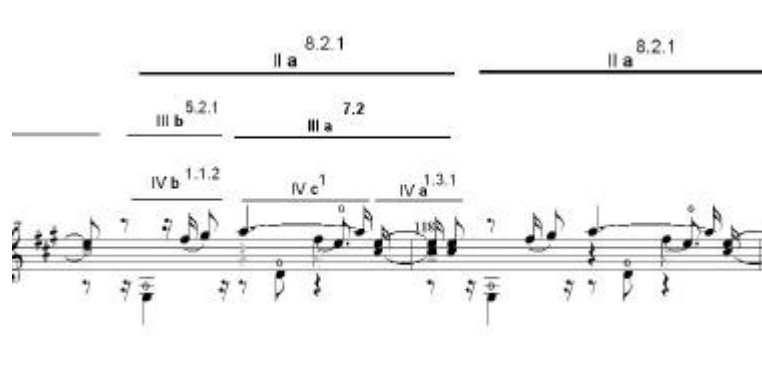
Tableau Xpress

On touche là à une caractéristique essentielle pour la compréhension du *tsapiky* comme musique de performance, liée à ce jeu « en vague » et qui concerne la gestion de l'énergie dans la performance musicale.

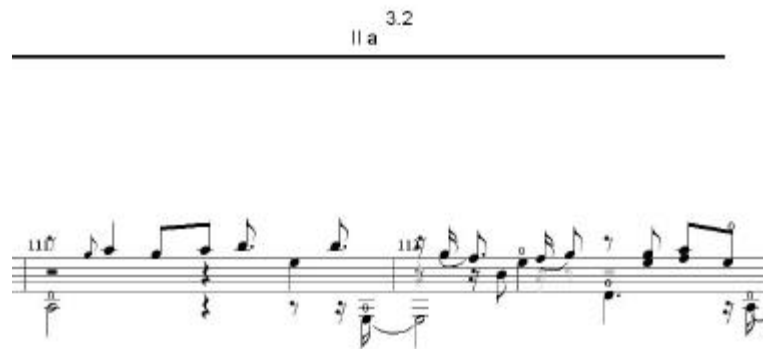
La montée en puissance d'un morceau de *tsapiky* se construit à partir de plusieurs procédés. Elle se joue notamment à travers un attribut constitutif du genre : la division des pièces en deux grandes parties nommées, le *kitariky*<sup>79</sup> et le *kilatsake*. La première partie privilégiant des phrases longues (comme on peut le voir pour la pièce *Jagobo*, dans le tableau ci-dessus) et une approche plus mélodique (c'est là qu'intervient le chant lorsqu'il y en a). Le *kilatsake* est le moment de l'intensité maximale, il met en œuvre une progression, une forte montée en énergie. Lorsque la pièce inclut du chant, cette partie est réservée au « soliste » (guitariste). C'est à ce moment que l'on observe lors des cérémonies des comportements proches de la transe. (cf. vidéo montrant les familles qui paradent en dansant devant l'orchestre avec les dons apportés à la famille organisatrice et accompagnées de coups de fusils et de l'alcool qui coule à flot). *kilatsake* signifie littéralement le fait de *tomber* ; le radical (*latsake*) est aussi employé dans un vocabulaire plus argotique pour signifier *l'éjaculation*. À ce moment du morceau, le tempo est progressivement mais fortement accéléré. La montée en intensité est également obtenue par un procédé qui consiste à réduire de moitié le temps des motifs musicaux réitérés. La formule harmonico-temporelle (le niveau II) ne s'agence plus sur huit temps mais sur quatre (transcription, p. 6) :

---

<sup>79</sup> Le terme *kitariky* signifie le fait de tirer



Au lieu de :



Le guitariste agence, dans cette nouvelle configuration, des cellules construites sur le modèle de phrases déjà énoncé précédemment et/ou de nouvelles unités. Dans la pièce étudiée, Damily commence son *kilatsake* avec un motif que l'on a déjà entendu au début du morceau comme élément d'une phrase plus grande (I a<sup>1.1</sup>, p.1). Dans ce nouveau contexte musical, la phrase II a<sup>8.2</sup> est équivalente à III b<sup>1.1</sup> + IV a<sup>1.1</sup> raccourci :



I a <sup>1.1</sup>

---

II a <sup>1.1</sup> II a <sup>2.1</sup>

---

III a <sup>1.1</sup> III a <sup>2.1</sup>

III b <sup>1.1</sup> III b <sup>2.1</sup>

IV b <sup>1.1</sup> IV c <sup>1.1</sup> IV a <sup>1.1</sup> IV a <sup>2.1</sup> IV b <sup>2.1</sup> IV c <sup>2.1</sup>

IV b <sup>1.1.1</sup> IV c <sup>1.2</sup> IV a <sup>1.3</sup>

III b <sup>5.2</sup> III a <sup>7.1</sup>

---

II a <sup>8.2</sup>

L'ordre des éléments qui constituent l'ostinato harmonique (*la/mi ré, a/b c*) subit un renversement : départ sur *mi* au lieu de *la*. L'entrée dans le *kilatsake* se fait avec une insistance (annonce, notamment pour le bassiste) sur IV b (*mi*) qui devient le point de départ des nouvelles cellules répétées.

(accentuation, annonce de *mi*...)

**kilatsake**\*

double permutation : II b III a au lieu de III a II b, III a étant lui-même composé de IV c IV a au lieu de IV a IV c...

II a <sup>8</sup>		II a <sup>8.1</sup>	
II b <sup>5</sup>	III a <sup>7</sup>	III b <sup>5.1</sup>	III a <sup>7.1</sup>
IV b <sup>5</sup>	IV c <sup>1</sup>	IV a <sup>1.3</sup>	IV b <sup>5.1</sup> IV c <sup>1.2</sup> IV a <sup>1.3</sup>

*accelerando*

À partir de ce nouveau profil, dans cette grande partie du *kilatsake*, les musiciens conduisent l'intensité, l'énergie du discours musical. Sur l'ensemble de cette forte montée en puissance qu'est le *kilatsake*, les musiciens échafaudent progressivement l'arrivée à un climax et ce qui le suit en fonction des familles qui agissent devant eux. Ce jeu construit dans l'interaction est notamment mis en place avec l'utilisation de sous-parties que sont les *kifolake* (fait de casser, calmer). Dans le *kifolake*, la répétition de la formule harmonico-temporelle revient sur huit temps (cf. transcription page 8). Les musiciens l'utilisent pour calmer l'ambiance, pour reposer les danseurs. Ils décident - en fonction de l'effervescence, de l'état des participants qui paradent et dansent devant eux - de la succession, du nombre et de la durée du *kilatsake* et des différents *kifolake* qui interviennent.

L'arrivée des *enga* (dons) constitue un moment où l'expression corporelle liée à la musique est centrale. Au son du *kitariky* (première partie d'un morceau), chaque famille arrive de l'extérieur du village en brandissant ses dons formant une parade ostentatoire. Le groupe se dirige vers l'orchestre en sautillant et en établissant un parcours ritualisant mais improvisé : en faisant par exemple trois fois le tour de l'orchestre ou en marquant des étapes qui allongent la ligne droite vers l'orchestre. Souvent, une étape sur le parcours consiste à former un cercle autour du représentant de la famille. Entouré, ce dernier danse sur un *lamba* (tissu malgache) posé par terre, sur lequel des billets de banque sont jetés pour l'encourager dans sa prestation.



Durant ce parcours, si chacun tente de se distinguer par la danse c'est cependant bien la mise en valeur du représentant de la famille qui est caractéristique. On tourne autour de lui, on se place devant lui sans jamais le freiner, comme pour lui ouvrir le passage, on lui tient les bras en l'air, on lui fait boire bière ou sodas à la bouteille... Parfois c'est l'organisateur de la cérémonie, le destinataire des dons qui est mis en avant.

Au fur et à mesure du parcours, l'ambiance monte, la musique accélère et augmente en intensité, il est temps pour les musiciens d'annoncer le *kilatsake*. De plus en plus, bières et sodas coulent à flot, absorbés mais aussi jetés par terre, en l'air ou sur les participants. Brandissant des fusils, des hommes dansent en faisant de larges cercles et en tirant, des femmes dessinent des parcours en « S » tenant un *lamba* par ses extrémités. Si l'on reprend la typologie développée par Judith Lynne Hanna (1979) en ce qui concerne la gestion de l'espace<sup>80</sup>, ce moment est caractérisé par une grande *amplitude* ; une *direction*<sup>81</sup> orientée vers l'orchestre, étendue et constituée d'étapes. Un *focus* (« *direction des yeux et du corps* »)

---

<sup>80</sup> « *Dimension du mouvement, ampleur de la distance couverte ou espace délimité par le corps en action* » (Cette définition ainsi que les suivantes : notes 75, 76, 77 et 78) sont extraites de Lynne Hanna (1979).

<sup>81</sup> « *Trajectoire emprunté par le corps qui bouge dans l'espace* »

dirigé vers l'orchestre. Un *niveau*<sup>82</sup> dans l'ensemble haut (les gens brandissent leurs bras en l'air, certaines personnes sont portées...) et moyen. De larges *formes (shape)*<sup>83</sup> en courbes, continues et non saccadées. Un fort *groupement*<sup>84</sup> en forme libre mais orienté et ritualisant qui inclut un grand nombre de personnes et une forte présence de contacts physiques. En ce qui concerne la dynamique, elle témoigne d'une grande *force* : l'énergie physique et émotionnelle déployée est intense employant un espace maximum à travers des courbes et des déviations.

Arrivée devant l'orchestre, la foule se stabilise au bout d'un certain temps, les danses s'individualisent mais l'énergie déployée est continue et grandissante, on est en plein *kilatsake*, la foule est en délire.

---

<sup>82</sup> « Les niveaux varient de haut, avec le poids sur la plante du pied ou élevé comme l'action de sauter, à bas, avec le corps abaissé par un fléchissement des genoux, le fait de s'agenouiller, de s'asseoir ou de s'allonger, en passant par moyen, avec le corps dans une position droite ou courbée à la taille »

<sup>83</sup> « Contour physique du dessin du mouvement créé par le corps ou ses membres formant des angles et des courbes »

<sup>84</sup> « Le motif spatial global du mouvement en relation aux liens interpersonnels des danseurs dans une forme libre ou dans un motif organisé qui implique un couple, un petit groupe ou une équipe avec ou sans liens physiques »



Après quelques *kifolake*, la fin du morceau approche, la famille s'écarte, c'est le temps pour les musiciens d'enchaîner un autre morceau. Un coup de fusil au loin annonce l'arrivée imminente sur la place centrale d'une autre famille prête elle aussi à donner le meilleur d'elle-même.

Temps, espace et musique dans la fête se définissent mutuellement. La musique est écho de la fête, la fête écho de la musique. « *Il est alors possible de voir dans la musique une forme de transposition sonore de la fête. Certes, il ne s'agit pas de s'en tenir à un schéma mécaniste où les deux termes se répondraient point par point, ni de chercher à tout prix sous un type de fête un type de musique (et vice versa), mais d'avoir présent à l'esprit que, dans la fête et la musique, les différentes structurations du temps se répondent constamment et qu'elles entrent dans un système interactif : c'est ainsi que les musiques de fêtes*

*ont la propriété d'être toujours ouvertes aux faits de 'performance', c'est-à-dire aux modifications que le contexte impose » (Lortat-Jacob, 1994, p. 14).*

Si le soir, le temps des *enga* s'arrête, le *tsapiky* lui continue sans interruption. La nuit, les jeunes dansent en tournant pendant des heures en file indienne autour de l'orchestre (cf. document vidéo). Espace de séduction, les stratégies s'organisent par petits groupes d'amis. Certains tournent à contre sens, petites bousculades ou faux trébuchements permettent de réduire à néant l'espace minime qui séparait un jeune homme d'une jolie demoiselle. Les embouteillages dans cette ronde nocturne et ininterrompue deviennent des aubaines. La promiscuité des corps s'organise dans ce cadre où la danse impose un mouvement collectif choisi mais où l'enjeu majeur et individuel tourne autour de la distinction et de la séduction. « *La fête, en effet, ne comporte pas seulement des débauches de consommation, de la bouche et du sexe, mais aussi des débauches d'expression, du verbe ou du geste. (...) Les mouvements ne sont pas en reste : mimiques érotiques, gesticulations violentes, lutttes simulées ou réelles » (Caillois, 1950, p.155). Témoins de ces différentes attitudes, les musiciens en font parfois un thème de leurs chansons comme on l'a vu dans la partie consacrée aux chants (Manao tsy ho tratse, p. X) ou encore dans la chanson suivante :*

### ***Inay aka raha ine - Dis, voici la chose***

Le tsy menatsy lihireo koahy  
Et pas honteuses celles-là mon pote  
**Somondrara andao fa lera !**  
Jeunes filles allez car l'heure !  
**Somondrara reo andao fa lera lie e !**  
Jeunes filles là allez car l'heure les copines !  
**Mpamaraky reo fa moly fa lera**  
Jeunes là déjà rentrer car l'heure  
**Somondrara reo somary saikera lie !**  
Jeunes filles là semblant prendre heure les copines !  
**Mpamaraky ireo fa lera se lera !**  
Jeunes là déjà l'heure c'est l'heure !  
**Inay ! Inay ! Inay aka raha ine**  
Voici ! voici ! voici dis chose là  
**Inay aka raha ine (x2)**  
Voici dis chose là  
**I Somondrara reo, le manao balantsy**  
Les jeunes filles là , et faire balance  
**Ndra ty sorondrozy manao minotsoky iaby**  
Même les épaules elles faire minotsoky toutes  
**Inay ! Inay ! Inay aka raha ine**  
Voici ! voici ! voici dis chose là  
**Inay aka raha ine (x2)**  
Voici dis chose là  
**Aia ! E !**  
Aïe ! Eh !  
(...)  
**Mpamaraky reo mazoto fa lera !**  
Jeunes là enthousiastes car l'heure !  
**Lomay zava fa tsy mahavita fomba**  
Fuir lumière car pas fini rite  
  
(...)  
**Eo lera ! Lera ! Lera ! Lera ajà reo mbao**  
Là l'heure ! L'heure ! L'heure ! L'heure filles là par là  
**Ie ! Toy raha ine androane**  
Ie ! voici chose là aujourd'hui  
**Neniko e ! Raha le manibatsibatsy lahy**  
Maman ma ! chose et traverser mec  
**Ahintsano oha ! Havano ami'zay**  
Delester oha ! Rassemble alors  
**Roaho roaho aja reo fa hariva**  
Chasse chasse filles là car soir

Elles n'éprouvent aucune honte, les amis  
Allez-y les filles car c'est l'heure !  
Allez-y les filles car c'est l'heure, les amies !  
Les garçons sont partis car c'est l'heure  
Les jeunes filles font comme si ce n'était pas l'heure  
Pour les garçons, l'heure c'est l'heure !  
Voici, voici, voici dis, la chose  
Voici la chose là  
Les jeunes filles dansent le *balantsy*  
Elles dansent toutes le *minotsoky* avec leurs épaules  
Voici, voici, voici dis, la chose  
Voici la chose là  
Aïe ! Eh !  
(...)  
Les garçons sont enthousiastes car c'est l'heure !  
Ils fuient la lumière car ils n'ont pas accompli de rite matrimonial  
(...)  
C'est l'heure, c'est l'heure, c'est l'heure, les filles sont parties par là !  
Voici la chose aujourd'hui  
Maman eh ! Comme elles se glissent parmi les danseurs  
Secoue Oha ! Rassemble maintenant  
Chasse, chasse les filles car il se fait tard

(Teta)

La musique, les chants, la danse, c'est encore, comme on l'approfondira plus avant, « *le lien entre les ancêtres et la vie érotique (...). La mort appelle la vie destinée à combler les vides. (...) on doit admettre que les morts recherchent les modalités germinatives et que la société entre eux et les vivants repose sur une sorte d' 'échange de vie' ; il en découle une véritable symbiose entre les rituels de la mort et de la fécondité, l'érotisme des vivants procurant, si l'on peut dire, de nouvelles forces aux morts et faisant partie du réseau d'échanges entre les uns et les autres.* » (Decary, 1962, p. 16-17). La communauté, souvent mise à mal dans la vie quotidienne, est réaffirmée dans la musique qui par sa force fait oublier les malheurs, suspend le temps émiété, remplit l'espace, pour en faire temps et espace de la réconciliation, du don de soi, des échanges régulés. « *Mais quels que soient la place et le rôle des acteurs qui sont impliqués dans les réjouissances collectives, l'objet même de la fête est d'abord la communauté elle-même mobilisée pour l'occasion : 'on utilise tous les moyens d'expression pour faire apparaître la valeur qu'on attache à [cet] objet. Mais, contrairement au langage prosaïque pour lequel le signifiant renvoie purement au signifié, ces modes d'expression ont une certaine consistance qui les fait considérer en eux-mêmes. Ils sont danses, spectacles, repas, etc.*<sup>85</sup> *En toutes circonstances, se trouve créé un espace de communication exceptionnel. Les comportements démonstratifs et ostentatoires sont là pour déjouer le désir de chacun de se replier sur soi : il est de la nature de la musique (et de la danse qui y est associée) de ne pas passer inaperçue et de rendre audibles et visibles ceux qui s'emploient à la jouer.* » (Lortat-Jacob, *op. cit.*, p. 9-10).

Dans les cérémonies, ce n'est pas seulement la nature de la musique qui pousse à l'exubérance, c'est le texte même de la chanson qui appelle à la rencontre, à la fusion charnelle, à « ... *déjouer le désir de chacun de se replier sur soi ...* », si jamais dans l'exubérance générale créée par l'intensité du *tsapiky*, le désir de se replier sur soi, persistait encore...

---

<sup>85</sup> Isambert, F. A., Article « Fête », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6., 1980.



## 2. Au-delà des limites...

### 2.1 Excès et Unité

Quel que soit le contexte dans lequel le *tsapiky* est à l'œuvre, il participe à chaque fois à une situation de fête. Musique de l'effervescence, son rôle est central. La musique ne doit pas s'interrompre, les musiciens jouent pendant trois jours et deux 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. Ce rôle de la musique, de sa puissance sonore, n'est pas un phénomène isolé. Waterman en souligne l'importance à propos des cérémonies *yoruba* modernes. En outrepassant l'espace « privé » de la cérémonie, se crée ce que Waterman appelle des « semipublic occasions » (événements semi-public). Il écrit sur ce point : « *La musique Juju avec ses voix, ses guitares, ses tambours amplifiés à de hauts niveaux de décibels, crée un paysage sonore de texture dense qui conditionne le comportement des participants dans les célébrations Yarouba néo-traditionnelles du cycle de la vie. La musique - ou pour être plus précis, la musique jouée de manière appropriée - détermine et légitime, sur un mode de meta-communication, des interactions ritualisées entre participants et joue un rôle indispensable dans l'établissement de la dimension affective nécessaire à une fête àriya réussie. Les sons de la musique signalent l'existence d'une célébration sur un large périmètre et concentrent l'attention collective sur la frontière entre danseurs et musiciens où les enjeux les plus importants de la vitalité individuelle et de la filiation communautaire se nouent* ». (Waterman, *op. cit.* p. 214).

Espace outrancier, la musique répétitive, ininterrompue et puissante participe avec la danse, l'ambiance ostentatoire et l'alcool (fort et consommé par tout le monde en grande quantité) à une ivresse généralisée. L'ivresse est une des caractéristiques anciennes des cérémonies. En 1722, déjà, M. de V... écrit : « (...) *Ils beurent, ils mangèrent, ils dansèrent, ils chantèrent, et enfin, à force de boire du vin de canne à sucre, du vin de miel et de la ponque (...) ils s'enyvrèrent*

*si fort qu'ils ne se connoissoient plus.* »<sup>86</sup>. Plus loin encore dans le temps, en 1674 le sieur Dubois note l'ampleur des débordements qui accompagnent les fêtes : « (...) *Ils les caressent et pleurent, puis chantent leurs prouesses et ensuite rient à gorges desployées (...) Ces choses durent quelques jours, pendant lesquels on tue plusieurs bestes à cornes, dont on fait bonne chère aux despens des morts. Il s'y trouve des joueurs d'instruments et batteurs de tambours, dont ils font bon cavalier. Il s'y rencontre aussi bien souvent des bateleurs-comédiens, chantres et chanteuses...* »<sup>87</sup>. On peut voir là une préfiguration des orchestres de *tsapiky*.

L'espace devant l'orchestre est un espace où les limites du corps et de l'esprit sont repoussées à l'extrême, « *comme l'ordre qui conserve, mais qui s'use, est fondé sur la mesure et la distinction, le désordre qui régénère implique l'outrance et la confusion.* » (Caillois, 1950, p. 152). Des comportements proches de la transe sont fréquents et certaines personnes possédées, par peur d'entrer en possession de manière non contrôlée, prennent des distances par rapport à cet espace. La musique ininterrompue pendant plusieurs jours et nuits contribue également à une perte de la notion de temps : « *L'expérience quotidienne ordinaire prend place dans le temps actuel. La qualité essentielle de la musique tient en son pouvoir de créer un monde autre de temps virtuel.* » (Blacking, 1973, p. 26-27).

Cet espace de fête, moment de forte proximité, de rencontres (familiales, politiques, amicales, sexuelles<sup>88</sup>) 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. Moment d'unité, les cérémonies sont aussi des lieux de tension. Elles expriment également une certaine violence ou puissance (coups de feu, ivresse, mouvements ostentatoires, danses, fort volume sonore de la musique...). Les

---

<sup>86</sup> Voyage de Madagascar, connu aussi sous le nom de l'isle Saint-Laurent, par M. de V... Paris, 1722, p. 279. Cité par Decary (1962, p. 201).

<sup>87</sup> Les voyages faits par le sieur D. B... aux isles Dauphine ou Madagascar, et Bourbon ou Mascarenne, ès années 1669, 70, 71 et 72. Paris, 1674, p. 121. Cité par Decary (1962, p. 200).

<sup>88</sup> Espace de rencontre, de drague, de liberté sexuelle, de nombreuses naissances ont lieu dans les neuf mois qui suivent un enterrement...

termes mêmes qui désignent les échanges m'ont été à plusieurs reprises traduits à l'aide d'un vocabulaire guerrier : *famania* désigne le jour des *enga* mais aussi l'action d'attaquer. La présence des fusils comme celle de l'argent, n'est pas nouvelle, Grandidier en témoigne tout au long de son ouvrage, par exemple lorsqu'il observe une cérémonie de *bilo* à Sarondrano : « (...) *tandis que les femmes assises par terre d'un côté frappent en cadence avec leur main droite, soit le petit oreiller dur sur lequel elles ont l'habitude d'appuyer le cou pour dormir (...), soit leur lamba roulé en boule, qu'elles tiennent dans la main gauche, et chantent, demandant la guérison du malade et répétant indéfiniment les même phrases, les hommes se tiennent de l'autre côté, tantôt accroupis, tantôt courant de côté et d'autre en soulevant avec leurs pieds des nuages de poussière, poussant des exclamations courtes et fortes, brandissant leur fusil de tous côtés, et sortant de temps en temps du groupe pour tirer, tout en dansant et sans épauler des coups de fusil qu'ils tiennent d'une main, le canon tourné vers la terre.* » (Grandidier, 1916, p. 50).



Face aux débordements de puissance, 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

bagarres (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 temps en temps des rixes éclatent : les combattants sont séparés, portés en l'air par des bras vigoureux, balancés en cadence jusqu'à ce qu'ils soient calmés. La ronde n'en n'est pas interrompue. De même, des couples quittent soudain la danse, vont s'unir dans les taillis voisins et reviennent prendre leur place dans le tourbillon qui continue jusqu'au matin. On comprend que la fête, représentant un tel paroxysme de vie et tranchant si violemment sur les menus soucis de l'existence quotidienne, apparaisse à l'individu comme un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par des forces qui le dépassent. (...) La fête figure pour lui, pour sa mémoire et pour son désir, le temps des émotions intenses et de la métamorphose de son être.* » (Caillois, *op. cit.*, p. 125).

## 2.2 Le chaud et le froid : des ancêtres bien présents

Les fêtes sont des moments « chauds » (*mafana*). Tant que la cérémonie n'est pas finie et le cercueil enseveli, la mort côtoie les vivants. Rita Astuti (1995) dans son livre sur les Vezo, montre comment l'arrivée d'un décès dans un village, rompt la séparation entre vivants et morts, entre l'univers du cimetière considéré comme chaud et celui du village considéré comme froid au quotidien, lorsque les événements suivent leurs cours habituel. « (...) *Quand la mort est présente dans un village, tout le monde est chaud. La mort, cependant, ne produit pas la chaleur d'elle-même : les gens doivent délibérément se défaire de leur fraîcheur en abandonnant leur vie ordinaire (...) pour approcher la personne décédée. La veillée et les repas communs amènent une perte de fraîcheur à travers le manque de sommeil, la fatigue, l'ivresse (...)* » (Astuti, 1995, p. 113). Les orchestres qui jouent sans interruptions nuits et jours, le *tsapiky*, participent fortement à cet état second, à cette ivresse généralisée, flagrante durant les cérémonies.

Recherché, cet état général n'en est pas moins dangereux, il doit être maîtrisé. De l'eau préparée par l'*ombiasa* (devin-guérisseur) est régulièrement

aspergée pour calmer, refroidir l'atmosphère et éviter les problèmes. L'eau de l'*ombiasa* protège des mauvais sorts (lors d'une cérémonie de circoncision que j'ai suivie, les zébus offerts étaient par exemple 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'*ombiasa*. L'explication me fût rapidement donnée :

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

Le choix d'un *ombiasa* (devin) performant est crucial dans la préparation d'une cérémonie. Son rapport à la surnature et aux ancêtres, sa connaissance des talismans protecteurs en font un personnage central quant au bon déroulement de l'événement dont il doit maîtriser les dangers. C'est lui qui fixera à l'aide de pratiques divinatoires le jour de la cérémonie. Le mauvais déroulement de cette dernière ou l'arrivée de malheurs inexplicables peut être interprété comme une



mauvaise utilisation de son savoir, il peut alors être tenu pour responsable. Quelques jours après le savatse organisé par Mosa décrit plus haut, j'allais prendre des nouvelles de Bolo, son fils, qui devait maintenant être circoncis. Alors que je m'étonnais de voir Mosa le crâne rasé et paré de multiples aoly (gris-gris) il m'expliquait :

*« Il y a eu des gros problèmes à la suite de la cérémonie. L'ombiasa a fixé un jour néfaste pour la célébration. Il n'est vraiment pas un bon devin, la preuve en est qu'une de mes belles-sœurs, la femme de mon frère aîné, est morte lundi à deux heures du matin. Elle allait bien avant, elle ne manifestait aucun signe de maladie auparavant. Elle a même dansé pendant la fête, elle n'était vraiment pas malade ! Nous avons consulté un autre ombiasa qui nous a dit : 'le jour que vous avez choisi est un jour néfaste'. Les décès ne s'arrêteront qu'après sept morts, alors nous avons consulté encore un autre ombiasa pour nous protéger. »*

Je m'inquiète alors de Bolo,

*« Il n'y a aucun problème le concernant. Aussitôt cette mauvaise nouvelle apprise, nous nous sommes occupés de nous-mêmes. Nous avons cherché cet ombiasa que nous avons payé 50 000 FMG (50 FF). On lui a fait faire un talisman protecteur (...) Bolo va bien, il a été circoncis mardi matin à cinq heures, il joue déjà. Bolo est costaud, il n'est pas comme les autres garçons qui ne jouent qu'après 4 ou 5 jours. »*

Puis le sujet du jour néfaste (andro raty) revient :

*« Le malheur n'a pas touché que nous. Ailleurs, des bagarres se sont produites. Chez nous, les aoly nous ont protégés des bagarres mais nous avons été victimes du jour néfaste. À Motombe, il y a eu des bagarres qui ont provoqué la mort de trois personnes. Il y en a eu aussi dans le quartier de Sans-fil et dans le nord de la ville, à Ankilifolo ou à Marofatike, c'était la même chose. Le jour du*

*savatse était un jour dangereux et néfaste. (...) D'autres personnes  
auraient dû mourir si les gens ne s'étaient protégés rapidement.»*

Quelques jours plus tard, j'étais convié à veiller le corps d'un des frères de Mosa, lui aussi décédé subitement sans que l'on puisse fournir une explication rationnelle.

Ces évènements pour lesquels le *tsapiky* est mobilisé, sont des moments forts, graves, tant en ce qui concerne la réaffirmations des liens sociaux, de parenté, de pouvoirs mais également en ce qui concerne le rapport aux ancêtres ou à l'au-delà.

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. On a vu plus haut à propos de la cérémonie à Antevamena, comment la dépouille du défunt était déterrée de son emplacement provisoire puis promenée dans tout le village, en courant, en dansant au son du *tsapiky*, avant d'être amenée au tombeau. À propos de ces « *singulières péripéties dans la marche du convoi funèbre chez certaines tribus côtières, Tanala, Sakalava, etc.* », Decary note : « *elles ont été signalées pour la première fois en 1849 par P. Jouen<sup>89</sup>. En cours de route, les porteurs du corps s'arrêtent brusquement, ou font les écarts les plus fantaisistes, reculent, quittent le sentier, se mettent à courir ou à danser (...) le tout au milieu des hurlements et des trépignements de l'assistance déchaînée. (...) C'est le mort désormais qui guide et dicte les pas...* » (Decary, 1962, p. 16-17). L'auteur témoigne plus loin du rôle de la musique : « (...) *Il faut alors le calmer. Cris, tambours, instruments de musique, danses et coups de feu s'en mêlent. Dans le tintamarre, les porteurs surexcités dansent aussi, comme hallucinés, sans lâcher le trépassé...* » (id., p. 216).

Musique répétitive très rythmée, au tempo vif et aux sonorités puissantes, associée à des danses, des interjections et paroles de chants à caractère sexuels, le *tsapiky* peut être considéré comme ce « spectacle de la vie » dont parle Rita Astuti à propos du « travail au tombeau » (*asa lolo*) chez les Vezo : « *Depuis*



*l'intérieur de leurs tombes, les morts ne veulent pas juste être honorés, remémorés et commémorés par les vivants ; ils veulent aussi se rappeler la vie. (...) Durant le travail, les morts sont remis en contact avec la vie et se voient offrir un spectacle de la vie qu'ils ont laissé derrière eux. » (Astuti, 1995, p. 124.). Ce spectacle change et il ne conviendrait pas de laisser les ancêtres en dehors des bienfaits de la modernité, des innovations. « Une fois, un magnétophone à cassette était amené au cimetière pour rendre la danse plus vive. Le hazomanga (prêtre, sacrificateur du clan) qui tenait particulièrement à ce que les ancêtres soient avertis leur dit ceci : 'ils [les descendants des ancêtres] sont vraiment contents car ils ont eu cette chose, cet électrophone, une chose des blancs ; ils vous le montrent parce qu'ils sont contents. Nous vous informons pour que vous ne soyez pas surpris et ne disiez pas : - Qu'est-ce que c'est que ça, quand ces petits enfants, quand ces enfants ont quelque chose, ils ne se souviennent pas de nous ?- [Comme vous pouvez le voir] cela n'est pas vrai, puisque nous vous appelons maintenant et vous informons.' Le hazomanga n'était pas inquiet que les ancêtres puissent ne pas aimer le magnétophone ; il était plutôt préoccupé qu'ils puissent penser qu'ils avaient été oubliés et exclus de l'amusement des vivants. » (id., p. 130). Accommodants, les ancêtres sont bien réceptifs aux plaisirs des vivants ! L'auteur poursuit plus loin : « (...) lorsque les participants tapent des pieds le plus fort qu'ils peuvent et dansent des danses érotiques au-dessus du mort, ils imaginent que le mort sous eux apprécie la fête. » (id., p. 134). Les danses érotiques dont parle Rita Astuti sont celles-là même que l'on a vu dans la deuxième partie, l'auteur précise : « S'amuser au tombeau est important. (...) par dessus tout, ils (les Vezo) aiment danser et ils trouvent qu'avoir un poste à cassette aide beaucoup. Leur danse favorite est le minotsoky, qui consiste à faire tourner et agiter le bassin d'avant en arrière, de plus en plus vite, de préférence contre et à l'unisson avec quelqu'un d'autre. » (id., p. 132).*

L'utilisation de musiques au rythme vif, de chants aux connotations érotiques est antérieur au *tsapiky*, En 1962, Decary écrit à propos d'une cérémonie Sakalava : « Pendant ce temps, les hommes employés à la préparation

---

<sup>89</sup> Jouen, P., « Mœurs et coutumes malgaches », *Ann. De la propagation de la foi*, Lyon, 1849, p. 228.

*du tombeau s'accompagnaient de chants érotiques, à l'adresse des organes sexuels confondus dans un rythme éperdu. »* (Decary, 1962, p. 231). L'auteur ajoute en note : *« Pour notre mentalité de blancs, des chants d'un caractère aussi érotique paraissent incompréhensibles en semblable circonstance. Il n'en est rien pour les Malgaches, chez qui les choses de la mort s'apparentent à celles de la reproduction, car la procréation doit perpétuer ce que la mort s'applique au contraire à détruire : c'est une loi de la nature. Ceci explique les orgies et la luxure qui accompagnent encore certaines funérailles dans l'Ouest et le Sud, et sur lesquelles on garde souvent vis-à-vis de l'étranger un silence total. »*

Lors des cérémonies liées à la mort, il s'agit d'honorer le défunt, de marquer sa renommée et par là-même celle de la famille qui reste, de partager avec lui un intense moment de vie mais aussi, comme on l'a vu avec les petits drapeaux que portaient des jeunes femmes derrière le défunt en l'amenant au tombeau à Antevamena, de bien marquer la différence entre morts et vivants : *« Durant les funérailles et les rituels mortuaires, les vivants expulsent la mort de la vie, créant et recréant les barrières qui maintiennent les morts séparés d'eux. »* (Astuti, *op. cit.*, p. 106). L'auteur montre comment le « spectacle de la vie », la consommation de nourriture, d'alcool, la musique, les provocations du *minotsoky* pris dans une super-vitalité, sont aussi un moyen d'affirmer, de concrétiser la différence entre vivants et morts. En d'autres termes et dans un autre contexte, *« (...) le temps de la licence est exactement celui de la décomposition du corps du roi, c'est-à-dire celui de la période aiguë de l'infection et de la souillure que représente la mort, le temps de sa pleine et évidente virulence, éminemment active et contagieuse. La société doit s'en protéger en montrant sa vitalité »* (Caillouis, 1950, p. 148). Le lien avec les ancêtres est ambigu, c'est là une des caractéristiques du sacré.

Avant de conclure, écoutons l'histoire et le sens du *tsapiky*, contés par ce tenant des traditions, *mpisoro* rencontré à Andranovaky (présent dans le document vidéo joint) :

*« Il y a une histoire concernant les groupes de tsapiky. Tout a été apporté par les Vezo. Ce n'est ni nous, ni vous, qui avons vu comment cela s'est passé au début mais nos oreilles ont entendu. »*

*Quand l'Homme a fait son apparition, Zanahary (le Dieu malgache) lui a donné le jeu. Vous ignorez ce qui existait jadis ? Dieu leur a donné le jejo (arc musical). C'est ce qu'on a reçu, ici. Les Bara ont reçu la valiha (cithare tubulaire) pour animer leurs fêtes. Quant à moi, je joue de ces gros bambous qui ressemblent à de gros morceaux de bois comme en jouent les gens de l'Est. Puis, la population a augmenté, la population a augmenté, la population a augmenté. Par la suite, les gens ont transformé leurs fêtes en y introduisant des pas de danse. Des gens d'ici en sont à l'origine. Cette danse s'appelait golake. On danse le golake seulement chez nous. Quant on le danse, on s'étale par ici, par là-bas, voilà comment on le danse. Par la suite, cela c'est transformé avec de nouvelles danses et l'utilisation de l'accordéon. (...) Un jour, Zanahary a donné son jeu aux Européens, cela est devenu célèbre, ils faisaient parler le métal. (...) C'est volontairement que Zanahary a donné cela. Nous, ici au début, nous les Humains nous étions seuls, nous n'étions pas nombreux. Des devins ! Ici ? ! Nous sommes des devins savants ! Un devin peut me jeter un sort ou communiquer avec moi à distance : blablabla blablabla. Les occidentaux ne font pas comme ça. Comment cela se passe-t-il outre-mer ? : Allô...blablabla... (rire) Ils communiquent comme ça là-bas, ils parlent comme ça au téléphone. Bon, ensuite, les orchestres sont venus avec les Européens. S'il n'y avait eu que nous, cela ne serait jamais arrivé jusqu'ici. Zanahary les a donnés aux Occidentaux. Quand ils sont venus chez nous, ils ont partagé ce don. En ce qui nous concerne nous les Malgaches, les uns sont païens, les autres chrétiens. Nous qui sommes ici, nous sommes comme des variétés de maïs européen<sup>90</sup>, mais nous vivons nos coutumes, cela nous appartient. Certains d'entre nous adoptent les pratiques des Européens : les chrétiens, les prêtres. Voilà*

---

<sup>90</sup> On notera ici la revendication explicite de la culture du métissage.

*l'histoire de l'origine des instruments. Cela nous a été donné par le christ. Comme les orchestres sont venus jouer chez nous, on s'en est inspiré, parents et enfants. »*

Les interprétations du *tsapiky* ne relèvent pas toutes du même registre, Rabe, musicien du groupe Zana Bezo, tente de concilier des explications où fusionnent des registres émotionnels et rationnels :

*« Avant, s'il y a un mort il y a des gens qui s'évanouissent avec la maladie du cœur, il sont trop tristes, ça provoque des maladies du cœur. Avec le tsapiky, le rythme, ça diminue parce que il y a beaucoup qui dansent, il y a du bruit... donc la tristesse diminue... c'est ça l'avantage. »*

*« Ici à Madagascar, dans la partie du Sud, si quelqu'un meurt, pour grouper des personnes ils vont chercher des instruments pour faire la fête. Ça commence vers cinq heures du soir, jusqu'au matin, matin jusqu'au soir, soir jusqu'au matin... Le même groupe, les mêmes musiciens, ils ne dorment pas, juste pour manger, il faut manger vite sinon le patron n'est pas content. »*

*« Il faut toujours qu'il y ait du tsapiky sinon c'est pas bien, il n'y a pas beaucoup d'hommes. Il y a un proverbe dans le Sud : s'il n'y a pas d'instruments il n'y a pas d'hommes. »*

*« S'il n'y a pas de tsapiky pour un enterrement c'est un lépreux, le tsapiky est synonyme de richesse, pour honorer le mort il faut du tsapiky »*

Alors que je lui demande s'il n'y a jamais d'opposition au *tsapiky*

*« Tout le monde accepte. Les gens ne veulent pas un autre rythme. Même dans la montagne, à 200 km on joue dans la montagne. »*

- Toujours électrique ?

*« Bien sûr électrique. Si c'est pas électrique on n'entend pas là. Même électrique si ça ne sonne pas loin, ils ne veulent pas. Ils veulent puissant, dans les vingt kilomètres. Ils veulent que l'on sache que c'est eux qui organisent pour l'honneur. C'est l'honneur qu'il va payer pour nous. »*

## Conclusion

### Le *tsapiky*, « unité dans l'imaginaire »

Tout au long de cette partie, j'ai insisté sur l'importance de la communauté reconstituée lors des cérémonies. La relation aux ancêtres reste fondamentale, mais c'est une relation à la fois contraignante et accommodante, ouverte. Nous avons vu que cette capacité à intégrer dans l'univers commun de nouveaux objets, de nouveaux sons, est fort ancienne et se réactualise sans cesse. Finalement, on doit faire participer les ancêtres à tout ce qui est bon, à tout ce à quoi on prend plaisir, nourriture, alcool mais aussi le *tsapiky* et ses sonorités « radicales », la guitare électrique, les haut-parleurs perchés sur des mâts les plus hauts possibles afin d'élargir les relations sociales, d'étendre le territoire investi, d'affirmer la puissance de la famille invitante en montrant à tous qu'on a les moyens de se payer la musique puissante. Bref, on vient de quelque part, on a un passé, on s'arrange avec lui en partageant ce que l'on aime. La communauté est accueillante à ce qui ne la menace pas. Autour du *tsapiky*, jeunes et vieux, hommes et femmes, Vezo et Antanosy, Masikoro et Antandroy, vivants et morts, s'entendent. Comme si la puissance sonore prenait toute la place afin d'effacer les places. Ceci est particulièrement frappant en ce qui concerne les rapports entre hommes et femmes. Dans le document vidéo qui représente en quelque sorte la scène sonore des cérémonies, j'ai insisté sur la différence entre les moments chauds où le *tsapiky* est à son maximum d'intensité et ceux où il n'a pas la place centrale.

Dans les premiers, hommes et femmes boivent de l'alcool, dansent, s'enivrent à égalité devant l'espace où se trouvent les musiciens et le cercueil du défunt. Lors de la mise au tombeau, le *tsapiky* est joué sur des instruments (*mandaliny*) à faible portée, les hommes manient de lourdes pierres, sacrifient les zébus, s'invectivent chantent et rient tandis que les femmes tiennent le rôle de pleureuses dont le corps oscille lentement.

Seuls les musiciens, jeunes pour la plupart sont à la fois sollicités et à l'écart, pour leur sécurité mais aussi parce qu'ils sont des marginaux, à la fois

intérieurs et extérieurs. On les récompense, on les paye. Ils ne sont là que le temps de leur exécution. À peine celle-ci s'arrête-elle qu'au plus vite ils s'éclipsent, laissant derrière eux se défaire cette « unité dans l'imaginaire » qu'ils ont contribué à créer.

Unité d'autant plus nécessaire à mettre en scène que les conflits menacent. En cette période de crise extrême, les hiérarchies se recomposent, les rivalités s'exaspèrent à tel point que parfois, elles ressurgissent dans le temps même des cérémonies : deux funérailles pour une même personne à Antevamena, reproches faits par la famille de la femme de Mosa lors des *kabary* du *savatse* à Mitsinjo, ne sont que des symptômes de ce qui se déroule sur une autre scène, celle du pouvoir. Et pourtant, cette scène n'est-elle pas belle et bien présente dans le choix du *tsapiky* comme musique des cérémonies ? Élément de négociation entre les jeunes et les Anciens, en tant que musique actuelle, cette jeune musique participe des stratégies d'identification qui se développent en fonction d'enjeux sociaux et politiques précis, de rapports de forces à échelle du pays. Politiciens, commerçants, *ombiasa* s'y réfèrent.

Nous avons vu les rapports de domination que le pouvoir central entretient avec la région de Tuléar. Tenue en minorité, la population de la région a besoin de constituer des référents identitaires à elle. Je n'ai jamais rencontré d'hostilité à l'endroit du *tsapiky*, pas même de la part des anciens qui auraient pu refuser cette musique aux sources multiples. Le *tsapiky* c'est la musique du Sud. Cette affirmation culturelle constitue la première modalité d'une revendication politique qui cherche les voies de son expression. Les pouvoirs l'ont compris qui interdisent le *tsapiky* en temps de tensions violentes.

Élément identitaire, forme symbolique permettant à la communauté imaginaire de se constituer, le *tsapiky* est aussi une activité économique autour de laquelle se nouent de nouvelles relations. C'est à ces dernières, que la troisième partie est consacrée.

## TROISIÈME PARTIE

### Le « système *tsapiky* »



## Introduction

Puissance qui rassemble, moyen de communication entre les vivants et les morts, de captation et de déchaînement des énergies, de constitution d'un « nous » qui transcende les querelles entre les anciens et les modernes, ouvert à l'autre mais néanmoins soucieux de sa spécificité, le *tsapiky* est la musique de référence de la région de Tuléar.

Il convient maintenant, à cette phase de notre travail de rendre compte des mécanismes socio-économiques par lesquels, dans une situation de misère extrême, cette jeune musique aux accents multiples a su se donner les moyens d'une diffusion à l'échelle régionale.

Le « système *tsapiky* » se décline selon trois cercles dont les rayons balayent de manière complémentaire l'ensemble de la région dans un mouvement permanent reliant la campagne à la ville, la ville à la campagne. Ces trois cercles ont respectivement pour centre, les orchestres, la production de cassettes et les commanditaires. En leur sein, se nouent et se dénouent les relations sociales, non exemptes de conflits, mais nécessaires à l'existence même du « système *tsapiky* ». C'est à l'examen de ces questions que s'attache le premier chapitre de cette partie.

Le deuxième chapitre s'attache à saisir les modes de régulation de ces conflits qui expriment les difficultés que rencontrent les différents acteurs de la scène du *tsapiky* à maîtriser l'émergence d'un marché local de la musique.

En guise d'épilogue, à travers le parcours emblématique d'un musicien, est restituée la signification d'une implication dans ce champ de la musique et, plus généralement, le sens d'un mouvement participant d'une construction identitaire locale moins soucieuse de ses origines que de son affirmation présente.

# Chapitre 1

## Ubiquité, mobilités et instrumentalisations croisées

Tout au long de ce travail, j'ai pris soin, guidé en cela par les musiciens de *tsapiky*, de ne pas opposer « tradition » et « modernité ». Parler de « système *tsapiky* », c'est à nouveau refuser l'opposition entre des communautés villageoises menacées dans leur existence et des habitants de la ville considérés comme de futurs citadins. Ce « système » met en jeu différents acteurs tous impliqués dans un même processus, dans une redéfinition des relations sociales. La notion de cercle se justifie par le caractère circulaire, telle une noria ininterrompue, de ces relations. Les trois cercles, que nous allons présenter et analyser maintenant, déclinent ces mêmes relations au regard des différents acteurs, de leur différentes activités : les orchestres, la production de cassette, les commanditaires.

### ***1. Le premier cercle : des musiciens séparés de leurs instruments, des « chefs d'orchestres » non musiciens, propriétaires des instruments***

#### 1.1 Des mobilités orchestrées

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 de groupes que j'avais répertoriés l'année précédente sont toujours présents mais avec d'autres musiciens, inversement, les musiciens qui constituaient ces groupes font maintenant partie d'autres formations.

Cette observation concernant le caractère labile des orchestres m'a amené à m'interroger sur les raisons de cette instabilité. À suivre les parcours, les stratégies des « chefs d'orchestres » et des musiciens, je découvris que la mobilité était constitutive du « système *tsapiky* » tant en ce qui concerne la constitution des orchestres que leur possibilité même d'existence grâce à la mobilisation conjointe des ressources de la ville et de la campagne. C'est la complexité de ce mouvement que nous allons analyser à travers les différentes relations qu'il inaugure.

Le cas du parcours de Rosoa est ici remarquable et fournit une introduction exemplaire à notre analyse. L'entrée de Rasoa dans le monde de la musique repose sur un certain talent et l'acceptation, par sa famille, des contraintes liées à sa professionnalisation. Née en 1978 à Tongobory, elle poursuit sa scolarité jusqu'en classe de sixième. Dès l'âge de douze ans elle consacre tout son temps à chanter avec son frère et deux cousins qui jouaient du luth *mandaliny*. Pendant deux ans, elle anime des cérémonies à Tongobory, puis est repérée par le chef de l'orchestre électrique *Los Belia* et en devient la chanteuse.

*« Quand j'étais toute petite comme ce gosse, je dansais à l'occasion des fêtes. Plus tard j'ai chanté accompagnée des mandaliny puis le groupe Los Belia nous a vu à Tameantsia, à cinq kilomètres de Tongobory et ils m'ont prise avec eux. (...) Il y avait une fête, un retournement des morts. (...) 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 ».*

Aujourd'hui, toujours chanteuse de *tsapiky*, Rasoa habite à Tuléar dans le quartier de Tsienengea (cf. annexe). Elle est mère d'un enfant, mariée à Pascal, guitariste de *tsapiky* que nous rencontrerons plus loin.

Les jeunes recrues peuvent être repérés par des musiciens venus animer une cérémonie villageoise. Le mouvement peut être plus complexe. Marcel offre un exemple frappant de ces pérégrinations. Il utilise son expérience de la mobilité en construisant pas à pas, à travers ses multiples activités, un projet de vie l'amenant à devenir « chef d'orchestre » :

*« Avant je faisais les produits de mer, l'activité personnelle, à Bebeloke, à Tuléar. Je récupérais tous les produits de mer à Bebeloke, Anakao, jusqu'à Ambolo et on le transporte à Tuléar. Et en même temps je faisais le vidéo club, la projection vidéo à Bebeloke. 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 etc. de Tuléar et de les amener à Bebeloke 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 Bebeloke 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)

Cette trajectoire montre bien le rôle de médiateur entre la ville et la campagne d'un « chef d'orchestre » qui dispose de plusieurs réseaux liés à ses activités : commerce, installation d'une projection vidéo... Marcel amène 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 de groupes 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. »* (Tonia, chanteuse du groupe Tsy-Anjaza)

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.* » (Mosa, chef de l'orchestre Lakolaza)

Les musiciens, eux aussi peuvent utiliser « l'espace circulatoire » qu'ils ont construit grâce à leur déplacement, leur mobilité, à des fins commerciales :

*« 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-Anjaza)

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 Tonia (chanteuses du groupe *Tsy-Anjaza*) achètent des valises, radio cassettes, lits, parures, bijoux qu'elles envoient à Beheloke aux parents qui les leur 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, irrégulièrement et selon leurs recettes, de l'argent à leurs parents. Elles sont prises dans un processus contradictoire, où se confrontent solidarité familiale et individualisation.

Ainsi, les acteurs utilisent au mieux leur mobilité en tissant des liens multiples entre ruraux et citadins. Ils font jouer leur double appartenance, élargissent leur champ d'action en déployant leurs activités sur le territoire parcouru par le *tsapiky*.

Couvrant les deux espaces, les acteurs du « système *tsapiky* » utilisent toutes les ressources possibles, les interstices non occupés par le circuit marchand lié à l'agriculture, tel que nous l'avons décrit dans l'introduction générale. Rappelons que dans ce dernier cas, l'échange se fait souvent au détriment du paysan au profit d'acteurs considérés comme extérieurs. Les acteurs du « système *tsapiky* » instaurent eux, des échanges parallèles négociables et en intériorité. Cette intériorité vient du fait que les musiciens appartiennent au terroir. Marginaux

intérieurs / extérieurs, les musiciens de *tsapiky* sont les instigateurs d'une « jeune musique » partagée et sont, par leurs parcours, au carrefour de valeurs et de codes relevant de plusieurs ordres qu'ils ont l'art de faire fusionner. À travers le *tsapiky*, s'affirme leur capacité à traverser les frontières et à utiliser des réseaux et des relations de niveaux différents : familial, ethnique, commercial...

Les déplacements imposés par le « système *tsapiky* » permettent à ses acteurs d'utiliser le commerce informel ou autres « à côtés » du voyage et plus largement, de constituer de multiples relations amenant à une multiplication de leurs réseaux créant ainsi des liens sociaux et par là même de nouvelles ressources. Dans cette noria, la circulation de l'argent est hors contrôle de l'État. L'OMDA (office malagasy du droit d'auteur) qui, comme on le verra dans le chapitre suivant, a déjà bien du mal à gérer les droits relatifs aux cassettes, est complètement absent des « contrats » qui lient orchestres de *tsapiky* et organisateurs de cérémonies.

Les musiciens de *tsapiky* sont payés pour leur prestation, il s'agit bien d'un échange marchand, qui se déroule sur le territoire occupé par le *tsapiky* et dans lequel ni l'État ni les intermédiaires commerciaux habituels n'interviennent.

Dans une conquête commune de nouveaux espaces, musiciens comme « chef d'orchestres » s'efforcent de consolider, d'élargir ce territoire du *tsapiky* dans lequel ils évoluent ensemble. Cependant, la configuration décrite est de fait un processus non exempt de nombreux conflits, un processus qui se nourrit des différentes stratégies des acteurs mis en relation.

## 1.2. Les orchestres, une structure de dépendances

Pris dans ce circuit, les musiciens, des hommes et des femmes, jeunes, ont des origines diverses. Certains, nés à Tuléar bénéficient, comme on l'a vu en première partie, d'un certain héritage, d'une inscription facilitée dans les réseaux de la ville. Beaucoup sont des ruraux qui ont trouvé dans le métier de musicien de *tsapiky*, ce que l'espace villageois ne pouvait leur fournir, du travail, de l'argent, de quoi se nourrir mais aussi des projets d'avenir personnels. Le *tsapiky* est aussi une manière d'accéder à la ville, à la modernité, à des nouveaux comportements

et modes de consommation, d'échapper à l'ordre villageois sans rompre avec la campagne. Enfin, l'intégration dans un groupe peut permettre de fuir un passé de délinquant ou parfois même, à plus court terme, de profiter de la mobilité des orchestres pour se cacher, à condition d'être musicien. Originaire de Tuléar ou de la région, les musiciens de *tsapiky* sont des marginaux au sens donné précédemment à ce terme. Des pratiques délinquantes, un traumatisme comme le décès précoce et inattendu des parents, l'échec scolaire ou l'impossibilité financière pour la famille d'assumer la poursuite des études, apparaissent fréquemment comme des déclencheurs qui font partie des motivations qui poussent ces jeunes à trouver refuge dans la musique, dans le *tsapiky*. Cela n'exclut pas la « passion musicale », bien présente et les multiples vocations, n'importe qui ne devient pas musicien de *tsapiky* et, parmi ceux qui se sentent ou sont reconnus comme doués, tout le monde ne franchit pas le pas. Refuge, vocation, le *tsapiky* est aussi espoir, de pouvoir se nourrir, gagner sa vie, d'acquérir une connaissance, une reconnaissance, de devenir une vedette, peut-être d'intégrer le star système, d'accéder à la capitale et pourquoi pas à l'étranger qui fait rêver.

À Tuléar, pas de « répétition » le week-end pour se distraire en *tsapiky* entre jeunes de bonnes familles, le *tsapiky* n'est pas un loisir pour une élite ; les fêtes de fin d'année à l'école, les spectacles de l'alliance française ou encore les bouds organisées par les lycéens ne se font pas au son du *tsapiky* mais plutôt de Céline Dion ou autre Madonna. Les musiciens qui s'investissent dans le *tsapiky* en font leur métier. Sauf exception, ils n'ont pas de formation spécifique. Ceux qui ont suivi un début de scolarité se sont arrêtés tôt, l'orchestre est le lieu de l'apprentissage. Ils se professionnalisent ainsi très jeunes en même temps qu'ils apprennent, ce qui constitue un des premiers facteurs de la dépendance vis à vis des « chefs d'orchestres » qui les accueillent dans leurs structures. La dépendance est d'autant plus forte qu'ils viennent de brousse et qu'ils sont alors nourris et logés par ce dernier. L'orchestre de *tsapiky* est une structure de



domination où se mêlent une sorte de « salariat bridé<sup>91</sup> », rapports familiaux, relations paternalistes et pratiques coutumières.

Aucun musicien ne possède ses propres instruments, rares, ils sont chers et représentent un fort investissement financier ; vieux, fragiles et bricolés, ils demandent un entretien permanent et donc des dépenses régulières et des connaissances particulières. Un orchestre de *tsapiky*, c'est une guitare, une basse, les cordes pas toujours au complet mais qu'il faut changer lorsque l'usure et la rouille ne permettent vraiment plus de jouer, une batterie ou plutôt une structure de batterie sur laquelle sont greffés peau de chèvre pour la grosse caisse, tôle parsemée de vis et d'écrous en guise de cymbale, pédale en bois et baguettes jetables taillées dans des branches. Un orchestre de *tsapiky* c'est aussi les amplis et pavillons, le micro pour le chant, de nombreuses prises et fils électriques soudés et ressoudés, le groupe électrogène qui alimentera le tout ainsi que les néons permettant d'amener de la lumière dans les villages sans électricité, - sans oublier la chaise du batteur... Largement bricolé, l'ensemble du matériel représente néanmoins un investissement de départ de plusieurs dizaines de millions de francs malgaches (dizaines de milliers de francs). De telles sommes sont hors de portée des musiciens. Ce sont des acteurs spécialisés, les « chefs d'orchestre », qui les collectent et réalisent l'investissement nécessaire, ce qui on va le voir, leur donne un pouvoir, souvent exorbitant, sur les musiciens.

Des musiciens séparés de leurs instruments, des « chefs d'orchestres » propriétaires et parfois concepteurs ou réparateurs du matériel, la répartition des rôles induit une relation hiérarchique, où le « chef d'orchestre » tient le rôle du patron.

*« 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*

---

<sup>91</sup> Expression empruntée à Yann Moulier-Boutang (1998) pour exprimer la position de salariés ne bénéficiant d'aucuns des avantages du salariat.

*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 moi 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.

Absence de contrat avec les « chefs d'orchestres », aucune garantie pour le lendemain, appréhension et difficulté à gérer le *piolalitsy* (litt. « attraper les mouches ») : période de soudure durant laquelle les cérémonies sont peu nombreuses et inversement, rythme harassant du travail lorsque ces dernières s'enchaînent, l'activité de musicien est un travail précaire. Les « débutants » (statut indéfini qui, du point de vue des musiciens, a souvent tendance à s'éterniser) ne sont pas payés, les autres se partagent la moitié des contrats effectués, en respectant la hiérarchie vue dans la première partie, entre soliste, bassistes, batteurs, remplaçants etc. Si faire venir un groupe représente une forte dépense pour les organisateurs de cérémonies, ce qu'il reste aux musiciens une fois le partage effectué est faible et ne permet pas de réelle accumulation. Une cérémonie de trois jours et deux nuits, rapporte, suivant la renommée du groupe, en moyenne 1,5 millions de francs malgaches (1 500 FF), la moitié revient au propriétaire des instruments. Dans leur formation minimale (guitare, chant, basse, batterie) les orchestres sont composés de huit personnes si l'on ajoute les remplaçants de chacun des « titulaires ». Il reste donc environ 94 000 FMG (94 FF) à chaque musicien. Cette somme peut être légèrement augmentée en contrepartie d'un travail plus dur, si l'on diminue le nombre de remplaçants. Certains musiciens ne s'arrêteront alors de jouer que quelques heures durant les trois jours et nuits de la cérémonie. Dans la majorité des cas, un compromis réside dans le fait de s'accompagner de deux remplaçants « 4x4 », « *tous terrains* » qui peuvent prendre le relais du batteur, du bassiste, plus rarement, du guitariste. La somme étant répartie entre six musiciens au lieu de huit, le sacrifice en terme de repos, de condition de travail, permet d'augmenter à 125 FF le revenu moyen par personne.

Cette répartition est vécue par tous les musiciens comme inégale et non justifiée, ils se sentent exploités et pensent que le « patron » s'enrichit sur leur dos. De leur côté les « chefs d'orchestres » se considèrent, ou tout du moins se présentent, plutôt comme des « mécènes ». Ils mettent en avant le caractère peu rentable de leur activité, les dépenses qu'elle occasionne. Pour Mosa, « chef d'orchestre » mais également technicien réparateur de matériel électronique :

*« (...) C'est mon travail (de technicien) qui me permet de résoudre mes problèmes, comme construire une maison par exemple. Cette maison-ci est en tôle, je l'utilise comme atelier. Je suis en train de construire une maison en dur à Mitsinjo Betanimena, chez nous pas loin là-bas. C'est avec mon argent que je peux résoudre mes problèmes. Mais ces instruments, s'ils rapportent par exemple un million (1000 FF), on le divise par deux. 500 000 FMG me reviennent, 500 000 FMG aux musiciens. Sur ma part, je donne encore 200 000 FMG à ma femme. Avec les 300 000 restant, je les dépense pour mon plaisir, et je ramène 150 000 FMG au foyer. Par conséquent, cet argent que me rapporte l'orchestre n'a pas de sens. Ce que l'orchestre me rapporte, c'est pour le plaisir, une distraction. Voilà pourquoi je les vends (les instruments) à un moment donné, avant d'en fabriquer de nouveaux. »*

Au regard des frais liés à l'entretien du matériel jusqu'à la nourriture des musiciens et leurs cigarettes quotidiennes, les « chefs d'orchestres » se défendent d'entretenir envers les musiciens des rapports d'exploitation :

*« Le groupe Lakolaza était constitué de jeunes originaires de Bezaha que j'ai élevés chez moi.(...) Je prenais en charge leurs repas, leurs soins médicaux, leurs cigarettes quotidiennes. Je m'occupais d'eux comme s'ils étaient mes propres enfants. Je m'occupais de tous leurs problèmes. » (Mosa)*

De fait, les relations au sein des structures que sont les orchestres sont plus ambiguës. Si les propriétaires des instruments cultivent souvent un paternalisme

qui les arrange, la parenté, comme on l'a vu en première partie, n'est pas toujours fictive. Concernant Mosa, les membres initiaux de Lakolaza, fâchés avec ce dernier, sont tous repartis à Bezaha, leur région d'origine, ou presque :

*« Lipo, le batteur a épousé ma fille et finalement il est resté chez moi. »*

Tapio, une des chanteuses actuelles du groupe Tsy-Anjaza est mariée avec le frère de Marcel le « chef d'orchestre ». Quant à la formation que patronne Somby, pour ne prendre qu'un dernier exemple, son batteur est aussi son frère, le soliste son cousin. Ces relations familiales enchevêtrées accompagnent souvent des relations paternalistes. *« (...) la relation père-fils, intensément vécue dans la famille, a structuré à tel point la manière de penser et de vivre que toute personne ou collectivité transmettant un bienfait devient, de ce fait, un père : c'est ainsi qu'est projeté, à partir et au-delà de la famille, le type de rapport qui la fonde. »* (Robert Dubois, 1978, p. 102).

Habitant au cœur du quartier de Mahavatse, Somby intègre régulièrement dans son orchestre des jeunes du quartier, futurs musiciens de *tsapiky*. Il n'envisage pas son activité comme un projet à long terme, ne mise pas sur un groupe fixe dont il développerait la « carrière ». Son équipe est souvent renouvelée, il considère plutôt sa structure comme un lieu d'apprentissage, une étape :

*« Tous les musiciens sont passés par moi, Mameby, Saïd Alexis... Je les ai formés, puis tous sont partis les uns après les autres. Nous ne sommes pas fâchés, quand ils ont un problème technique ils viennent me voir. Chez moi c'est un peu comme une école de musique. »*

Le fait de prendre en charge des villageois ou des jeunes « difficiles », des marginaux qui sans cela « ne seraient rien » est souvent mis en avant dans l'importance que les « chefs d'orchestre » donnent à leur rôle. La difficulté à gérer l'instabilité des musiciens est toujours présentée comme une forte contrainte.

Certains musiciens, particulièrement ceux qui projettent d'être à leur compte, intériorisent la double difficulté d'entretenir ou de réparer du matériel et de gérer

des musiciens instables. Dans cette situation, Pascal estime avoir trouvé une solution pour échapper aux conflits que pourrait engendrer la position à laquelle il aspire :

*« Pour plus tard, j'ai un projet d'acheter des instruments, comme ça quand on sera vieux, on pourra vivre sans jouer. (...) Mais, c'est dur, il faut de l'argent (...) et puis il faut connaître le matériel, l'électronique, les réparations. C'est dur mais petit à petit on apprend avec l'expérience, chaque fois qu'il y a des pannes on regarde comment réparer ça. Je ne suis pas excellent, mais je connais déjà les petites pannes. (...) Je veux juste louer le matériel mais pas m'occuper d'un groupe, juste les instruments parce qu'on a toujours des problèmes avec les musiciens. »*

Alors que je m'étonne de ces propos qui ressemblent fort à ceux d'un « chef d'orchestre », Pascal précise :

*« Parce que je suis chef de groupe maintenant. Avec les musiciens de Tuléar... je ne sais pas avec les autres musiciens ? Mais avec les musiciens de Tuléar on a toujours des problèmes, tous les musiciens fument, boivent, il y a toujours des problèmes ! Tout le monde a raison, les patrons, les musiciens, moi, je ne veux pas avoir à discuter avec les musiciens. »*

Main d'œuvre indocile, les musiciens dès qu'ils en ont l'opportunité n'hésitent pas à quitter leur formation initiale, à répondre à une offre plus intéressante. La rupture peut être définitive ou ponctuelle. Les conditions de vie et de travail des musiciens sont dures, la dépendance est forte mais l'absence de contrat entre ces derniers et les « chefs d'orchestre » joue dans les deux sens. Il peut arriver, par exemple, que la veille d'un départ pour une cérémonie, un des musiciens manque à l'appel. Il aura trouvé un « contrat » mieux payé comme « mercenaire » dans un autre groupe, il faut alors trouver un remplaçant qui soit disponible ou s'il est déjà engagé, lui faire une proposition plus intéressante.

La non stabilité des musiciens, liée à la précarité de leurs conditions de travail, est vécue par les « chefs d'orchestre » comme une forte contrainte qu'ils ont à gérer ; l'investissement que représente la constitution d'un groupe est risqué. Cette labilité, comme on l'approfondira dans le deuxième chapitre, doit également être comprise dans un système fortement concurrentiel :

*« Si certains constatent ta réussite, que tes instruments sont performants ou si tu effectues souvent des représentations à l'extérieur de la ville, ils envoient un jeune homme faire le mercenaire dans ton groupe. Si j'ai un bon élément, un soliste par exemple, ils viennent saboter mon groupe en me l'arrachant, alors que c'est quelqu'un qui n'est pas de la ville et qui réside chez moi. Souvent ils agissent de la sorte pour tous mes éléments. » (Mosa)*

Médiateur un temps, le « chef d'orchestre » rend possible la professionnalisation par la musique, l'installation en ville. Cependant, pour beaucoup, la structure n'est qu'une étape. Le « patron » est souvent quitté par les musiciens qui constituent 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. C'est la trajectoire qu'a suivi Pascal marié avec la chanteuse Rasoa ayant elle-même quitté sa formation initiale :

*« J'ai commencé avec le groupe Le fleuve à Bezaba. Le propriétaire était du même village que moi. Il a vu que je jouais de la guitare solo, le patron là, il m'a demandé de jouer avec lui. La première fois je ne jouais pas bien, puis j'ai progressé pour devenir professionnel. Puis, j'ai quitté le groupe Le fleuve pour partir avec Zezex que j'ai rencontré lors d'une cérémonie à Tonkobory. Après il m'a demandé que je l'accompagne. Alors j'ai été avec lui jusqu'à Ezeda. Quand j'ai été avec Zezex, Le fleuve s'est arrêté là.*

*Ensuite j'ai rencontré Raso, On a joué ensemble à Berohy. L'organisateur a fait un contrat avec Raso pour qu'elle chante avec nous. C'est là que nous nous sommes rencontrés. On est devenu copain-copine et on a décidé de former notre propre groupe. Le 'bateuriste', c'est la famille, c'est le frère de Raso, c'est le fils de la sœur du père de Raso. Le bassiste c'est son frère, même père même mère. La danseuse qui habite à côté, c'est ma cousine, la fille de la sœur de mon père. Il y a aussi un organiste, c'est mon oncle, le frère de ma mère. Avant, ils jouaient tous avec des groupes différents, quand on a commencé à faire notre groupe, on a décidé de prendre la famille. »*

– Il n'y a pas de chef de groupe alors ?

*« Si, il y en a, de notre groupe c'est moi le chef de groupe. C'est moi qui fais les contrats, c'est moi qui signe. Pour l'argent, c'est moi seulement qui distribue au groupe. »*

- C'est divisé 50 % pour le chef et le reste pour les musiciens ?, 50 % pour toi et ...

*« C'est pas seulement pour moi mais pour Raso aussi. (...) Pour le matériel, on le loue. Le prix dépend du propriétaire, il y en a beaucoup ici, c'est pas fixe. Mais souvent on a loué à Monsieur Diny, le groupe juste en face de Radio Soa Talily. C'est à peu près 500 mille pour un jour. Si on a un contrat de 1, 5 millions, on loue les instruments 500 000 et le reste on partage. »*

En prenant son indépendance, Pascal reproduit en partie le partage hiérarchisé pratiqué par les « chefs d'orchestre ». Cependant, cela ne lui évite pas d'entrer en conflit avec ces derniers. Ainsi deux versions existent quant à la location de matériel à Mosa.

Alors que je demande à Mosa s'il n'a jamais eu de problème de « sabotage » sur son matériel, phénomène qui arrive souvent, comme on le verra, notamment par l'intermédiaire de sorts jetés, Mosa me répond en parlant de Pascal et en prétendant qu'il s'agissait d'un prêt :

*« Mon matériel, c'est difficile de vouloir y porter atteinte, c'est impossible. Mais on peut parler de sabotage le fait de me demander mes instruments pour deux jours alors qu'on les garde plus que cela. Pendant ce temps, il se fait de l'argent, moi pas. Il ne partagera pas sa recette avec moi. Or c'est pour lui venir en aide que je lui ai prêté mon matériel pour deux jours. La semaine dernière, le maire est venu me proposer un contrat. Or une partie de mon matériel est encore avec lui. (...) Il a encore mes pavillons, mes pédales, ma caisse-claire. Il me les a demandés pour deux jours, or voilà trois semaines de passées. Je ne peux pas aller les chercher car il n'est pas ici, il circule dans les environs d'Ambolokira. »*

La version de Pascal est toute autre :

*« Mosa est méchant. Par exemple, si on loue ses instruments, on a toujours des problèmes. Il y a toujours des problèmes avec lui. La plupart des musiciens ne sont pas contents avec lui. Quand on a du retard, il faut payer, il augmente la location. »*

– Est-ce que cela n'est pas normal ?

*« C'est pas normal parce qu'on est Malgaches nous ! Il y a toujours l'era gasy (l' « heure malgache ») on a toujours du retard, c'est comme ça. »*

Les contraintes des uns ne sont pas toujours celles des autres !

Le monde des musiciens et celui des chefs d'orchestres sont à la fois opposés et liés, des solidarités obligées tempèrent les rapports marchands, les contraintes des uns peuvent devenir les contraintes des autres. Ainsi explique Mosa :



*« Si je ne prête pas mon matériel, ils m'accusent d'être orgueilleux.  
Et puis, tu peux toi aussi rencontrer un jour des problèmes et  
emprunter celui des autres. Alors, tu es bien obligé de prêter le tiens.  
On doit le faire si on veut vivre en bons termes avec les autres. »*

On se rappellera ici l'annonce radiophonique faite par Mosa invitant les musiciens de Tuléar à la cérémonie qu'il organisait lors de la demande de bénédiction aux ancêtres pour la circoncision de son fils. Tentative d'ouverture, de rapprochement, besoin de raffermir ou d'étendre le réseau de relations, le résultat de la démarche n'est pas gagné d'avance. Quelque temps avant l'événement, je demandais à Pascal s'il s'y rendrait :

*« Je n'ai pas de temps pour aller là-bas. Il veut établir des relations  
avec tous les musiciens parce qu'il est méchant. »*

La dépendance réciproque ne peut masquer la domination des uns sur les autres. Les rapports entre musiciens et « patrons » sont hiérarchisés, tendus, conflictuels. Temps de la médiation, temps du transfert pour les musiciens qui arrivent de la campagne, temps des espoirs, temps des dépendances, des ruptures, des projets, se conjuguent au présent au passé ou au futur au sein de ces structures. Les orchestres sont des communautés prises dans le territoire, dans le cercle, dans le mouvement *tsapiky*.

Ce mouvement ne se réduit pas à l'activité *in vivo* des orchestres. Il implique la réalisation de cassettes. Temps du partage d'un objectif commun, l'enregistrement d'une cassette est pour tous ou presque une étape décisive quant à la constitution d'une renommée.

## **2. Le deuxième cercle : l'enregistrement des cassettes et la construction d'un effet de notoriété**

Il existe plusieurs modalités pour réaliser une cassette. Certains « chefs d'orchestre » produisent eux-mêmes la cassette de leur groupe, ils réalisent alors l'enregistrement à Tuléar, au « studio Richard » près de la poste. Lieu de répétition avant tout, le matériel dont ils disposent est peu adapté pour l'enregistrement. Il ne permet que des résultats de faible qualité. Sur place et moins cher que les studios de la capitale, il est en général utilisé pour le lancement d'une première cassette.

Dans la plupart des cas, les musiciens passent par un autre personnage du « système *tsapiky* », le « producteur ». Ce dernier établit un contrat avec les musiciens et les paye pour l'enregistrement. Toutes les étapes jusqu'à la fabrication de la cassette se font alors à Tananarive, la capitale (environ 1000 km de Tuléar) : enregistrement, mixage, achat des cassettes vierges, duplication des cassettes, étiquettes, jaquettes. Le « producteur », bien que vivant à Tuléar, connaît les différents réseaux de la capitale, il est un intermédiaire incontournable pour les musiciens qui, pour la plupart n'ont jamais quitté la région de Tuléar. 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 1 000 FMG (1 FF) à l'OMDA (Office malagasy du droit d'auteur) sur la base d'un minimum de 500 cassettes. Une partie de cette somme est reversée aux musiciens.

Étape cruciale dans le parcours des musiciens, au centre d'un véritable marché, répondant à une forte demande, les cassettes n'en sont pas moins largement bricolées et d'une qualité, même lorsqu'elles sont réalisées à Tananarive, toute relative. Une photocopie couleur ou directement un tirage photographique, au dos duquel on peut lire « Kodak paper », sert de jaquette ; les titres sont écrits à la main puis, par un procédé visible, collés sur l'original et enfin photocopiés ou photographiés ; les étiquettes sur la cassette elle-même sont de

simples feuilles de papier photocopées, grossièrement découpées et au travers desquelles on aperçoit la marque de la cassette vierge (cf. en annexe quelques reproductions de cassettes). Cependant, bien que non normées, les jaquettes obéissent à des règles d'usage, à des habitudes qu'il s'agit de respecter si l'on veut que la cassette « marche ». Les musiciens ou au moins le soliste doivent y figurer, « piston » ou « 4x4 » (chaussures compensées), ceinture « paky » (nom de la marque), « rekisisiky » (avoir le t-shirt rentré dans le pantalon) et « positera » (poser comme sur un poster) sont de rigueur. La présence d'une chanteuse dans le groupe est considérée comme un atout. Même lorsque la composition du groupe est exclusivement masculine, le fait qu'une femme pose sur la jaquette apparaît à certains comme indispensable. Ainsi, ma surprise fût grande, lorsque j'appris d'un « chef d'orchestre », l'identité de la personne figurant sur la cassette de son groupe, que je pensais être une chanteuse mais dont la voix était absente de l'enregistrement :

*« Nous étions tous des hommes dans le groupe. Le frère de mon épouse s'était déguisé en femme quand nous avons fait la photo, mais dans le groupe il n'y avait pas de femme. C'est maintenant, dans le groupe que je formerai bientôt qu'il y aura une femme, pour le volume deux. »*



Une fois les cassettes réalisées, le producteur les vend soit lui-même, soit par l'intermédiaire de distributeurs. Elles sont diffusées dans toutes les 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 marchés il s'agit de petites échoppes en bois dans lesquelles on n'entre pas. Tapissant les murs, 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. À la demande, le vendeur passe telle ou telle cassette à un niveau sonore tel qu'une grande partie du quartier peut en profiter. Les gens écoutent la musique, les commentaires, observent les boîtiers et les achats des autres.

Signalons que les marchés sont les seuls espaces de commerce entre Malgaches. Toute une partie du commerce : quincaillerie, produits importés, etc. est contrôlé par les *Karany* (d'origine indienne). 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.

Comme on l'a vu plus haut, les groupes de *tsapiky* sont labiles. Le système des « chefs d'orchestre » fait qu'un même nom de groupe peut désigner un ensemble de musiciens différents. Cela se répercute sur les cassettes qui fonctionnent par série : « volume 1 », « volume 2 » sous le nom d'un même groupe. Les critères de choix ne sont pas de la plus grande précision, les bases sur lesquelles l'échange commercial s'effectue sont confuses. Cependant, musique locale, les gens connaissent les musiciens. La renommée d'un orchestre se fait par le soliste (guitariste) et/ou le(a) chanteur(euse). Si *Tsy-Anjaza volume 1* s'est très bien vendu, ce n'est pas le cas de *Tsy-Anjaza volume 2*. Il faut être de Tuléar pour savoir que Lamily, Tsatsiky et Cizone (soliste et chanteuses du premier volume) font maintenant partie du groupe Mizeha dont le premier volume, lui, a très bien marché. Les producteurs jouent d'ailleurs parfois sur ces renommées individuelles en recomposant la structure des groupes afin d'avoir par exemple tel ou tel soliste dans l'enregistrement qu'ils produisent.

En ce qui concerne le nombre de cassettes vendues, il est difficile d'obtenir un chiffre fiable. En effet, producteurs et vendeurs minimisent souvent leurs ventes. Ils sont accusés par les musiciens de ne pas toutes les déclarer, afin de ne pas reverser la totalité des droits à l'OMDA. C'est pour cela que l'OMDA prend pour base de prélèvement des droits un minimum de 500 cassettes. Les producteurs font systématiquement fabriquer un minimum de 1 000 exemplaires pour le premier tirage d'un groupe. Un musicien qui gère lui-même la diffusion de

sa cassette m'a dit en avoir vendu 1000 en un mois. En observant un point de vente, j'ai compté 4 cassettes vendues en 30 minutes, 7 en trois-quarts d'heure.

Le prix d'une cassette est de 17 000 FMG (17 FF) ce qui est très cher pour une majorité de la population malgache. Parallèlement, il existe des « reproducteurs » qui vendent des copies de cassettes (moins chères : 6000 FMG, 6 FF). Ces copies ont une existence légale. Les reproducteurs versent une redevance de 15 % du prix de vente au détail sur la base d'un minimum de cent cassettes par mois. Cette pratique, en principe destinée à permettre à des gens aux revenus modestes d'accéder à la musique et à restreindre le marché noir, est d'une efficacité limitée. En effet, il existe un marché noir très développé. Les propos de ce chef de groupe sont à cet égard explicites :

*« Pour ma cassette 'X', combien de millions n'ai-je pas eu sur les lieux d'exploitation du saphir ? Des gens qui n'avaient pas mon autorisation ont fait des cassettes pirates. Alors je leur taxe 500 000 FMG comme amende. Ensuite, je leur donne mon autorisation. J'ai ainsi eu 10 millions auprès de ces enregistreurs-pirates, car ma cassette a eu du succès en brousse. »*

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

Les radios locales<sup>92</sup>, 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 tout les mercredi soirs à cette musique. Julien Lespede, 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.

Les concerts, décrits dans la première partie, participent à cette individualisation des groupes et au système de popularité.

---

<sup>92</sup> 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).

D'une manière générale en ce qui concerne les pays du tiers monde, de nombreuses critiques ont été émises à propos de la circulation de cassettes, de qualité très inégales, souvent piratées. Dans le cas du *tsapiky*, on peut dire qu'il s'agit d'un marché local qui permet une consommation de masse d'un produit créé sur place. Comme le remarque Peter Manuel, « (...) *Les faibles coûts de production permettent à des producteurs à petites échelles d'émerger à travers le monde, enregistrant et lançant sur le marché des musiques ayant pour cible une audience spécialisée populaire et locale plutôt qu'un marché de masse homogène. Le résultat est une remarquable décentralisation, une démocratisation et une dispersion de l'industrie de la musique au dépend des oligopoles nationaux et multinationaux.* » (Manuel, 1993, p. XIV). Le « système *tsapiky* » illustre particulièrement bien cette démocratisation d'autant mieux que Tuléar a toujours été et reste dominée politiquement, économiquement mais aussi culturellement, par la capitale. « (...) *Les cassettes et les magnétophones constituent un micro-medium interactif en puissance à deux sens dont le faible coût le rend favorable à un contrôle populaire localisé et à une diversité de contenu correspondante. Les cassettes, contrairement aux films, peuvent être utilisées à la convenance et selon le libre choix du possesseur. Elles offrent ainsi une résistance aux formes variées de contrôle et d'homogénéisation associées aux biens de productions intensifs, les 'anciens' médias monopolistiques de la télévision, du cinéma et de la radio. L'émergence d'une culture de la cassette en Inde doit ainsi être comprise, dans le contexte d'un nouvel ordre de l'information mondiale, comme des nouvelles potentialités pour la décentralisation, la diversification, l'autonomie, la divergence et la liberté* » (Manuel, *op. cit.*, p. 3).

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, ils intègrent systématiquement dans certaines de leurs chansons le lieu dont ils sont originaires et 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, Mameby 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 visite qui permettront aux différentes

personnes intéressées de contacter le groupe. Elles s'adressent notamment aux membres de familles qui venant de brousse et parfois de régions éloignées, sont chargés de trouver, à Tuléar, l'orchestre qui animera l'enterrement, la circoncision ou encore le mariage qu'ils organisent.

Dans le système *tsapiky*, les commanditaires sont des personnages tout aussi importants que les « chefs d'orchestre » comme nous allons maintenant le voir.

### **3. Le troisième cercle : la demande des villages au cœur du système**

#### **3. 1. Commanditaires, réputation et notoriété**

Plusieurs types de commanditaires ont recours aux orchestres. On peut les classer en deux catégories, les commanditaires publics et les commanditaires privés.

Parmi les premiers, on trouve les institutions publiques, les municipalités qui entendent célébrer un événement dont les habitants doivent se souvenir, fête nationale, match de foot etc. ; les hommes politiques désireux d'attirer les foules, de marquer leur passage, de promulguer les bienfaits de leurs actes à travers des chants commandés aux musiciens ; des organisations non gouvernementales soucieuses de donner retentissement à leurs réalisations et de montrer qu'elles connaissent les pratiques locales ; de jeunes organisateurs de *bals poussières* ou encore des producteurs de concerts. Ces opérations sont toutes rémunérées, cependant elles sont ponctuelles et ne permettraient pas, à elles seules, de faire vivre les nombreux orchestres existant dans la région.

La deuxième catégorie de commanditaires, de loin la plus nombreuse, comprend les divers organisateurs de cérémonies. Ces dernières sont fréquentes en ville mais la majorité des demandes proviennent de la campagne.



La participation d'un orchestre lors des cérémonies s'insère dans des projets différents selon les organisateurs. Pour certains, il s'agit de réaffirmer l'unité de la communauté, pour d'autres de s'en distinguer. Michèle Fiéloux et Jacques Lombard (1987) distinguent quatre figures de « dissidents », perturbés par un afflux d'argent inattendu, qui feront prendre au rituel « détourné », des formes différentes :

« - **une forme masquée**, où celui qui en prend l'initiative n'ose pas néanmoins se distinguer radicalement des autres : s'affirmant comme un individu et se montrant dans toutes sa différence, indépendamment de la décision collective (...) Dans ce cas classique, l'ancêtre apparu en rêve et dictant sa volonté libère du poids d'une décision personnelle.

- **une forme indirecte** à l'initiative de l'organisateur mais qui ne le met pas lui-même en scène, mais plutôt un membre de sa famille proche (...) auquel il rend hommage, cet hommage par sa nature et par les dépenses qu'il représente lui permettant néanmoins de se distinguer lui-même au cours de la fête.(...)

- **une forme orthodoxe**, le rituel dans ce cas apparaît comme une sorte de soro, invocation adressée aux ancêtres pour leur annoncer cet événement nouveau, cet afflux d'argent, leur demander de l'accepter (...)

- enfin, une **forme moderne**, encore rare, le 'bilo du fou', où l'organisateur prend lui-même l'initiative de la fête, se présente sans fard et sans ambages pour 'montrer à tous' ce qu'il a gagné, sa nouvelle richesse (...) » (Fiéloux et Lombard, 1987, p. 139). Pour ces commanditaires, il s'agit de montrer que l'on peut dépenser sans compter, que l'on est capable de provoquer une ivresse générale grâce à l'alcool qui coule à flot mais aussi à la puissance de l'orchestre de *tsapiky* payé pour la circonstance. Un éventuel changement de statut est à ce prix. Ces nouvelles cérémonies s'ajoutent à celles, déjà nombreuses, qui scandent habituellement la vie au sein des lignages. Durant la période de récolte du coton qui correspond pour certains à une entrée d'argent importante, les musiciens de *tsapiky* se font rares à Tuléar tant la demande est importante.

Quel que soit l'événement fêté, une fois rodés, ayant acquis une certaine renommée, notamment en ayant fait une cassette, les différents orchestres sont sollicités par la campagne en fonction de cette renommée dont le prestige

retombe sur les commanditaires. 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, rappelons-le, la source de revenu la plus importante pour les musiciens. Les organisateurs 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 en moyenne à deux millions de francs malgaches (2 000 FF). Elle dépend des capacités de négociation du commanditaire et de la renommée de l'orchestre. Le jour venu le *mpangalaka* vient chercher l'orchestre. Commanditaires et musiciens repartent tous ensembles en taxi brousse, nouveau mouvement vers la campagne.

Le montant des prestations d'un orchestre est toujours élevé. On se trouve devant le paradoxe d'une situation où c'est la campagne qui fournit du numéraire à la ville. Les ressources des ruraux, malgré quelques enrichissements individuels, ne sont pas infinies. Quelle est donc la force du *tsapiky*, qui les pousse à de telles dépenses ?

### 3. 2. Sens et puissances

Tout d'abord, il est dans la nature même de la fête que celle-ci soit une dépense dans tous les sens du terme. Le commanditaire affirme ainsi sa puissance. Le *tsapiky* lui permet de démontrer publiquement sa munificence et sa générosité. Il est, comme on l'a vu, central dans les pratiques ostentatoires et les stratégies de pouvoir. « *Le lignage qui, localement, gagne cette compétition en dilapidant le plus de richesses lors d'un petit nombre de grandes circonstances marquantes (surtout : funérailles, circoncisions) bénéficiera ultérieurement d'importantes retombées qui le dédommageront très au-delà de ses dépenses*

*initiales. Le riche reconnu pour sa générosité trouvera de nouveaux alliés (par alliance, pour lui ou ses enfants, par fraternité de sang...), mobilisera aisément la main d'œuvre locale pour les défrichements, de grands travaux agricoles (...) ou pour des opérations liées aux activités pastorales (...) Ceux qui ont le plus 'dilapidé' aujourd'hui, sont aussi ceux qui, demain, auront les plus belles rizières, les plus beaux champs, les bœufs les moins volés..., ceux qui, en un mot, seront localement les plus riches. » (Fauroux, 1995, p. 3)*

Le fort investissement dans le *tsapiky* est étroitement lié à sa capacité de « faire venir du monde », d'être entendu le plus loin possible. La puissance assurée d'un orchestre est un argument de vente pour les chefs d'orchestres :

*« Les amplis de mon orchestre et de mes instruments, je les ai moi-même fabriqués et bricolés. Leur puissance peut atteindre 25 km ou 10 à 15 km pour le soliste (guitariste). Pour certain, la basse s'entend à 5 km, parce qu'il s'agit d'une membrane. Tout dépend de la taille de la membrane. Les amplis que je bricole s'entendent à 30 km car ils dépendent des haut-parleurs. Si le haut-parleur est petit, l'appareil ne fonctionne pas, car l'ampli a une puissance de 100 watts. Mais s'il y a un compresseur, on peut l'entendre à 40 ou 30 km, la nuit. » (Mosa)*

En effet :

*« Le tsapiky se fait en plein air et si le son n'est pas fort, même si tu es un virtuose, tu n'attires pas les foules. Les gens diront : 'ils savent jouer mais on n'entend rien'. Si tu joues ici et qu'on t'entend à quinze km de là, alors on dira : 'ce groupe joue bien'. Voilà ce que les gens recherchent. S'ils n'entendent que le son de la batterie, ils diront : 'ils ne savent rien'. Ils adorent la puissance sonore. » (Mosa)*

Lorsque les commanditaires viennent chercher un groupe à Tuléar, le « chef d'orchestre », au delà de la qualité musicale de son groupe doit pouvoir répondre à la difficile question de la portée des amplis, il a ses propres méthodes de calcul :

*« En brousse, on imagine la distance grâce aux gens qui viennent assister. Ils disent : 'on entend les instruments depuis chez nous', ils nous disent : - 'Vos instruments sont puissants, on les entend de chez nous'. - 'où habitez-vous ?', - 'là-bas', et nous nous faisons une idée de la distance en kilomètres. » (Mosa)*

Puissance du matériel et du commanditaire vont de paire, le *tsapiky* est la musique qui convient. La campagne n'est pas le lieu de l'archaïsme, elle sait accueillir la modernité. En ce sens, il pourrait s'agir d'une concession faite aux jeunes afin de les maintenir sur place. De fait, comme nous l'avons vu en analysant les cérémonies, tout le monde, jeunes et vieux, participe à la fête; jeune musique, le *tsapiky* n'est pas une musique de jeunes mais une musique réconciliatrice. Le document vidéo joint, insiste sur cette emprise collective du *tsapiky*.

Enfin, une raison supplémentaire qui justifie la forte dépense occasionnée par la venue des musiciens est l'importance de leur présence physique. La musique organise les différentes temporalités, scande la venue des familles.

De manière ininterrompue, les musiciens majoritairement issus de la campagne, sont sollicités par elle. La rupture entre les migrants et les villages n'est donc pas consommée. Au contraire, le choix du *tsapiky* par les villageois, leur consentement à y consacrer d'importantes sommes d'argent est une forme originale liée à la mobilité des uns et des autres. Si les musiciens de *tsapiky* sont des « marginaux », ils ne sont pas des étrangers et ce d'autant plus que beaucoup des cérémonies qu'ils animent sont celles de leur propre famille. Mais le territoire ainsi recomposé n'est pas exempt de conflits. Les intérêts et les enjeux qui se déploient autour du *tsapiky* n'ont pas encore trouvé de forme stable de régulation. Institution, marché et forces surnaturelles déploient concurrentiellement ou conjointement leur efficacité.

Comme le note Coplan : « Les genres émergent du cercle des relations économiques, politiques, sociales et culturelles entre les musiciens et le contexte total dans lequel ils agissent. De tels rapports dépendent des voies de communication , de la distribution du pouvoir dans l'entourage (...) des exigences

*des commanditaires et des autres participants, des ressources stylistique disponibles, des processus d'apprentissage de la performance et de la coopération ou compétition entre les acteurs »* (Coplan, 1982, p. 124). Poursuivre, comme nous nous proposons de le faire maintenant, l'analyse des institutions et des marchés à travers lesquels le genre que constitue le *tsapiky* se déploie et s'affirme, permettra de mieux préciser encore le système dans lequel il évolue tout en contribuant à le créer.

## Chapitre 2

### Institutions, marché et aoly

À l'image de la ville mal définie, le *tsapiky* ne peut être saisi comme une forme définitive mais bien comme un processus. « Jeune musique », il témoigne d'une situation non stabilisée, en mouvement. Nous avons dans ce chapitre choisi de focaliser l'analyse sur les dimensions socio-économiques de ce phénomène musical. La ville est le lieu privilégié où s'affirme son institutionnalisation fragile et balbutiante. Là, s'affrontent des intérêts suscités par un marché dont les règles ne sont pas clairement fixées, laissant toutes leurs places à des pratiques nourries de valeurs et de comportements propres à la culture locale.

Pris dans des rapports de dépendance personnelle, les musiciens de *tsapiky* n'en sont pas moins engagés dans des logiques contractuelles. Professionnels, ils fonctionnent par contrat (écrit, légal, oral ou informel). Ils sont membres de l'Office malagasy du droit d'auteur (OMDA).

#### **1. Médiateurs et régulateurs : la radio et l'OMDA**

Dans le contexte de Tuléar et des pratiques de la musique relevant de plusieurs ordres sociaux, l'OMDA relayé par la radio a pour mission de faire respecter les règles nationales. La radio quant à elle est un espace ouvert à plusieurs voix.

Le caractère officiel de ces deux institutions est tempéré par le fait que les représentants de l'État ne sont pas des acteurs impersonnels. Ceux-ci sont impliquées dans la vie des habitants de Tuléar et connus de tous.

## 1.1. La radio

Outre la promotion des nouvelles cassettes et des concerts, la radio joue un rôle important de communication entre les différents acteurs du *tsapiky*. Le téléphone et le service postal étant inopérant, la radio est un médiateur sollicité en de nombreuses occasions. Lorsque Naïna (chef de service de l'OMDA) veut s'adresser aux musiciens, le message passe par la radio notamment dans le cadre de l'émission « *RST Tsapiky* » dont on a parlé plus haut :

*« Les musiciens cités ci-après peuvent venir chercher leur droit d'auteur ici, au bureau, aux heures d'ouvertures de huit heure à midi (suit une liste de vingt-six personnes). Nous informons aussi les artistes suivants qu'ils peuvent venir chercher leur carte de membre (suit une liste de six personnes). »*

Des cérémonies sont également annoncées à la radio. Ainsi Mosa a-t-il annoncé la circoncision de son fils. L'événement diffusé sur les ondes accroît son prestige, tant comme chef de famille auprès de sa parenté, comme organisateur de la cérémonie, que comme « chef d'orchestre » auprès des musiciens.

*« Monsieur Mosa, président de l'orchestre Lakolaza Tsikinangonango, voudrait informer tous les artistes de Tuléar qu'il organise une cérémonie de circoncision et un bilo qui commencera le jeudi 12, 13, 14, 15 octobre et se terminera le dimanche 16 octobre 2000 à Mitsinjo Betania Tambaha. Nous, vos amis de Tambaha, Bebefoko, Bezaha qui sommes ici à Mitsinjo Betanimena, informons tous les habitants de Tuléar sans distinction du sud, du nord, de l'est ou de l'ouest, que nous ferons une cérémonie de circoncision et un bilo, qui commencera le jeudi 12, 13, 14, 15 octobre et se terminera le dimanche. Venez nombreux, les amis ! pour ne pas le regretter. Il y aura une super ambiance car l'orchestre Lakolaza Tsikinangonango va animer la fête et 20 enfants seront circoncis ce jour là. »*

La radio tient un rôle de crieur public, à ceci près que ce qui est communiqué a ici trait à des événements familiaux et personnels. Elle alimente les liens locaux.

Mais son rôle va au-delà. Certaines querelles se règlent par radio interposée. Ainsi en est-il du conflit qui a opposé le groupe Rivodoza au représentant de l'office de droits d'auteur.

Martin, chef du groupe Rivodoza (cyclone) explique à la radio :

*« (...) Il y a un ami qui enregistre notre entretien à la maison pour ne pas qu'il y ait de déformation de mes propos. Je suis ici pour dire la vérité. J'ai fait cette interview pour sauver mon honneur, parce qu'il y a des rumeurs dans notre quartier que le groupe aime beaucoup l'argent et que c'est pour cela qu'il demande de l'argent à l'OMDA. Mais non ! »*

On notera ici, l'ampleur de la suspicion et l'utilisation de l'enregistrement préféré aux pièces écrites comme preuve incontestable.

La semaine suivante, Naïna, en tant que responsable de l'OMDA, répond directement à Martin :

*« (...) La raison de mon passage ici, c'est d'expliquer ce qu'est l'OMDA car il y a beaucoup de gens qui ne connaissent pas la mission de l'OMDA (...) La semaine dernière des mensonges ont été dits. C'est pour cela que je suis intervenu et pour vous expliquer le rôle de l'OMDA. »*

Par delà la réponse apportée à Martin, Naïna lui, entend user de la radio pour rappeler des règles, faire accepter une norme, assurer sa diffusion. La radio est pour Naïna un médiateur pédagogique indispensable dans un contexte de marché naissant où les liens entre les différents acteurs sont souvent conflictuels. L'institution hésitante, non exempte de pratiques contradictoires entend imposer



des règles qui sont vécues comme extérieures. (Certains adressent leur plainte au « *Président de la musique* » désignant ainsi le chef de service de l'OMDA.)

Derrière la querelle entre Martin et Naïna s'opposent des représentations différentes de la place et du rôle de chacun, dans un monde où les intérêts s'inscrivent dans des registres multiples.

## 1.2. L'OMDA

Créée à Tananarive à la fin des années quatre-vingt, l'OMDA n'a un représentant à Tuléar que depuis 1997. Il y a un office dans chaque province. Tous les dossiers sont centralisés à Tananarive.

Pour adhérer à l'OMDA il faut fournir une photo et une photocopie de la carte d'identité. Il est également nécessaire de remplir un certain nombre de formulaires (*cf.* documents en annexe) : une « fiche individuelle de renseignements », une « demande d'admission », un « acte d'adhésion aux statuts de l'OMDA » (apport à l'OMDA du droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction) et enfin, une « déclaration sur l'honneur » concernant le dépôt des œuvres dont l'intéressé déclare être l'auteur. Cette déclaration s'accompagne d'une liste des « œuvres enregistrées sur disques ayant fait l'objet d'exécution publique au moment de la demande d'admission ».

Ces documents existent en français et en malgache. Ils renvoient à des pratiques inhabituelles pour les acteurs concernés. Les règlements largement inspirés des règlements français nécessitent pour être opérant l'intériorisation d'un rapport particulier aux institutions, aux lois, à l'écriture, et aux « papiers ». Le système de protection proposé repose sur une bureaucratie au sens Weberien du terme peu conforme et peu adaptée aux pratiques locales. Sans papiers, pas d'identité ni d'identification ; inscription, ordre de paiement, factures au titre des redevances d'auteurs constituent un système d'« attestation » formel dont les musiciens ne ressentent pas spontanément le besoin pour se définir comme tels.

Les demandes portées sur la fiche de renseignements reflètent une méconnaissance de la réalité ; les cases : numéro de téléphone et de compte

bancaire pour la fiche de renseignements ne sont jamais remplies et pour cause, les musiciens n'en possèdent pas.

Une fois enregistrées, le musicien pour protéger ses œuvres, les remet à l'OMDA. Le chef de service certifie le dépôt en cochant la case appropriée du formulaire désignant la nature de la preuve : cassettes, manuscrits, partitions ou « autres ». Jamais aucune partition n'a été remise à l'OMDA par un musicien pour protéger ses œuvres ! Tous les dossiers auxquels j'ai eu accès et ceci m'a été confirmé par tous les musiciens que j'ai rencontré, ne comprennent que des cahiers d'écoliers sur lesquels sont inscrites les paroles de leur chanson. Il est plus facile de consigner les paroles des chants que de transcrire de la musique. Personne n'étant susceptible d'effectuer des transcriptions, le problème se pose de savoir comment protéger la musique. La notion d'auteur ou de compositeur est elle-même très discutable. En définitive, le moyen le plus efficace pour se faire reconnaître comme auteur est de réaliser une cassette. Ce système à double tranchant, peut protéger le compositeur contre les vols les plus flagrants, il peut aussi consacrer un éventuel usurpateur assez rusé pour être le premier à déposer la composition d'un autre. Dans ces conditions, l'application de la loi se révèle des plus aléatoires et nécessite des ajustements qui relèvent plus du bricolage que de la règle.

Lorsque les musiciens s'inscrivent à l'OMDA, un petit « calendrier de répartition » leur est remis (*cf.* annexe). Il indique de manière précise et scrupuleuse, les dates auxquelles les droits seront versés. La liste de ces droits comprend les droits provenant de CD, de productions vendues à l'étranger qui n'ont aucune réalité à Tuléar. Les seuls droits qui concernent les musiciens de *tsapiky* sont ceux des cassettes dont les revenus sont en principe versés les 17 janvier et 17 juillet de chaque année. Nul besoin de préciser que ces dates ne sont pas respectées. Les musiciens, se faisant peu d'illusions quant aux garanties que procure ce « papier », le conservent néanmoins, pour le calendrier imprimé au recto, comme signe de modernité, de professionnalisme et d'appartenance au monde de la musique.

Ces tentatives de normalisation peu reliées au contexte, limitent fortement la volonté nationale de régler un système qui lui échappe en partie. En effet,

le contexte dans lequel les droits de propriété sont nés est bien différent du contexte actuel à Tuléar, comme l'explique Peter Manuel : « (...) *Les copyright de la musique peuvent être vus comme une invention typiquement occidentale, conditionnée par l'arrière plan social de la vie musicale de l'Europe du dix-neuvième siècle et en particulier, par des caractéristiques telles que la dissociation capitaliste entre les compositeurs, les guildes et le patronage féodal ; l'accent mis sur la composition (plutôt que l'improvisation) dans la musique classique occidentale ; la précoce transcription de la musique sous la forme de partitions imprimées ; et la célébration du compositeur comme 'génie' individuel dans l'idéologie romantique.* » (Manuel, 1993, p. 148).

Loin d'une idéologie romantique célébrant le « génie » individuel, à Tuléar la protection des musiciens est balbutiante, aucun statut ne leur est reconnu, « intermittent du spectacle », « allocations chômage », « retraite », sont un langage d'un autre monde. Localement comme à la capitale, le seul enjeu, la question centrale et récurrente est celle des « droits d'auteur »

Sur ce point, diffusé à la radio, le discours de Martin, qui n'est pas musicien mais « chef d'orchestre », est ici exemplaire. Le groupe qu'il patronne ayant enregistré une cassette avec un producteur local, il revendique un droit aux bénéfices :

*« (...) j'ai demandé à mon producteur mes droits. Il m'a répondu que c'était à l'OMDA. Quand je suis allé à l'OMDA, l'OMDA a refusé disant que je n'étais plus membre. Nous nous sommes disputés. Pourquoi m'avoir renvoyé ? (...) l'OMDA n'a pas le droit de renvoyer un membre ! ne pas être membre de l'OMDA veut dire que je ne peux plus faire de musique, c'est une interdiction (...) Le bureau appartient aux artistes et pas au personnel de l'OMDA. Si le personnel est incompetent, c'est lui qui doit partir de l'OMDA et pas les musiciens ! L'OMDA nous appartient pour défendre nos droits. »*

Pour critiquer l'OMDA et pour se faire des alliés, il renvoie l'OMDA du côté des dominants, de la capitale arrogante et méprisante :

*« Dans les autres provinces : Tana, Majunga, Tamatave, il n'y a pas de problème. Ici à Tuléar, il y a des problèmes.(...) Il y a des gens qui pensent que le tsapiky c'est le bordel. J'ai dit à l'OMDA : pourquoi vous venez ici exploiter le tsapiky ? pourquoi ne restez-vous pas à Tana ? Il faut rester à Tana si vous voulez des musiques snobs parce que le tsapiky, ici, c'est fait pour danser ! Le tsapiky c'est pas une musique sentimentale, c'est pas des slows. Il y a des gens hauts placés qui, au lieu de me défendre ont dit que ma musique ne servait à rien.(...) La musique c'est ma vie et je l'aime. (...) »*

Il en vient même à regretter l'époque d'avant l'OMDA :

*« Avant, nous avions fait des cassettes pirates enregistrées au Zaza Club et nous avons diffusé ces cassettes à la radio. Nous n'avons pas gagné de droit mais nous n'étions pas tristes. C'est quand l'OMDA est arrivée qu'il y a eu des problèmes. Si l'OMDA avait dit qu'il n'y avait pas de droits, nous ne nous serions pas plaints mais l'OMDA a dit qu'il y avait des droits, alors on exige ces droits ! (...) L'erreur de l'OMDA c'est qu'il se prend pour un producteur. C'est ça qui crée les problèmes ! c'est moi le producteur ! »*

L'ambiguïté de la position tenue par Martin est ici à son extrême. Il perçoit les risques d'une dilution du « système *tsapiky* » dans le système de grande diffusion capitaliste et il s'exprime comme s'il était auteur ou musicien, et à ce titre pouvait bénéficier de droits. En tant que « chef d'orchestre » cette prétention est illégitime. C'est précisément sur ce point qu'entend lui répondre Naïna qui lui aussi, se fait défenseur des exploités et insiste sur la possibilité pour ces derniers de récupérer de l'argent. Possibilité pourtant plus virtuelle que réelle, on peut se demander si Naïna n'a pas intérêt à avoir comme interlocuteur des musiciens éparpillés plutôt qu'un chef d'orchestre. Le fait que ce dialogue ait lieu à la radio,

publiquement, n'est pas innocent. Il confirme le rôle démocratique que peut jouer la radio et les limites de l'emprise de l'OMDA :

*« (...) Il n'y a que les auteurs qui sont membres de l'OMDA.(...) Le droit d'auteur c'est le droit sur l'argent. C'est l'auteur qui est propriétaire de cet argent et non le chef de groupe. Même si l'auteur est en brousse, c'est à lui que revient l'argent. (...) Il y a eu un cas où le chef de groupe a dit qu'il était l'auteur de toutes les chansons d'une cassette et les musiciens qui ne connaissaient pas l'OMDA ont été trompés. Les musiciens, propriétaires des chansons ont perdu leur droit. (...) C'est pourquoi l'OMDA demande la liste complète des musiciens pour demander à qui appartient chaque chanson. (...)»*

La préoccupation de Naïna, est de faire fonctionner son institution, mettre de l'ordre dans ce marché naissant de la musique, mais aussi de le contrôler. Les arguments qu'il va mettre en avant visent à lutter contre ce qu'il appelle des rumeurs qui font réellement parties des représentations courantes de l'OMDA : exiger des cotisations exorbitantes, envoyer les gens en prison. Par un procédé classique, il inverse les arguments et situe le danger, du côté des « chefs d'orchestre ».

*« Nous ne voulons plus de chef de groupe comme avant parce qu'il y a des petits artistes qui sont menacés par les chefs de groupe. »*

*« (...) Il y a une rumeur qui dit que l'adhésion à l'OMDA est de deux millions trois cent mille francs malgache. C'est étonnant ! Le chef de groupe a dit que, comme l'adhésion est aussi chère, il faut que toutes les chansons soient à son nom et les petits artistes ont peur d'aller à l'OMDA. Le chef de groupe a dit aussi que s'ils allaient à l'OMDA, ils iraient en prison. Cela m'attriste en tant que responsable de l'OMDA. La porte de l'OMDA est ouverte à tous. Si des artistes veulent des informations ne vous laissez pas menacer ! et ne tombez pas dans ce genre de piège ! (...) »*

Naïna, après avoir réduit le rôle des « chefs d'orchestre » à celui de « démarcheurs », s'appuie sur la pratique exemplaire d'un chef d'orchestre, qui selon lui devrait faire jurisprudence :

*« Je remercie le chef de groupe de Lakolaza car il est passé à l'OMDA pour présenter ses cassettes qui étaient déjà enregistrées. Il est venu car il est le chef de groupe et je lui ai expliqué que l'OMDA ne veut pas voir le chef de groupe mais les auteurs. 'Vous êtes seulement le chef de groupe mais vous n'êtes pas le chef à l'OMDA'. Je le remercie car il a accepté mes propositions et il est revenu avec ses musiciens et il a dit : 'la première chanson appartient à untel, etc...'. Si tout le monde était comme lui, notre musique serait développée. »*

Ce que Naïna entend par « musique développée » ne serait-ce pas, de fait, une condamnation du « système *tsapiky* » tel que je l'ai présenté ? N'est-ce pas en partie son aspect informel mais relativement maîtrisé et à la marge des rapports marchands dominants qui permet au *tsapiky* d'exister ?

Naïna ne s'y trompe pas et lorsqu'il veut condamner les agissements de Martin qui comme on l'a vu plus haut est fort critique par rapport à l'OMDA, il utilise des arguments « traditionnels » pour convaincre ses auditeurs du bien fondé de l'institution. C'est la défense d'un grand-père venu de loin pour sa petite fille qu'il prend en exemple :

*« L'auteur de la cassette Rivodoza volume 2, est une jeune femme appelée Nona qui habite Antsanisiba. C'est son grand-père qui est venu ici. Il a dit que sa petite fille était mécontente car elle n'a rien gagné avec la cassette comportant ses chansons. Elle a juste gagné 125 000 FMG (125 FF) (...) « Je suis venu ici me plaindre même si je dois aller en prison »<sup>93</sup>. Je lui ai dit : « je ne vous emprisonnerai pas mais je vais vous expliquer ce qu'est l'OMDA ». Nous protégeons seulement les auteurs. Le grand-père a dit « c'est ma petite*

---

<sup>93</sup> Cette crainte atteste d'un manque de confiance en cette institution qui n'est pas limité au cas rapporté ici.

*filles qui est l'auteur de toutes les chansons de Rivodoza, mais elle n'a gagné que 100 000 FMG. Elle a demandé à son chef de lui donner plus (...) »*

Il passe ensuite à la dénonciation en règle de Martin, à qui il a fait subir une « épreuve de vérité ». On notera qu'il n'emploie pas ici le « je » mais invoque l'institution :

*« L'OMDA a convoqué, le chef de groupe de Rivodoza (Martin) pour une explication, mais il n'est pas venu. Il est venu directement à la radio pour se plaindre que l'OMDA ne lui avait pas donné ses droits, que leurs droits étaient perdus. Mais je vous le dis franchement, vos droits ne sont pas perdus. Votre argent est là mais nous voulons seulement les auteurs, pas les chefs de groupe. Le nom inscrit sur le volume 2 de Rivodoza comme auteur compositeur est faux. Le vrai auteur c'est mademoiselle Nona. Il y a des preuves de cela. Un jour j'ai demandé à Monsieur Martin de copier les textes des chansons (...) Il a demandé du temps pour réfléchir. Je lui ai dit : 'c'est bizarre de voir un artiste qui ne connaît pas ses propres chansons'. Cela prouve que les chansons ne lui appartiennent pas. C'est une preuve concrète. »*

À Tuléar, Naïna reçoit environ cinq plaintes par mois. Elles opposent producteurs et musiciens, les uns accusant par exemple les autres d'avoir vendu à un autre producteur une chanson déjà achetée par eux, les autres accusant les uns de ne pas les payer ou d'enregistrer leur chanson avec d'autres musiciens.

Des conflits opposant les musiciens entre eux sont parfois soumis à l'OMDA comme en témoigne la plainte ci dessous recueillie dans les archives de l'Office :

« Toliara le 3 / 3 / 99

À Monsieur le chef de service régional de l'OMDA Toliara

Objet :Plainte

Monsieur,

Nous tous, membres du groupe Mizeha, déposons cette plainte concernant des chansons inédites sorties en cassette par quelqu'un d'autre. Nous sollicitons le service régional de l'OMDA Toliara afin qu'il prenne des mesures à ce propos.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mon profond respect.

(signature de Voanginirina et emprunts digitales de Sezony) »

Suite à cette plainte, le représentant de l'OMDA a réuni les différents protagonistes. L'issue de cette réunion a donné lieu au procès verbal suivant :

« Procès verbal de l'intervention de l'OMDA en date du 5 mars 1999 suite à la plainte de Madame Voangy Nirina (Tsatsiky) et Nirina (Sezony) du 3 mars 1999.

Le vendredi 5 mars 1999, à 17 h 30, dans le bureau du service régional de l'OMDA Toliara, sous la direction des responsables de l'OMDA Toliara, la confrontation entre quelques membres anciens et actuels du groupe Tsy anjaza. (...)

Voici le déroulement de la confrontation :

Le chef de service de l'OMDA Toliara a d'abord exposé les motifs de la confrontation et déclaré que, suite à la plainte de Mesdames Tsatsiky et Sezony déclarant que trois de leurs chansons ont été enregistrées dans la cassette volume 2 du groupe Tsy anjaza dont elles faisaient auparavant parties, les plaignantes demandaient l'interdiction de la sortie de cette cassette avant que l'affaire ne soit réglée.

Après que chaque partie ait déclaré être le propriétaire de ces chansons et que la vérité n'a pas été découverte à propos de ce litige, les arbitres ont suggéré de répartir ces trois chansons entre les trois compositeurs, à savoir Mesdames Tsatsiky et Sezony d'un côté et Madame Tapio de l'autre.(...)

Les deux parties ont trouvé la solution équitable et ont fini par l'accepter.

Voici comment a été faite cette répartition : (...)

(...) Il fût donc décidé que chacun aurait droit à chacune de ces chansons, selon la répartition faite préalablement, et pourra les interpréter, tant celles qui sont à son nom que celles des autres. En outre, possibilité lui est offerte de sortir ou de faire sortir ces chansons sur cassette.



Ce présent procès verbal tient lieu d'autorisation à cet effet, aussitôt signé de façon réglementaire.

Après que les diverses parties aient signé ce procès verbal, la confrontation fût levée à 19 heures.

Fait aujourd'hui le 8 mars 1999 à Toliara

(signatures) »

Dans le contexte local qui est celui de Tuléar, l'Office qui rappelons-le est réduit à la personne de Naïna, va bien au delà de son rôle de gestionnaire des droits d'auteur. Loin d'Antananarivo, la capitale qui centralise tous les dossiers, la réalité Tuléaroise locale pousse cette institution à intervenir comme acteur direct de la médiation. À témoin ce « *règlement intérieur en guise de solution et pour prévenir les problèmes* » conçu par Naïna, affiché sur sa porte, signé et daté du 25 janvier 2000. Il édicte quelques règles valables pour Tuléar seulement :

- Pour Tuléar uniquement
- Pour le producteur et l'artiste

**Article 1 :**

a) Si un artiste est lié par un contrat à un producteur, un autre producteur n'a pas le droit d'entrer en contact avec lui tant que le précédent contrat n'est pas résilié.

b) Si l'artiste veut devenir professionnel, il n'a pas le droit de mettre sa photo sur sa jaquette. (le support : jaquette, ne peut pas être un tirage photo, elle doit être imprimée).

**Article 2 :** Pour tout accord écrit et déposé à l'OMDA, la préparation de la « maquette » (en français dans le texte) est limitée à un mois. Cet accord est caduc si aucune déclaration préalable n'a été faite pour des raisons indépendantes de la volonté des signataires.

**Article 3 :** L'accord entre le producteur et l'artiste a une validité d'un an à partir du dépôt de la maquette à l'OMDA.

**Article 4 :** Un nouvel accord commence à partir de l'expiration de l'ancien. Il est interdit d'aller à l'encontre de l'ancien accord en l'envoyant à la radio, dans les maisons de production...

**Article 5 :** Tout accord contracté entre un producteur et un artiste et qui n'a pas été soumis à l'OMDA ne peut obtenir une autorisation.

**Article 6 :** Toute œuvre devrait passer par l'OMDA pour être entendue par tout le monde.

Quoique se présentant sous des dehors juridiques et formels – exigeant par exemple le dépôt de plaintes écrites, pratiques fort peu usitées dans le milieu des musiciens de *tsapiky* - les arbitrages effectués relèvent en fait bien plus d'accords établis entre contestants, que de l'application rigoureuse de règles juridiques.

Il arrive que des musiciens vendent successivement, malgré un contrat officiel, les mêmes chansons à deux producteurs différents. Le producteur lésé, peut alors avoir recours à l'institution pour faire valoir ses droits :

« Objet : Blocage de la sortie par X de la cassette de dix chansons qui a fait l'objet d'un accord entre nous et pour laquelle il cherche un autre producteur.

J'ai l'honneur de vous adresser cette lettre pour demander le blocage de la sortie, par X, d'une cassette de dix chansons qui a fait l'objet d'un accord entre nous depuis longtemps, de quelque façon que ce soit, avec le concours d'un autre producteur. Moi, Monsieur Y, je vous demande, à vous, le responsable de l'OMDA de ne pas donner à X ou à son producteur l'autorisation de sortir ces chansons pour lesquelles nous nous sommes mis d'accord, sous forme de cassette, s'ils ont l'intention de le faire. Je refuse la sortie de quelque chanson que ce soit, d'un air quelconque et même l'utilisation des instruments de musique pour lesquels j'ai payé et dépensé une grosse somme d'argent.

Mais le rôle de l'OMDA comme médiateur possible de transaction non juridique est aussi compris, le producteur conclut sa plainte par :

« Si par exemple X et son producteur insistent, il serait souhaitable que nous nous rencontrions tous les trois pour trouver un accord. »

Gérer le « système *tsapiky* » n'est pas chose aisée. Des médiations sont souvent nécessaires. La radio comme l'OMDA s'y emploient. La radio, joue un rôle important dans la constitution de ce « système ». Elle contribue à la notoriété des musiciens, diffuse le *tsapiky*, elle informe des débats et conflits à son propos, les rends publics impulsant une certaine transparence mais alimentant également les rumeurs.

L'OMDA, délégation locale d'une institution nationale, peine à trouver sa place, à réguler un « système » qui entend affirmer son caractère local, qui résiste lorsque les injonctions de la capitale le menace.

Au total, chacune à sa manière, et dans des rôles souvent complémentaires, la Radio et l'OMDA apparaissent comme des « institutions tierces » où s'affrontent et se dénouent des intérêts. On l'aura cependant noté, celles-ci ne peuvent fonctionner en pure extériorité, imposant leurs règles et leurs décisions aux

contestants. Les acteurs qui s'en saisissent ou qui y ont recours les investissent de leurs visions propres et des pratiques qui leur sont habituelles.

## **2. Propriété et possession : le déchaînement du marché**

À Tuléar, tous les musiciens se connaissent, de nom ou pour avoir joué ensemble. Cette grande proximité, dans un univers, où la « jeune musique » que constitue le *tsapiky* en est encore à chercher les formes de son institutionnalisation, est propice à la multiplication des tensions et des rivalités. Celles-ci se nourrissent souvent de pratiques relevant d'un ordre social antérieur à la formation d'un marché local de la musique.

### 2.1. Des concurrences dans un marché naissant

La propriété des musiques est souvent contestée. Chaque groupe se plaint de s'être fait voler des chansons par d'autres. Le vol se fait avant que l'auteur réel ait déposé son œuvre à l'OMDA. Le « voleur », dissimulé dans le public, a entendu la chanson lors d'une cérémonie et l'a mémorisée ou même enregistrée sur un magnétophone. Il peut aussi s'agir d'un musicien *mercenaire* ou d'un membre ayant quitté le groupe pour un autre, parti avec une ou plusieurs chansons. Ces conflits se règlent la plupart du temps directement entre les deux protagonistes, à l'amiable, moyennant le versement d'une somme d'argent. Aucun conflit entre les musiciens ne va jusqu'au tribunal.

Chacun des groupes se prétend le meilleur et met en cause le manque de créativité des autres, accusés de plagiat. Cette rivalité se retrouve de manière récurrente dans les noms de groupes : Mamehy (« ceux qui dominent »), Tsy-Anjaza (« pas débutants »), Rivodoza (« tempête »).

*« Ranofotsy ça symbolise l'inondation, un flux d'eau qui arrive brusquement et qui détruit beaucoup de choses sur son passage. »*

*Quand nous passons, tout le monde tremble, même les autres orchestres qui jouent en même temps que nous ont peur. Ranofotsy c'est cette eau boueuse qui, lorsqu'elle monte, détruit même le village.* » (Mosa, ancien chef du groupe Ranofotsy et actuel chef du groupe Lakolaza : « Grande renommée »)

On rappellera ici, l'importance du nom dans la culture malgache. Le nom influe sur la destinée des personnes.

La mise en avant du groupe et des musiciens qui le constitue est l'un des thèmes que l'on retrouve systématiquement dans le répertoire des différents orchestres : « *Mamehy domine cette terre* », « *ils arrivent, les maîtres* », « *on ne peut nous égaler car nous sommes déjà loin* », « *Untel est notre soliste, c'est le meilleur, il est célèbre* », « *nous avons inventé tel rythme... invente aussi si tu es un homme, mais ne nous imite pas* » etc... L'esprit de compétition est omniprésent et d'autant plus fort, qu'il s'agit de subsister. Certains concerts avec première partie sont appelés « concours ». Il est fréquent que des banderoles annoncent les spectacles comme de véritables joutes : « *Damily contre Teta* ». Certains groupes se plaignent que d'autres leur volent des « contrats » pour des cérémonies en proposant leurs prestations à des prix plus bas, alors même que les organisateurs s'étaient déjà mis d'accord avec eux. De véritables stratégies se déploient en matière de prix. Certains groupes se vendent à bas prix pour multiplier les contrats, jouant sur une politique de quantité, d'autres au contraire, s'appuyant sur la renommée acquise grâce à la radio et aux cassettes font flamber les prix .

Le marché de la cassette et de la radio est lié à celui des cérémonies en brousse. Comme on l'a vu, la renommée d'un groupe passe par les individus qui le composent. Tout le monde sait par exemple que dans tel groupe le soliste est untel. Ainsi certains organisateurs, pour une cérémonie n'acceptent-ils un groupe qu'à la condition qu'il y ait en plus untel en soliste ou au chant. Leur monde est lui aussi soumis à une compétition sans merci. Il y a plus de demande que d'offre ce qui rend le système fragile. Rasoava va chanter pour un groupe en mercenaire alors que le reste de son groupe joue ailleurs, Pascal va jouer pour Marcel en conflit avec son soliste.

Ces conflits sont à référer aux conditions de travail précédemment décrites : les musiciens n'ont pas d'instruments, les propriétaires d'instruments ont du mal à garder un groupe. Ils tiennent également aux rapports de dépendance personnelle en l'absence de contrat clairement établi entre individus. Les conflits fragilisent ce marché émergent, le marché naissant favorise les conflits.

On retrouve ici les relations de dépendances réciproques analysées dans le premier cercle. Le « chef d'orchestre » investit dans ses instruments et tente de fidéliser des musiciens. Quand le groupe est rodé vient alors le moment de réaliser une cassette, étape décisive pour tous quant à la constitution d'une renommée. Le « chef d'orchestre » espère ainsi rentabiliser son investissement, espoir déçu lorsque les musiciens profitent de leur notoriété ainsi acquise pour rompre avec le celui-ci, former leur propre groupe et multiplier les contrats pour les cérémonies en brousse. Lors des périodes de soudure où la demande de la campagne est ralentie, certains reviennent voir leur ancien « patron » pour refaire une cassette et relancer leur popularité...

Les tensions ne concernent pas seulement les rapports entre employeurs et employés mais aussi la rivalité entre musiciens ou entre organisateurs de cérémonies. Elles peuvent prendre des formes violentes. Dans ce contexte la sorcellerie est l'un des moyens d'interpréter et d'agir sur les rapports de concurrence dans lesquels les individus sont saisis.

## 2.2. Jalousie et *aoly*

Tous les groupes sont victimes de la jalousie des autres. Celle-ci s'exprime concrètement par les *aoly*, des sorts jetés ou des préparations à base de plantes, introduites dans la nourriture, les boissons ou encore étalées sur les cordes d'une guitare. Les *aoly* peuvent toucher l'orchestre : le groupe électrogène, un ampli ou un instrument par exemple, tomberont alors soudain en panne. Les sorts peuvent également viser un individu comme en témoigne Teta, soliste du groupe Teta Cobra :

*« J'étais à Tongobory et nous venions d'arrêter de jouer. Je ne me sentais pas en forme, je me suis senti faible et au moment où nous devions partir, j'étais malade (...) Ma main qui pince les cordes de la guitare, tout était endolori. (...) Pendant deux mois, je ne pouvais pas me lever, j'étais tout le temps alité (...) c'était dangereux, ma famille n'espérait pas me revoir vivant (...) L'ombiasa (devin) m'a dit beaucoup de choses, que c'était dû à des sortilèges, que c'était le « haꝛo maty ila » (bois à moitié mort) qui m'accablait. Tel était le nom du sortilège »*

Rasoa, chanteuse du groupe *Raso Kininike* dont nous avons relaté précédemment le parcours, a elle aussi été victime d'ensorcellement alors qu'elle faisait partie d'une autre formation et n'avait pas encore son propre orchestre.

*« (...) À notre retour de Belamoty, nous sommes rentrés avec plein d'argent. La recette s'élevait à cinq millions et ils m'ont donné cent cinquante mille Francs Malgaches. À ce moment là, à notre retour, quelqu'un m'avait ensorcelé (...) C'est un membre du groupe qui m'a ensorcelée, il était jaloux. Quand je dansais, je gagnais beaucoup d'argent, il m'en demandait mais je ne lui en donnais pas, je restais dans mon coin (...) Une fois ensorcelée, je voyais toujours des bêtes, de grosses bêtes, et j'avais peur. C'était comme si je voyais des démons (...) Je suis allée consulter quelqu'un, une vieille possédée par un esprit tromba qui m'a guérie ».*

Si un musicien accède à un certain succès, pour les autres musiciens, c'est qu'il a eu recours aux services d'un *ombiasa* (devin-guérisseur). Parfois cela se retourne contre lui. Un jour, alors que je discutais avec des musiciens, nous entendions, pas très loin, le son d'une guitare de *tsapiky*. Comme, je demandais qui jouait, on me répondit qu'il s'agissait de Dada Kalenake. Déclarant que je ne connaissais pas ce musicien (pourtant connu à Tuléar) mes amis loin de

manifester leur surprise, justifiaient mon ignorance. Dada Kalenake m'expliquèrent-ils, pour devenir célèbre, avait fait appel à un *ombiasa*. Un accord entre les deux voulait que le soliste, une fois connu, partage le fruit de cette renommée avec *l'ombiasa*. Alors que Dada Kalenake avec son orchestre devenait un groupe phare de Tuléar, il semblait avoir oublié les raisons de son succès. S'il n'est pas connu aujourd'hui c'est que *l'ombiasa* les lui a rappelées, produisant grâce à ses *aoly* le déclin de sa renommée.

Ces affrontements ne sont pas l'apanage des musiciens. Concurrence et jalousie sévissent aussi entre les propriétaires d'instruments. Un jour, je demandais à Marcel, chef de l'orchestre *Tsy-Anjaza*, s'il avait eu des problèmes de jalousie face à la réussite du premier volume :

*« Beaucoup ! Avec les producteurs avec les musiciens. Surtout avec l'Or music et Safodrano. Parce que le patron de Safodrano avant était mon ami. Depuis la réussite de ma cassette, c'est fini. L'or music, était connu puis la sortie de notre cassette a écrasé sa renommée. Quand la notre est sortie c'est tout Tuléar qui l'a écoutée. C'est la jalousie... Par exemple quand nous nous croisons, ils ne disent pas bonjour, ils nous ignorent. (...) Même ici, l'autre bar là... parce que son frère a aussi un orchestre et mon orchestre a beaucoup de contrats et lui, non. C'est pour cela qu'il y a de la jalousie (...) Il y a quelque chose qui s'est passé dans la cour. Quelque chose de mauvais et puis une corne de bœuf avec des cheveux, j'ai jeté ça dans la mer. La mer selon ma croyance, c'est vaste, c'est comme de l'eau, c'est liquide. Mais si on fait ça dans un milieu autre que la mer peut être ça revient à moi. Mais à la mer c'est comme de l'eau, c'est comme liquide. (...) Une autre fois, ma mère a été dans le coma pendant presque trois jours. J'ai demandé à mon père qu'il me laisse chercher un guérisseur-possédé. Après deux jours ça allait. C'est incroyable ! ».*

Ces nombreux conflits, cette mise en concurrence des individus, accélérés par le marché, se mêlent à une conception autochtone selon laquelle « *quand*

*quelqu'un s'éloigne des autres il faut le ramener* ». La collectivité tente de maîtriser les réussites individuelles par des moyens qui lui sont propres. S'affirme ainsi l'idée mise en avant par Gérard Althabe (2000, p. 101) selon laquelle : « *L'argent en tant qu'instrument possible d'une nouvelle hiérarchisation, voit sa circulation maîtrisée dans le sens d'une dilution collective* ».

La concurrence au cœur de pratiques marchandes, autour des cassettes, de la renommée individuelle ou de la notoriété des orchestres, est également présente dans le cadre des cérémonies. Ostentation, défi, la musique, les orchestres, s'inscrivent dans les cérémonies comme participant de ce que l'on pourrait appeler un « prestige concurrentiel ». On l'a vu, le choix de l'orchestre qui viendra animer la cérémonie est un élément important pour les familles commanditaires. La puissance des amplis et des haut-parleurs également : pour que l'on sache de loin qu'il se passe quelque chose ici, pour « faire venir du monde » mais aussi parfois pour concurrencer directement la famille voisine qui organise, dans le même temps et à quelques dizaines de mètres, sa cérémonie avec son orchestre et ses amplis !

Pour les organisateurs, les cérémonies sont toujours des moments de tension : quant à la réussite de la fête pour les invités et pour les ancêtres mais aussi parce que la peur de subir un mauvais sort, un empoisonnement ou un sabotage est toujours présente. La musique, élément essentiel des cérémonies peut être visée. Alors que j'assistais, à Tuléar, à la négociation entre des musiciens et des commanditaires, ces derniers exigeaient que l'orchestre amène un groupe électrogène sur le lieu de la cérémonie, alors que celui-ci était doté d'un réseau d'électricité. Après discussions, hésitations et négociations sur les tarifs, les derniers arguments furent décisifs et l'utilité du groupe électrogène approuvée par tous. Il s'agissait de pouvoir contrer un éventuel mauvais sort ou un sabotage du système électrique.

Lors de l'analyse des cérémonies, j'ai insisté sur l'importance de l'unité partagée notamment grâce aux excès de la fête et au *tsapiky*. Ceci ne doit pas masquer le fait qu'il s'agit d'une unité réalisée dans l'imaginaire et qui n'élimine pas pour autant les conflits. « *Les bagarres qui éclatent durant l'organisation des*



*cérémonies de sacrifices ou durant leur accomplissement, aussi bien que l'utilisation massive de la magie par les participants pour se protéger d'éventuels maléfices, contredisent de manière flagrante la mémoire officielle de l'harmonie produite lors des sacrifices. (...) Entendre les gens parler de comment se passe l'organisation et la réalisation de cérémonies de sacrifice, c'est réaliser que les cérémonies de sacrifices sont des événements intensément compétitifs, durant lesquels l'ordre local est à la fois fait et refait dans une configuration continuellement changeante d'alliances et d'antagonismes requérant des négociations continues» (Jennifer Cole, 2001, p. 209-210).*

Liées à des enjeux tant économiques que de prestige ou de renom, différentes formes de concurrences - sociale, marchande, de pouvoir - sont à l'œuvre, en ville comme à la campagne, du côté des musiciens comme de celui des commanditaires.

## **Conclusion**

### **un système de marchés émergents inter-reliés, concurrence et régulations**

Pris dans un réseau de production de cassettes, de concerts ou dans celui, indissociable, des cérémonies, le *tsapiky* fait fonctionner et fonctionne dans deux univers distincts. Nullement opposés, ces différents modes d'existence du *tsapiky* s'entrecroisent, font appel l'un à l'autre, s'appuient l'un sur l'autre. Argent, prestige et renommée mobilisent des « logiques métisses », établissent un lien renouvelé entre ville et campagne.

Il importe néanmoins de ne pas sous-estimer le poids des contraintes nationales et internationales. Les nouvelles relations se tissent dans les interstices non investis par les agents du marché global. Ils relèvent de ce que l'on appelle le secteur informel, réalité imposée à partir de laquelle les individus ou les groupes déploient leurs énergies.

Le *tsapiky* est à la fois témoin et acteur d'une société qui se cherche dans une improvisation collective où chacun puise dans des répertoires multiples des pratiques perpétuées, ajustées, inventées ou recréées, du sens, des réponses à une situation incertaine. Au cœur de processus identitaires, relevant donc de l'imaginaire, le *tsapiky* est aussi un moyen pour les musiciens de gagner leur vie tout en pratiquant leur art. Le métier de « tsapikiste » dans la « ville qui ne dort pas » (« *Toliara tsy miroro* ») n'est pas sans heurts et malheurs.

Les éléments de compréhension du « système *tsapiky* » accumulés tout au long de ce travail nous permettent maintenant de dresser le portrait type d'un musicien. En tant que récit de vie, ce portrait restitue dans toute leur complexité et éclaire en retour les analyses produites.

## Épilogue

### Histoire de vies, histoire d'une vie

### Damily, musicien de tsapiky, troubadour des temps modernes

Histoire de vies, histoires d'une vie, témoignages d'un parcours rythmé, sinueux et mouvementé qui n'est pas achevé. Histoires du *tsapiky*, musique emblématique de la région de Tuléar au cœur de processus identitaires complexes, musique d'une Histoire :

*«Madagascar a six enfants»<sup>94</sup>*

*Cinq sont des garçons, seule Tuléar est une fille*

*Écoutez bien les amis, je vais vous raconter*

*Je vais vous raconter l'histoire de Tuléar*

*Cette Tuléar mes amis, est une très belle fille.*

*Elle porte pour chapeau le tsapiky,*

*Comme boucles d'oreilles de l'or,*

*elle est parée de saphir*

*... chaussée de charbon de terre »<sup>95</sup>*

(« Madagasikara », chanson composée par Damily)

Concerts, matchs de foot, propagande politique, cérémonies de circoncision, de mariage, enterrement, secondes funérailles ou réfection d'un tombeau, célébration d'un événement heureux comme une naissance ou l'achèvement de la construction d'une maison, fin d'un malheur comme le rétablissement d'un membre de la famille atteint d'une maladie grave ou une sortie de prison... Autant d'« événements » qui ont trouvé leur musique : le *tsapiky*.

---

<sup>94</sup> Madagascar est divisé en six provinces depuis peu « autonomes ».

Cette rencontre d'éléments culturels hétérogènes, d'origines diverses, instruit le processus d'ajustement culturel propre à la situation présente. Rupture, pérégrinations incessantes, précarité mais aussi possibilité de s'inscrire dans le champ de la création, de vivre la modernité, opportunité de développer ses capacités et élargissement des horizons, accompagnent le parcours des musiciens. Nous suivons ici l'une des figures phares du *tsapiky*, guitariste virtuose, célèbre dans la région de Tuléar<sup>96</sup> :

*Je m'appelle Mbola Anjarasoa Emilson dit Damily. Quand j'étais petit, on m'appelait Dadamily: contraction de dada qui veut dire enfant et Emilson, aujourd'hui Damily. Je suis né à Tongobory en 1968, le 17 novembre 1968. [...] Aujourd'hui c'est le jour pour discuter avec Julien. Julien c'est mon copain [rire] qui habite à Paris, Julien l'ethnomusicologue [rires].*



---

<sup>95</sup> Traduit du malgache par l'auteur.

<sup>96</sup> Cet épilogue, reprend largement un article que j'ai consacré au parcours de Damily (cf. Mallet, 2003 c).

## *Mobilité : de la famille aux réseaux*

L'enfance de Damily est révélatrice d'une société où l'univers familial, l'espace de production et de reproduction qui correspondent à une unité familiale, sont en crise.

*Bon... nous, dans la famille, on est huit personnes « même mère », cinq filles et trois garçons. On est huit mais on n'a pas le même papa parce que j'ai pas de père moi<sup>97</sup>. Les autres ils ont un père sauf moi donc c'est pour ça que je n'habitais pas avec eux, parce que quand j'avais cinq ans mon grand-père m'a emmené. À ce moment-là ils étaient encore vivants mon grand-père et ma grand-mère et c'est eux qui se sont occupés de moi.*

Dans ce contexte familial éclaté, Damily hérite néanmoins de ses aînés un certain savoir, notamment par la transmission de pratiques locales particulières :

*De cinq à douze ans je gardais les zébus de mon grand-père. Je faisais des ringa<sup>98</sup> aussi. Ma mère travaillait la pêche car elle est pêcheuse. C'est elle qui m'a appris le ringa car quand elle était jeune, elle était spécialiste du ringa, elle a appris à mon grand frère et mon petit frère aussi. [...] Mon grand-père faisait ça avant c'était sa spécialité.*

Une certaine connaissance des plantes a également été transmise à Damily par son grand-père. Ce dernier est *mpitaha* (guérisseur), pratique qu'il a transmis à sa fille (la mère de Damily) et qu'il a lui-même héritée de son père.

---

<sup>97</sup> « Les enfants nés hors mariage [...] sont considérés comme n'ayant un lien qu'avec leur mère, et non avec leur père "biologique" (*tsy mana baba*, l'enfant n'a pas de père) » (Astuti 1998 : 74, n. 22).

<sup>98</sup> Lutte traditionnelle.

Damily est, dès son plus jeune âge, personnellement marqué par une expérience forte des croyances locales :

*Ma mère, avant moi, a accouché d'un garçon qui est mort. Il s'appelait Jean Noël. Il est mort quand il avait trois ans je crois. Donc quand ma mère est tombée enceinte de moi, le jour de ma naissance, mon grand-père a dit qu'il ne fallait pas me couper les cheveux jusqu'à l'âge de dix ans, donc les gens ne savaient pas que j'étais un garçon, ils croyaient que j'étais une fille. [...] C'est une croyance malgache ça, parce que mon grand-père il croyait qu'il y avait des fantômes qui avaient tué le petit, donc pour me protéger des fantômes, parce que ça veut dire que ma mère n'avait pas de chance pour les garçons parce qu'elle a accouché de beaucoup de filles et quand elle a accouché d'un garçon il est mort, donc mon grand-père lui a dit « laisse-lui les cheveux longs pour qu'il ressemble à une fille pour tromper les fantômes ».*

*Voilà, quand j'ai eu dix ans ma mère m'a coupé les cheveux, après ça va, j'avais le droit de jouer avec d'autres copains. Parce qu'à ce moment-là c'était difficile, par exemple comme si toi tu arrivais chez nous, tu me touches pas quoi, parce que si tu me touches tu payes. On dit que c'est mifaratsse, atrambo, juste ma mère et mon grand-père et ma grand-mère et mon frère et ma sœur ont le droit de me toucher mais pas les autres.*

De telles pratiques sont courantes à Madagascar. Lorsqu'un événement grave et inexplicable survient, on se retourne vers l'*ombiasa* (devin) afin d'interpréter et de résoudre le malheur. L'*ombiasa* édicte des règles à suivre pour réparer une faute commise (source de la colère des ancêtres), pour se protéger d'un mauvais sort ou d'esprits malveillants. L'enfant considéré comme faible est une proie facile pour des esprits ayant des intentions néfastes. Damily est mis à l'écart par souci de protection (*mifaratsse, atrambo*) jusqu'à ce qu'il soit considéré comme moins vulnérable.

Afin de conjurer le sort et pour détourner l'attention des esprits, l'enfant prend l'apparence du sexe opposé au sien. Son vrai nom est souvent caché. Si des règles sont transgressées, il faut réparer la faute par des sacrifices ou des dons d'argent.

Guérisseur, le grand-père de Damily est aussi *ombiasa*, il maîtrise l'astrologie et l'art divinatoire. C'est lui qui, à la naissance de Damily, décide qu'il prendra l'apparence d'une fille. Il lui donne également son *anarambinta* (« nom du destin ») : *Mbola* qui correspond au signe de l'épi ou de la vierge et au sixième mois malgache (*asombola*<sup>99</sup>). *Mbola* (« encore ») est également un nom habituellement donné lorsqu'un enfant précédent est décédé ou a eu un grave problème. L'attribution du nom peut avoir de multiples fonctions dont celle de conjurer le sort ou d'influer sur la destinée de l'individu qui le porte comme pour le deuxième nom de Damily qui lui a été donné par sa mère: *Anjarasoa* («bonne destinée»).

S'il y a bien transmission, cet héritage n'est qu'une des dimensions intervenant dans la construction du parcours de Damily. Les « catégories reçues » et leur réévaluation en fonction de la situation s'articulent, se construisent, se réinventent ensemble à partir d'une configuration nouvelle qui met en jeu des éléments multiples et hétérogènes. L'intériorisation du contexte amène les familles à utiliser des éléments qui font désormais partie de leur répertoire.

L'école est une des institutions sollicitées au-delà de la famille et non des moindres; elle est, pour Damily, un des premiers enjeux de la mobilité.

*J'ai vécu avec mon grand-père et ma grand-mère, c'est eux qui m'ont amené à l'école quand j'avais douze ans pendant plusieurs années. Le directeur de l'école avait un problème avec moi, il y avait des histoires de famille... C'était pas bon, il me frappait, il me tirait les cheveux, les pieds n'étaient plus par terre, il m'arrachait les cheveux en me tirant en l'air. Il m'a renvoyé. Il a envoyé mon dossier en disant que j'étais renvoyé. En fait sa sœur était mariée avec mon grand frère, ils*

---

<sup>99</sup> Lunaire, le calendrier malgache est mobile.

*avaient trois enfants et il y a eu des problèmes; ils se sont séparés, donc il y avait des rancunes et c'est pour ça qu'il m'a fait renvoyer.*

On notera, ici, l'enchevêtrement de différents registres.

*Après ma mère m'a envoyé à Tuléar, « vas-y Damily car il y a beaucoup d'écoles là-bas, ta sœur habite là-bas, tu n'auras pas de problèmes de logement ». Moi je connaissais déjà Tuléar car j'avais été en vacances, donc je lui ai dit « je connais bien Tuléar maman, tu peux me faire confiance ».*

*Donc elle m'a donné de l'argent, c'est elle qui m'a acheté les cahiers et tout ça pour là-bas.*

Désormais, l'avenir de Damily ne dépend plus des possibilités offertes au sein de la famille, mais de l'acquisition, à l'extérieur, de compétences et de savoirs individuels pour laquelle sa mère décide d'investir. Comme pour compenser l'éclatement de la famille, mère et fils reconstruisent un lien à travers l'école.

Face à la déstructuration des familles, le recours à la mobilité à travers les réseaux familiaux est une réponse pratiquée et elle aussi transmise depuis longtemps...

*Le père de mon grand-père venait de Bezaha, pas de la ville mais de la brousse de Bezaha, il était agriculteur, mais à l'époque des colons, son cousin travaillait avec les colons à Tongobory dans les plantations. Dès que les colons sont partis, son cousin a appelé le père de mon grand-père pour qu'il vienne travailler avec lui dans les plantations qui lui appartenaient depuis que les colons étaient partis. Donc mon grand-père est né à Tongobory.*

Mais le contexte, les motivations et les conditions de la mobilité, eux, ont changé :

*Donc j'ai été à Tuléar à l'école Collège luthérien [...] Après quelques années j'ai arrêté, je voyais que les mecs diplômés ne faisaient rien, qu'ils n'avaient pas de travail et puis ça commençait à*



*devenir le bordel mes études, tu sais les études si tu es étudiant et qu'il y a d'autres trucs à côté... c'est pas bon les études mélangées avec d'autres choses. Parce que mes amis étaient « bandit-bandit » quoi, parce qu'on sortait le soir, on n'était pas encore adultes à cette époque, mais déjà on sortait le soir. J'habitais avec eux, à côté de chez eux donc je faisais pareil qu'eux. On allait en boîte, au Chat botté, pour apprendre la danse. Je rentrais gratuit car je dansais bien et cela mettait de l'ambiance. Aussi j'avais une copine bandit quoi, elle cherchait des mecs le soir pour chercher de l'argent, makorela<sup>100</sup> quoi et tous les matins elle venait chez moi et me donnait de l'argent.*

*J'avais pas d'argent, elle était pas obligée mais, le soir je l'accompagnais. Ma sœur chez qui j'habitais faisait du commerce avec Morondava, elle était souvent absente donc chez moi c'était toujours le bordel tous mes copains passaient, tous les soirs c'était le bordel.*

Même s'il s'agit ici d'un discours reconstruit, les orientations de vie que prend Damily constituent des moyens plus rapides et plus sûrs que l'école de mener une vie citadine conforme aux aspirations d'un jeune attiré par de nouveaux modes de consommation. Son choix est à replacer dans un contexte où la ville n'offre que peu d'opportunités d'intégration.

En l'absence d'un cadre familial fort, Damily privilégie la constitution d'un réseau d'amitié plutôt que l'individualisation de son parcours par l'école et la réussite individuelle « sans les autres ». L'intégration de Damily à la ville passe par la reconstitution de nouvelles solidarités. Comme beaucoup d'autres, il se construit un mode d'existence où solidarité et processus d'individualisation ne sont pas incompatibles. Ce choix, s'il implique l'inscription dans la marginalité, donne du sens à cette dernière dans la mesure où elle permet des modalités de gestion de l'acculturation. Il comporte des risques, mais il peut aussi être une manière de dégager des espaces de créativité. L'importance du *tsapiky* à Tuléar est à relier à ce double mouvement qui témoigne d'un parcours typique de ceux qui se font les

---

<sup>100</sup> Maquerelle, prostituée.

« passeurs » d'un mode de vie à un autre en refusant, par leur pratique, l'impossibilité de communication entre les cultures, la distance culturelle comme insurmontable. La construction et l'affirmation des nouveaux liens sociaux passent par l'appropriation de nouveaux codes, de nouvelles pratiques. Si Damily vient d'un contexte villageois, la distance profonde qui opposerait un « monde de la campagne » à celui de la ville, la « tradition » à la « modernité », ne semble pas pour autant insurmontable. Ainsi, pour un temps, Damily devient Ramika... :

*J'ai appris le smurf à Tuléar, quand j'allais au Chat botté, parce que ça c'est pas une danse malgache ça ! Il y avait du smurf et du rap donc je voyais ça. Après il y a un mec qui m'a appris ça, donc j'ai travaillé cette danse-là moi et j'ai fait des concours jusqu'à Ambovombe au Sud en pays tandroy. [...] À ce moment-là, à Tuléar, on était un peu fou avec le smurf et tout ça. Tous les matins on prenait un magnéto, j'avais un pote qui avait un magnéto et allez on allumait le magnéto et allez on dansait sur la route, ah... on se bagarrait toujours avec la police. La police n'aimait pas ça. Au bazary be on s'arrêtait en plein milieu et tout le monde s'attroupait tout autour. À ce moment-là je m'appelais Ramika moi c'était mon nom de smurf, Ramika ça vient de Ra (préfixe malgache) et Mika de Michael (Jackson), parce que c'est à partir des films de Jackson qu'on a trouvé les trucs de smurf et tout ça. Après il y avait les trucs de break-dance qui sont arrivés et tout ça, on a vu ça au cinéma Tropic à Tuléar. Tous les week-end après-midi pour passer le temps on allait au cinéma.*

Ce changement de nom est un témoin fort de l'interaction entre « catégorie reçue » et « contexte perçu » (Sahlins 1989, p. 150). Une fois encore le nom donne existence... « L'individu lui-même se trouve alors en situation d'incertitude par l'effet du brouillage des repères jalonnant son parcours de vie, en situation d'improvisation afin de répondre aux aléas d'une existence citadine toujours mouvante –et notamment en ce qui concerne les conditions d'accès au travail et aux ressources. » (Balandier, 1985/1955, p. X / XI). Il est ainsi contraint à

l'innovation. L'apprentissage de la ville passe ici par l'inscription dans une certaine marginalité. La « culture urbaine », si l'on peut l'isoler comme telle, est entre autre pour les jeunes une culture des bandes, de la violence.

*L'ambiance à Tuléar à l'époque c'était galère. Aujourd'hui c'est fini, parce que la police a arrêté tout ça. À l'époque Tuléar était connue comme la ville de Madagascar où il y avait le plus de bandits quoi. Il y avait des grands bandits, des meurtres. Donc la police a fait des missions ils ont tué beaucoup de bandits. Il y avait beaucoup de bandes <sup>101</sup> [...]*

Si la marginalité est désordre dans la ville censée représenter l'ordre, les bandes sont aussi vécues comme un ordre dans une ville qui n'offre que le désordre. La marginalité est une réponse à la violence des rapports sociaux. Cependant, elle comporte un danger de dérive que les individus ne sont pas toujours à même de maîtriser.

Ainsi, lorsque la situation devient critique, la rupture devient nécessaire pour Damily. Il utilise alors ses liens avec la campagne comme une ressource lui permettant de quitter la ville.

*Donc après : retour à Tongobory mais ma mère n'avait pas envie que je reste avec elle « bon tu vas aller à Bezaha » parce que là-bas il y a des cultures de riz donc elle croit que s'il n'y a pas de travail là-bas je pourrais cultiver le riz, j'avais une sœur qui faisait ça là-bas, elle voulait que j'aille faire la même chose là-bas pour me calmer parce qu'elle pensait que c'est l'argent qui me faisait tourner la tête <sup>102</sup>. Mais j'étais content de quitter Tuléar car cela allait trop loin. Bon, donc je suis allé à Bezaha. Là-bas mon petit frère, Rakapo, jouait de*

---

<sup>101</sup> À cette époque (années 1980), Tuléar est un lieu de forte insécurité et d'une tension dont l'un des aspects est la multiplication de « bandes » de plus en plus actives et dangereuses. Aujourd'hui les acteurs les plus entreprenants de ces regroupements ont majoritairement déplacé leurs activités et leur lieu de vie en suivant un phénomène de « ruée vers l'or » dû à la découverte récente de zones de saphir (Sakaraha, Ilakaka...).

<sup>102</sup> Sur le rapport à l'argent à Madagascar, voir notamment Fiéloux et Lombard (1987, p. 133-144) et Althabe (2000).

*la batterie dans un groupe qui s'appelait Bazary sy groupe. Rakapo a dit au propriétaire des instruments «Bon ! Si tu veux mon frère qui est là joue de la guitare ». Je savais jouer de la guitare car ma mère m'avait fait une guitare en bois (taly rano<sup>103</sup> à cinq cordes) quand j'étais petit. Donc j'ai essayé et le mec a aimé et il m'a pris dans le groupe comme deuxième solo, Dago était le premier solo.*

Damily n'a pas pu trouver en ville des conditions d'existence qui lui conviennent. La proposition de sa mère de gagner sa vie grâce à des activités agricoles perçues aussi comme une «école de sagesse », comme un retour à la norme, n'est pas non plus envisageable. Damily trouve dans la musique une médiation lui permettant de refuser le no man's land dans lequel il se trouve.

*À cette époque [à Tuléar, avant d'aller à Bezaaba] je tournais mal.  
[...] C'est la musique qui m'a sauvé, c'est pour ça que je respecte la musique, que je reste avec, c'est la musique qui a sauvé ma vie.*

L'apprentissage de la musique c'est aussi l'apprentissage d'une forte discipline mais celle-ci n'est pas subie, elle est choisie. Le choix de la musique implique de nombreux sacrifices, comme on le verra, mais il s'accompagne d'une reconnaissance personnelle tout en changeant la nature de la marginalité. La différence construite est valorisante dans la mesure où le *tsapiky*, en ville comme à la campagne, est une valeur partagée.

*Il y a beaucoup de musiciens qui profitent de leurs allées et venues pour faire aussi du commerce, mais moi je ne fais que de la musique, chacun son idée mais moi je ne garde que le travail avec ma guitare parce que je l'adore quoi. Si je fais autre chose à côté de la guitare, ça m'énerve et puis la guitare je crois que c'est dur, c'est difficile, il faut faire que ça, donc je suis resté avec ça, je gagne ma vie avec ça quoi, pourquoi faire autre chose à côté ? Et puis tu sais les trucs d'argent c'est pas pareil, le business c'est pas ça...*

---

<sup>103</sup> Fil de pêche. Les cordes de la guitare sont en fil de pêche.

À 19 ans, Damily entame son parcours de musicien professionnel par le biais de son frère avec *Bazary sy groupe*. C'est une nouvelle expérience de la mobilité qui commence, selon des modalités d'intégration différentes, à travers l'inscription dans un système labile, celui des orchestres de *tsapiky*. Intégré dans le groupe, Damily découvre vite le caractère « nomade » des musiciens de *tsapiky*.

*Et puis ça a bien marché, on jouait partout donc j'ai changé le nom du groupe qui est devenu Miriorio.*

Ce changement de nom est significatif. *Miriorio* exprime le fait de bouger partout, en permanence et sans limite (litt. : « vagabonder »). Pris dans le tourbillon des orchestres de *tsapiky*, Damily se retrouve à Tuléar quelques années plus tard.

*J'étais venu à Bezaha en 1987. En 90 il y a un propriétaire de matériel de Tuléar qui s'appelle Zia, le matériel s'appelait Safodrano<sup>104</sup>. Avec le groupe Miriorio c'était fini parce que le propriétaire avait fait des examens de gendarmerie et après il est parti à Tana, donc le groupe s'est arrêté<sup>105</sup>. Donc je suis parti à Tuléar pour jouer dans le groupe Safodrano.*

*Je travaillais pour lui de 1990 à 1997.*

L'accès à la ville ne se fait plus par la famille, mais par le propriétaire du matériel. Damily s'insère dans le système des orchestres de *tsapiky*. Le « propriétaire » ou « chef d'orchestre » nourrit et loge les musiciens. Il fournit les instruments. En retour, les musiciens sont à sa disposition. Pendant sept ans Damily reste dans cette « structure » ce qui n'est pas synonyme de stabilité, la mobilité continue.

*[...] À une époque j'habitais à Sakaraha car en fait j'étais venu là-bas pour une cérémonie et après j'en ai trouvé beaucoup à côté, quoi, donc j'ai décidé d'habiter là pour ne pas faire toujours des allers-retours Tuléar Sakaraha parce que c'est loin.*

---

<sup>104</sup> « Inondation », « déluge ».

<sup>105</sup> On notera comment ici l'activité de « chef d'orchestre » ne semble pas correspondre à une vocation, mais plutôt à une activité mercantile...

[...] J'ai quitté ma famille très tôt et avec tous les concerts c'est difficile ! Durant toutes ces années j'ai vu très peu ma mère, je n'avais pas le temps. Je ne la voyais jamais sauf s'il y avait des cérémonies vers Tongobory, j'arrête la voiture, et je passe chez elle discuter un petit peu pendant une demi-heure, quoi, après vous parti et hop ! C'est comme ça.

Mais je n'oublie jamais ma mère, je lui envoie régulièrement de l'argent.

Par exemple il y a des gens qui font du commerce de poisson, des pêcheurs, ils font du commerce dans les marchés, Sakaraha Tongobory, Tuléar Tongobory, Betioky comme ça. Par exemple quand j'étais à Sakaraha il y avait une fille amie de ma mère qui faisait du commerce donc je lui donne pour qu'elle amène à ma mère [...]

Je ne revenais même pas en vacances à Tongobory, parce qu'il fallait que j'apprenne, que je travaille la guitare. Je n'ai jamais craqué, je ne me suis jamais dit que j'allais rentrer à Tongobory, tout s'est enchaîné.

La musique, bien qu'inscrite dans une relation de dépendance prend de plus en plus la forme d'un projet de vie. Damily assume la rupture, le coût de l'individualisation de son parcours.

*Au début c'était dur, j'avais la nostalgie, mais après j'ai changé de sentiment, à Tongobory c'est sadia<sup>106</sup> et tout ça et après j'ai essayé le pantalon aussi quoi.*

Dans un même mouvement, l'absence de cadre familial encourage la mobilité, la mobilité affaiblit les anciens rapports familiaux. En contrepartie, l'absence de

---

<sup>106</sup> Pagne traditionnel.

sédentarisation favorise la multiplication et l'utilisation des réseaux constitués de relations d'amitié, mais aussi familiales.

*Un jour les autres éléments du groupe sont partis. Alors j'en ai trouvé d'autres. J'ai été à Bezaha chercher mon petit frère Rakapo qui connaît ma musique et la guitare, il est devenu mon remplaçant. C'était en 1996. Le batteur, j'ai trouvé Naïvo à St Augustin. J'avais été jouer là-bas. À un moment le batteur était parti avec une fille donc : manque ! Donc Naïvo était là et il m'a dit « Damily je sais jouer de la batterie si tu veux j'essaie ».*

*J'ai vu qu'il connaissait bien, parce qu'avant il habitait Tuléar donc il connaît bien un peu. Donc je lui ai dit « si tu veux viens avec moi ». Je l'ai ramené à Tuléar. Il habitait avec moi, avec Safodrano. Après, j'ai trouvé une fille pour le chant en plus de Pike qui chantait. J'ai trouvé Nesy, une fille copine de Rakapo, la cousine d'un batteur copain de Rakapo. Elle m'a invité chez elle, et m'a dit « avant que je chante avec toi Damily coupe mes cheveux » je suis allé chez elle et après on était ensemble. On a donc travaillé ensemble le chant, je trouvais les mélodies du chant et on travaillait ensemble. Puis au bout d'un moment cela n'allait plus entre nous, il y avait des problèmes sans arrêt, on s'engueulait car elle était très jalouse, et moi j'aime pas ça parce que c'est pas ça la musique. Donc elle est partie. Alors j'ai trouvé Gany Gany à Mahaboboke. Il y avait un matériel<sup>107</sup> qui habitait à Mahaboboke et à ce moment là ils ont trouvé un concert mais il n'avait pas de soliste<sup>108</sup>.*

*[...] À Sakaraha j'ai trouvé Lava qui était chanteur du groupe Zanabara. Il voulait jouer avec nous car cela ne se passait pas bien*

---

<sup>107</sup> Un propriétaire de matériel.

<sup>108</sup> Les guitaristes sont appelés solistes. Le fait d'être membre du groupe Safodrano n'empêche pas Damily de jouer occasionnellement pour d'autres groupes en fonction des opportunités. Certains musiciens ne se fixent jamais à un groupe, ils sont « mercenaires ».

*avec le propriétaire du groupe Zanabara. Pendant ce temps le propriétaire de Safodrano a trouvé un concert à Tuléar. Il a loué le matériel à Tuléar mais il manquait un bassiste. Il avait trouvé un soliste pour me remplacer: Rabe et un batteur mais il a pas trouvé de bassiste. Donc le propriétaire est venu à Sakaraha pour chercher le bassiste, Tovy est allé avec lui à Tuléar. Lava à ce moment-là jouait un petit peu de basse donc je lui ai dit de faire la basse. Après Lava a pris le goût de la basse, il m'a demandé de bien lui apprendre.*

Rakapo, Naïvo, Nesy, Gany-Gany, Lava, sont autant de rencontres suscitées, hasardeuses, professionnelles, amicales ou amoureuses qui témoignent d'une réalité faite de pénurie, dislocation, reconstitution et précarité des groupes: celle d'un marché naissant.

*Après il y avait de plus en plus de cérémonies, donc le propriétaire de Safodrano a décidé de faire Safodrano I, II, après Safodrano III après Safodrano IV et V. Pour les instruments, on achetait des vieilles guitares et on les réparait. À ce moment il n'y avait plus de cordes alors on jouait avec des cordes de [freins de] bicyclette.*

Ce «bricolage» créatif, dynamique mais fragile et conflictuel, préside à la constitution du métier de musicien de *tsapiky*.

### **Conflits et modes de régulation**

L'échange entre Damily et le propriétaire de *Safodrano* est un échange inégal.

Au début :

*[...] Je travaillais pour lui pas pour moi ! Pour moi c'était comme une école de musique, j'apprenais mais j'étais pas payé, j'étais nourri logé mais pas payé.*



Puis quelques années plus tard au moment de la multiplication des *Safodrano*...

*[...] Ca marchait très bien, donc après j'ai dit au propriétaire : « est-ce qu'on peut faire un enregistrement pour sortir une cassette pour que les morceaux sortent » parce qu'il y avait beaucoup de mecs qui volaient les morceaux. Donc il a accepté. On est monté à Tana pour l'enregistrement.*

*Après ça a bien marché. Il était riche mais il ne me payait rien ! Que la bouffe et les frais de déplacement ! Bon mais j'ai rien dit parce que c'est pas moi qui ai produit, bon merci quoi, puis après finalement je lui ai dit : « Ça suffit Zoky-be<sup>109</sup> ! Parce que j'ai envie d'arrêter, j'ai envie de me débrouiller seul. » J'ai senti qu'il n'était pas content mais c'est pas lui qui me commande, c'est moi quoi, je vis avec ma liberté quoi, donc voilà.*

Le parcours de Damily va dans le sens d'une autonomisation progressive.

Damily a pu rompre les liens de dépendance avec *Safodrano* grâce à la renommée qu'il a pu acquérir.

*Le lendemain j'avais déjà des propositions. Parce que ce que les gens viennent chercher c'est pas Safodrano, c'est moi. Les gens venaient chercher Safodrano et demandaient « Damily est là ? », Au début il disait des conneries, il disait que j'étais là, alors que je ne faisais plus partie du groupe. Le jour du départ pour la cérémonie, il disait « Damily n'est pas là », ça faisait des problèmes, parce que les gens voulaient ce groupe pour moi, pas pour le groupe. [...] Après il a arrêté de mentir, et disait aux gens que je ne jouais plus pour lui, donc les gens direct venaient me chercher...*

La réputation, on l'a vu, est un élément essentiel dans le parcours des musiciens.

---

<sup>109</sup> «Grand-frère », terme amical.

[...] Avant que la cérémonie commence les organisateurs choisissent le jour avec l'ombiasa et après ils font une réunion avec la famille et ils demandent: « c'est qui le musicien que vous choisissez ? » Et par exemple certains membres de cette famille habitent loin et viendront pour la cérémonie, c'est le téléphone gasy<sup>110</sup> : « ah, cette fameuse cérémonie là c'était Damily qui jouait donc. Ah, Damily Damily ! » Donc partout c'est parti !

Ou lors d'une cérémonie par exemple ils sont là et en profitent pour me demander pour leur cérémonie. Parfois ils viennent à Tuléar de très loin.

Dès qu'ils descendent du taxi brousse ils demandent aux gens où habite Damily ? ...

Cependant, faute de posséder des instruments<sup>111</sup>, l'autonomie ne peut être complète.

[...] Je louais le matériel. Les musiciens sont venus avec moi sauf le chanteur Claude qui est resté. Alors j'ai trouvé un autre chanteur: Serily. Après je trouvais des contrats tout seul et je louais les instruments au propriétaire du groupe Masoandro<sup>112</sup> : James et puis on est devenus frères de sang<sup>113</sup>. Il m'a piégé lui, comme le fandry<sup>114</sup> quoi. Il avait des problèmes avec ses musiciens donc j'ai ramené d'autres musiciens. J'ai travaillé avec lui presque un an mais beaucoup ! Là l'argent était divisé en deux parce que c'est lui qui nourrissait et logeait les musiciens. Ils étaient tous à Andranoinala parce que lui il habite là-bas sur la route de Andranovory sur la

---

<sup>110</sup> « téléphone malgache ».

<sup>111</sup> Guitare, basse, batterie, micros, amplis, pavillons, groupe électrogène...

<sup>112</sup> « Soleil », litt. : les yeux du jour.

<sup>113</sup> La fraternité par le sang (*fatidra*) est une pratique courante à Madagascar. Elle passe par un rituel et un serment qui unit les contractants de manière forte.

*route RN7. On a fait un album, enregistré à Tuléar chez Richard à côté de la poste, mais mixé à Tana. Après on a continué puis j'ai arrêté. Je lui ai dit : « je cherche des musiciens pour toi, je les forme et je m'en vais ». Puis après tout seul...*

La frontière entre les liens d'amitié, de travail et familiaux est confuse. Les conflits opposant employeurs et employés sont multiples, ils traversent également les relations entre musiciens en raison de la forte concurrence étudiée dans le chapitre précédent. On peut rappeler, à ce titre, l'argument mis en avant par Damily concernant la protection de ses chansons lorsqu'il demande au chef de *Safodrano* d'enregistrer une cassette. Les *aoly* sont aussi une manifestation de cette concurrence et sont redoutés par un grand nombre de musiciens. Dans leur forme positive, les *aoly* sont convoqués pour assurer la réussite et la renommée des groupes. Critique vis-à-vis de ces pratiques, Damily préfère jouer sur son capital social. Il refuse les nombreuses sollicitations de sa mère qui lui amène des *aoly* protecteurs:

*[...] Quand j'ai commencé à être connu à Madagascar, ma mère était inquiète parce que beaucoup de musiciens sont devenus mes ennemis. Ma mère était triste avec ça, inquiète. Je lui ai dit « maman calme toi tu restes chez toi, tu n'habites pas avec moi, laisse-moi tranquille, c'est moi qui propose ma vie quoi ». Moi j'achète les musiciens pour que les relations ça communique bien, je vais chez eux « Salut quoi salut ». Je leur amène des trucs à boire à fumer...*

On a vu plus haut l'importance de la constitution de réseaux dans la carrière d'un musicien. La suite du parcours de Damily en témoigne encore fortement. Le métier de musicien se déroule sur deux espaces, la ville et la campagne, l'un alimentant l'autre. Le musicien doit être requis dans les cérémonies à la campagne qui le sollicite en fonction de sa renommée acquise par le biais des cassettes, de la radio et des concerts. Prestige, renommée, réputation établissent un lien entre ville et campagne.

---

<sup>114</sup> « Piège »

Après avoir quitté James du groupe Masoandro :

*[...] Puis j'ai enregistré l'album Damily Lazan ny tany avec un producteur de Sakaraha «ok valy», on est parti à Tana<sup>115</sup>. Il m'a dit si tu fais un album avec moi je te donne un million cinq<sup>116</sup>, j'ai accepté, mais les autres membres du groupe n'étaient pas là: Gany Gany, Lava, il n'y avait que Naivo qui était avec moi. Les autres étaient à Sakaraha, [...] Finalement ils sont venus à Tuléar faire quelques répétitions avec moi, j'ai montré à Gany Gany les voix et tout ça. Après on a été à Tana avec Serily aussi, parce que Serily je l'avais pris dans Masoandro, j'aime bien quand il y a voix de fille et de garçon donc Gany Gany et Serily parce que Claude était resté avec Safodrano. J'avais trouvé Serily à Tuléar. Serily qui maintenant est marié à la sœur de Lorette mon ex-femme. Il chantait pour les veillées funéraires: haritory. Dans le quartier d'Andakoro, à chaque fois qu'il y avait un mort c'est lui qui animait la veillée avec ses amis. J'ai entendu sa voix, j'ai dit si tu veux chante avec moi, il m'a dit oui quoi. [...] Donc quand j'ai quitté Masoandro il est resté avec moi. Donc le million 500 j'ai distribué avec eux, chacun la même part. On a été à Tana pendant une semaine. Après l'enregistrement, on est descendu à Morondava pour faire un spectacle. L'argent de la cassette c'était pas assez. [...] J'ai été à la mairie demander l'autorisation tout ça, j'ai été à la radio pour interview, les banderoles. [...] C'est le producteur qui a avancé l'argent pour louer la salle et tout, parce que c'était mon pote lui, c'est pour ça qu'il m'a branché pour la cassette, parce que quand on était à Sakaraha, au début avec le matériel Safodrano il avait un petit appareil magnéto, il enregistrait et après il vendait ça partout en pirate quoi, il me donnait un peu d'argent. Il a donc pu gagner de l'argent grâce à ça quoi. Ça grandissait son budget*

---

<sup>115</sup> Antananarivo.

<sup>116</sup> Environ 1500 FF.

*quoi, donc après il a construit une petite maison pour vendre les cassettes, et puis il m'a proposé de produire Lazan ny tany qui a bien marché donc après il a pu produire plein d'autres cassettes. Après Morondava on a enchaîné des spectacles à Mahabo et Belo sur tsiribiny. J'avais jamais été dans ces villes mais je vais à la mairie et je demande «ça coûte combien la location ? » « Ben ça coûte 300 balles », quoi par exemple, je paye les 300 balles, il m'a filé le dossier et tout ça tchac ! Avec tampon avec sa signature, bon je garde ça dans ma poche, bon, je demande sécurité gendarme, tu vois je vais à la gendarmerie: «Salut salut je m'appelle Damily», « Ah c'est toi Damily », « ben oui quoi », il y avait un gendarme qui venait de Tuléar, je ne le connaissais pas mais lui me connaissait : « Ah salut Damily » et tout ça [...] Bon après les trois spectacles on est rentré à Tuléar parce qu'on a eu des mauvaises nouvelles à ce moment là, la fille de Naivo était morte donc obligé de rentrer à Tuléar !*

### **Un métier harassant...**

Nous l'avons vu, l'animation de cérémonies représente l'activité principale des musiciens. Durant les périodes les plus intenses, ils sont de véritables nomades. Insistons une fois encore sur les sacrifices et les difficultés que comporte le métier de « tsapikiste ».

La fragilité du système exige de prendre en charge l'ensemble des tâches afférentes à chaque départ. En taxi brousse, en pirogue, en charrette ou à pieds, les musiciens consacrent de longues heures pénibles (parfois plusieurs jours) pour se rendre sur les lieux de cérémonies. Le trajet prend souvent l'allure d'un véritable parcours du combattant, d'autant plus dur qu'il faut amener au village tout le matériel : les instruments de musique dont la batterie, les amplis de

puissance, les pavillons, le groupe électrogène, les néons qui procureront de la lumière etc...

Les musiciens sont « tout terrain », « 4x4 ». Sur place, ils sont responsables du matériel et doivent pouvoir faire face aux différentes pannes qui sont fréquentes.

Ils apprennent par la force des choses à bricoler les systèmes électroniques ou électriques avec les moyens du bord (de la graisse de zébu, par exemple, pour remplacer l'huile du groupe électrogène).

Lors des cérémonies, les musiciens jouent pendant trois jours et nuits avec de rares interruptions :

*Il faut qu'on joue jusqu'à ce que le mort soit enterré. Dès que tu arrêtes de jouer ça fait des problèmes: « mais pourquoi ça marche pas ça ? ! ... »*

### *...Dangereux*

Les cérémonies sont des moments paradoxaux où se côtoient les contraires dans leur extrême : unité et tension. Puissance de la musique, consommation excessive d'alcool, sont propices à la perte du contrôle de soi et à l'expression de la force :

*Dans les cérémonies, c'est souvent dangereux. Par exemple s'il y a trop d'alcool, certaines personnes deviennent folles parce que l'alcool est très fort et avec la chaleur et la musique qui bouge à fond donc les gens deviennent fous. Plusieurs fois des mecs on fait des bagarres avec moi.*

Si les cérémonies sont des moments de violence maîtrisée, il peut arriver qu'elles dégénèrent :

*Il y a souvent de la concurrence entre les organisateurs de cérémonies.*

*Une fois j'ai joué pour l'enterrement du père d'un gendarme. Ils étaient deux frères dans la famille, fâchés, donc son petit frère a ramené un autre orchestre avec le matos Safodrano, juste à côté pour faire concurrence.*

*Moi j'avais le matos Masoandro, donc c'est pas le même son. Au début j'ai fait un arrangement avec X parce que c'est pas bon de jouer en même temps, on était juste au même endroit, la musique c'est pas ça quoi ! Donc j'ai dit « vas-y tu joues et quand tu seras fatigué je joue ». Il a accepté. Donc je l'ai laissé jouer, après à mon tour j'ai commencé à jouer et il a joué par-dessus moi donc j'ai arrêté et j'ai dit à l'organisateur « il n'y a pas de goût comme ça », il était d'accord, et puis il y a eu une bagarre entre les deux frères. Le policier a tué son frère.*

Pour les organisateurs, il est important de se prémunir contre tout éventuel mauvais sort. La musique, élément essentiel des cérémonies, peut être visée et ruiner la fête :

*[...] Une fois avec Pike, avec le matériel Tsodrano, on a été joué à Ampabipike à Onilaby aussi. Il y avait des gens qui organisaient ça mais mal organisé parce que le mec n'avait pas de relation avec les habitants.*

*C'est lui seul qui organisait ça donc les habitants on fait sabotage quoi. J'étais en train jouer le soir et tout d'un coup on a reçu des cailloux poum ! Tu connais l'installation, le baffle derrière moi poum ! Direct tombé quoi ! Après ils ont lancé des cailloux sur les lumières derrière !*

*Ampoule cassée, on était dans le noir. L'organisateur s'était enfui ! Je ne sais pas ce qui s'est passé ! Après il y a un mec qui me cherchait pour me couper la gorge ! Parce que c'est moi qui fait marcher la musique, il y avait un problème de jalousie. Les*

*cérémonies où il y a Damily ça veut dire grande cérémonie donc il voulait me tuer ! Ça a commencé avec les cailloux, Voum première fois le baffle, deuxième fois sur la lumière et troisième fois aussi sur Samonina le batteur Boum KO direct, grosse pierre, cailloux comme ça ! «Boum Aïe nene !» J'ai entendu comme ça «Aïe nene !». Je suis parti direct, j'ai couru, je me suis caché, tout le monde partait dans tous les sens ! Un mec qui me poursuivait dans l'agitation m'a confondu avec un mec qui partait en courant, Poum il l'a frappé !*

*[...] C'était un problème de jalousie et il m'en voulait à moi parce que je suis un musicien connu et c'est moi qui fais que la cérémonie marche bien : « maresaka » quoi, donc il était jaloux.*

Mouvementée, parfois dangereuse, la vie de musicien favorise les rencontres amoureuses.

On aura noté tout au long du parcours de Damily la présence des femmes.

C'est sa mère qui l'envoie à Tuléar pour poursuivre sa scolarité. Il habite alors chez sa sœur. Sa période de marginalité s'accompagne d'un rapport ambigu avec sa partenaire du *Chat botté*. Puis vient le temps des orchestres, la multiplication des rencontres d'une nuit qui donneront involontairement naissance à Silivany Fabien de la Drome<sup>117</sup> puis à Damieline ; les différents recrutements de chanteuses dont Nesy, qui sera pour un temps sa compagne. Tous ces rapports témoignent d'une instabilité.

Pour échapper à la dépendance à l'égard du propriétaire à l'époque du groupe *Safodrano*, il constitue un foyer avec Lorette ce qui lui permet d'avoir un toit, un cadre familial et affectif ainsi que d'assurer une descendance désirée (un garçon et une fille, Damilien et Damielà). Cette relation affective est un moment de son parcours, elle n'est pensée ni dans la contrainte ni dans la permanence.

Plus tard, la rencontre avec Yvel correspond à une nouvelle étape de sa vie :

---

<sup>117</sup> *Fabien de la Drome* est le titre et le nom du héros d'un téléfilm de Michel Win réalisé en 1982.



*Bon après j'ai arrêté les cérémonies en brousse parce que j'étais fatigué. Donc j'ai dit aux musiciens « Si vous trouvez quelqu'un qui veut jouer avec vous allez-y ! Mais moi j'arrête parce que je suis fatigué » donc chacun est parti sauf Naivo. Après Naivo a joué avec Rakapo mon petit frère. Après j'ai trouvé Yvel quoi en 2000, voilà quoi j'ai accepté de vivre avec Yvel, donc on a fait le mariage à Madagascar le 21 juin 2000.*

*[...] Ma famille a bien accepté Yvel. Ils l'on connue parce que quand on était deux mois ensemble on a été à Tongobory dans ma famille. Ça c'est bien passé même si elle est vazaha<sup>118</sup> et moi Malgache.*

Yvel est désormais partie prenante de son projet de vie et de musicien<sup>119</sup> qui aujourd'hui se déroule entre Angers et Madagascar.

Avant de venir en France, Damily a assuré le maintien d'un lien fort avec Madagascar :

*Quand j'ai rencontré Yvel, j'ai eu une idée parce que je savais que j'allais quitter Madagascar, donc c'est quoi le souvenir pour mon petit frère ? Parce qu'il jouait avec moi avant, et puis je suis plus connu que lui, donc j'ai envie de lui donner cet honneur là. J'ai dit à Yvel : « si tu veux on fait un album en auto-production avec moi et mon petit frère » [l'album : Damily sy Rakapo]. Donc avant de partir j'ai fait la cassette avec mon petit frère pour qu'il puisse acquérir une renommée, que son nom soit rattaché au mien, pour qu'il puisse se démerder sans moi. Maintenant ça va pour lui là-bas il commence à être connu lui, comme le petit frère de Damily.*

---

<sup>118</sup> «Étrangère », « occidentale ».

<sup>119</sup> Passionnée par le *tsapiky*, Yvel s'est investie dans la promotion de cette musique et de la carrière de Damily à travers une association : *Bal poussière* (<http://asso.bal.poussiere.free.fr/>) qu'elle a créée et dont l'un des objectifs est de pouvoir faire venir en France les musiciens du groupe de Damily restés à Tuléar.

Mobilité, réseaux, marginalité et conflits jalonnent le parcours de Damily. Sans pré-juger de ses possibilités de réussite en France, le cercle dans lequel se déploie son itinérance s'élargit, multipliant les contraintes et les opportunités. En se créant des relations villageoises, citadines et internationales, Damily a trouvé par la musique les moyens de tracer son histoire, et souhaitons le, de répondre à l'un de ses noms, *Anjaraso*: bonne destinée.

# **CONCLUSION GÉNÉRALE**

L'ethnologue étudie toujours des faits, des groupes contemporains, c'est là une évidence. Même lorsqu'il tente d'y déceler des survivances du passé, il travaille à partir du présent. Cependant, avoir choisi comme objet une musique moderne, peut relever du défi aux yeux de l'ethnologue des groupes restreints, des espaces bien délimités, du lointain et qui peu ou prou adhère à l'idée du « grand partage » au fondement de l'anthropologie, entre le « nous » des sociétés industrielles et le « eux » des sociétés traditionnelles. En effet, le *tsapiky* est un phénomène qui se constitue dans l'époque présente. Il pourrait à ce titre être considéré comme relevant de la sociologie plus que de l'ethnologie. Or précisément, j'ai voulu montrer dans ce travail, qu'en opérant un déplacement dans le choix des objets, on peut à la fois maintenir les effets heuristiques de la posture ethnologique et éviter un certain nombre d'écueils propres aux effets de tradition de la discipline. Le relativisme culturel ne réussit que difficilement à échapper à toute hiérarchisation entre des « eux » définis par leur attachement aux traditions et des « nous » porteurs de la modernité. Choisir un phénomène qui se constitue dans l'époque présente m'a évité d'appréhender l'Autre comme en train de disparaître, dépendant d'un passé menacé par la mondialisation qui signifierait nécessairement son arrêt de mort. Le *tsapiky*, « jeune musique », prend sens dans le présent et c'est dans ce contexte qu'il a été analysé. Ce choix ne signifie pas absence du passé, mais comme nous l'avons vu, articulation actuelle entre le passé, le présent et l'avenir. Cette articulation spécifique a été restituée en mettant au premier plan l'analyse des pratiques des différents acteurs, de leurs discours et représentations. De là, la large place donnée à la parole même de ceux qui animent la vie de cette musique.

Afin de rendre compte de ce fait social actuel qui relève de plusieurs registres, j'ai privilégié une perspective interactionniste, en terme de processus et de relations sociales. Relations entre la capitale et la région, entre la ville et la campagne, entre les musiciens et leurs « patrons », entre musiciens eux mêmes... J'ai, à cette fin, multiplié les situations d'enquête où se déploie cette musique : cérémonies, marchés, *bals poussières*... Enfin, l'espace construit n'a pas été considéré comme lieu de vie d'un groupe homogène dans son altérité, reflet d'une culture fermée sur elle-même donc peu perméable au changement,

mais comme espace problématique ouvert aux innovations, « espace circulatoire » pour reprendre l'expression d'Alain Tarrus (1995, pp. 15-33), et qui n'existe qu'à condition de rompre avec les enracinements en acceptant la mobilité.

Ayant ainsi défini mon objet, j'espère avoir échappé au risque qu'encourt le chercheur de contribuer au renforcement de cet enfermement dans des structures immuables, dès lors qu'il s'immerge dans des groupes qu'il considère comme fonctionnant dans un système fermé. Dans cette recherche, la culture, dont le *tsapiky* est une expression préminente, est saisie dans son aspect problématique, dynamique et non comme donnée immuable qui devient une seconde nature, essence même de la société étudiée. Ajoutons que la musique est particulièrement propice à l'adoption d'une telle posture. Celle-ci implique un certain type de musicologie qui ne tente pas d'isoler des influences, de repérer des origines, mais de comprendre le syncrétisme dans son actualité, le tourbillon des influences plutôt que leur addition. Les analyses musicologiques présentées dans ce travail ne visent pas à dégager un système musical fermé, elles constituent plutôt des analyses dirigées et dynamiques. Ceci n'empêche pas de dégager la complexité d'un jeu musical, de repérer les règles de constitution d'un genre considéré comme processus de création et non comme imitation des musiques étrangères ou reproduction d'une tradition. Une telle problématique ne préjuge pas de la modernité ou de l'archaïsme du phénomène étudié. Elle permet d'échapper à l'analyse en termes de survivance, de perte d'authenticité ou d'acceptation passive et destructive de la modernité de sociétés lignagères crispées autour de la défense de leurs traditions.

Le « système *tsapiky* » se présente alors comme une production commune prise dans un marché, celui des cassettes, fruit d'individus créatifs qui entendent affirmer leur individualité, mais qui n'existe qu'en tant que genre constitué de codes, dont l'aspect performatif conditionne la structure, comme le montre l'analyse musicologique de la deuxième partie. En effet, le *tsapiky* est marqué dans sa structure et son sens musical par son rôle dans les cérémonies. En tant que musique spécifique à une région, interne, il naît aussi du cadre cérémoniel. Il n'y a pas « compromis » entre la ville et la campagne mais des formes d'échanges où la réciprocité est à l'œuvre. Le premier document vidéo tente de restituer dans

sa temporalité, la dimension performative du *tsapiky* en tant que musique extrême, « radicale » (trois jours et deux nuits sans interruption). J'ai, délibérément, évité de l'aseptiser ou de la réduire à des caractéristiques qui se voudraient objectives.

Dans la conduite de cette recherche, je me suis dans un premier temps, attaché à dégager les conditions d'apparition du *tsapiky*. Dès les années cinquante, se dessine à Madagascar un champ de la musique possédant ses artistes, son public, son industrie. Il est alors le privilège d'une élite concentrée à Tananarive et largement influencée par les musiques occidentales. Pas à pas se constitue une musique de Tuléar privilégiant un métissage entre des musiques africaines, le *lulu* par exemple et des musiques locales. Dès lors, à la différence de ce qui s'est passé à l'égard des musiques *snob*, la campagne adhère au processus et y impose en retour ses marques, participant à la construction d'un « système *tsapiky* ». Malgachisation de musiques importées, métissage de musiques locales, la métaphore du tourbillon m'a semblé convenir pour exprimer ce mouvement circulaire irrésistible qui se reproduit au fur et à mesure qu'il avance. Les musiciens de *tsapiky* sont alors les passeurs du jeu acculturatif dans lequel se construisent de nouvelles identités. Ils offrent aux urbains comme aux ruraux, la possibilité de se « trouver », de « retrouver » un sentiment d'appartenance commune autour d'une musique, symbole d'une région, selon une logique métisse qu'expriment cadence disloquée, *tmèse*, ostinato harmonique, formule caméléon ou encore les figures de danse et les paroles des chansons. Producteurs de codes qui instruisent les corps, les pratiques et les représentations, producteurs d'une culture du *tsapiky* largement diffusée et reprise, les *tsapikistes* apparaissent comme des médiateurs « personnalisés » ou « symboliques<sup>120</sup> » englobant dans un même univers de communication élargi, des acteurs dont les relations ne sont pas garanties. Le *tsapiky* se donne comme une innovation négociée, non pas compromise mais construction commune. Les cérémonies sont les événements principaux durant lesquels se réalise symboliquement la communauté partagée. Le *tsapiky* ne serait pas « le chapeau »

de Tuléar, comme le dit la chanson de Damily, s'il n'animait pas conjointement les *bals poussières*, les matchs de foot, la célébration d'une fête nationale, les campagnes d'hommes politiques et les cérémonies. Jeune musique, nous l'avons souligné, il n'est pas une musique réservée aux jeunes. Il est le truchement à travers lequel se dessine un nouveau territoire, de nouvelles relations sociales, à travers lequel des univers hétérogènes deviennent complémentaires. Ainsi s'enrichissent des relations marchandes, des relations d'allégeance, des relations aux ancêtres ou encore des relations avec des forces tantôt maléfiques, tantôt favorables. Toutes ces relations sont étroitement imbriquées les unes aux autres.

La relative autonomie conquise par les acteurs de ce système ouvert, tient au fait qu'ils se situent aux marges, dans les interstices non occupés par le marché capitaliste international, dont les contraintes pèsent bien évidemment sur le « système *tsapiky* » fragile et qui l'ont produit. On a vu les difficultés rencontrées par l'OMDA dans sa volonté de normaliser les pratiques ; les effets destructeurs qu'aurait la mise en conformité des cassettes avec les standards internationaux – un morceau de *tsapiky* d'une minute trente ne serait plus du *tsapiky*- l'importance de la présence physique des musiciens, de leur capacité d'interprétation, d'adaptation au rythme de la fête.

Focaliser mon travail sur un phénomène musical actuel entendu comme fait social, m'a permis, tout en soulignant l'importance du contexte, de repérer les dispositifs d'échanges et de dépasser les interprétations en terme d'effets néfastes de la mondialisation, d'accélération de la perte d'authenticité, ou inversement de compromis désespéré, accepté par l'ordre traditionnel pour se maintenir. Cette lecture est appelée par le savoir-faire séculaire des Malgaches en matière de métissage, de mise en perspective de l'altérité, d'intégration de l'étranger. La culture *tsapiky* est une culture qui assume le métissage de son métissage, qui préfère à la question de son origine celle de l'action sociale. Elle prescrit des relations, des enjeux, des stratégies d'identification par lesquelles des individus se distinguent des autres mais aussi se rassemblent. Elle est ouverte au monde malgré les faibles moyens qui lui sont laissés pour construire, maîtriser

---

<sup>120</sup> Ces notions de médiateurs « personnalisés » ou « symboliques » sont inspirées de Gérard

cette ouverture. C'est en tant que le *tsapiky* se présente comme processus intégrateur de la vitalité du monde, que je l'ai désigné comme « jeune musique ». Fait social des temps modernes, les jeunes musiques réunissent des acteurs qui refusent des appartenances trop contraignantes, les fixant dans une culture absolument distincte de celle d'autres groupes. Elles multiplient les repères, transgressent les frontières ethniques et sociales. Elles dépassent l'opposition tradition / modernité, ces deux faux visages d'une même société pour reprendre l'expression d'Alban Bensa (1995, p. 242). Ainsi la démarche suivie à propos du *tsapiky* peut servir de cadre d'analyse à l'étude de ce phénomène social récurrent, présent à travers le monde sur des espaces multiples, que sont les jeunes musiques.

Au terme de ce travail, peut être amorcé une réflexion sur les raisons de la prégnance de cette opposition et sur les possibilités de la dépasser en insistant sur les processus de métissage, sur le pluralisme culturel des sociétés contemporaines. En effet, dans les années soixante, au lendemain des indépendances des pays africains, cette opposition faisait écho aux problèmes que se posaient ces pays : que transmettre aux nouvelles générations afin qu'elles s'unifient autour d'un projet commun leur permettant d'accéder à la modernité pour leur propre compte. Il leur fallait puiser dans un passé antérieur à la colonisation afin d'affirmer leur identité. Ainsi, fut entrepris un considérable travail de mémoire mettant sur le devant de la scène les « traditionalistes », seuls considérés comme habilités à diffuser les savoirs ou musiques ancestrales. Face à cette difficulté réelle à concilier passé, présent et avenir, a surgi une contradiction difficile à résoudre, génératrice d'affrontements violents entre les « modernistes » et les « intégristes ».

De nos jours, pour dépasser cette contradiction, une compréhension du métissage dans sa complexité apparaît indispensable. Plus qu'une mode, les notions d'identité, de métissage, d'hybridation, sont autant de catégories désormais en travail pour résoudre cette contradiction. Il s'agit de penser les modes de manipulation de la diversité, du pluralisme culturel et les affrontements qu'ils peuvent susciter. Comprendre la situation récente qui a opposé à



Madagascar deux prétendants au pouvoir, le refus des populations de se laisser entraîner dans des luttes qui auraient été meurtrières, mobilisant des appartenances ethniques ou régionales de construction ancienne, consolidées par la « politique des races » préconisée par Galliéni, nécessite de nouvelles catégories d'analyse.

Le *tsapiky* dans son ubiquité, – musique identitaire mais aussi musique de passages et de liens – m'a paru un terrain privilégié d'analyse de la contemporanéité de sociétés hier colonisées, aujourd'hui à la recherche de leur modernité.



# **BIBLIOGRAPHIE**

- Adorno, Theodor W. « On popular music », *Studies in Philosophy and social Sciences*, 11, 1941.
- Adorno, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962, (première édition :1958).
- Althabe, Gérard, *Oppression et libération dans l'imaginaire. Les communautés villageoises de la côte orientale de Madagascar*, Paris, Maspero, 1969.
- Althabe, Gérard, « L'utilisation de dépendances du passé dans la résistance villageoise à la domination étatique », pp. 427-449, in Raison-Jourde, Françoise éd., *Les souverains de Madagascar : l'histoire royale et ses résurgences contemporaines*, 1983.
- Althabe, Gérard, « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain », *Terrain*, n°14, mars 1990, pp. 126-131.
- Althabe, Gérard, *Anthropologie politique d'une décolonisation*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 2000.
- Amselle, Jean-Loup et M'Bokolo E. *Au cœur de l'ethnie*, La Découverte, Paris, 1999 (première édition 1985).
- Amselle, Jean-Loup, *Logiques métisses, Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris, 1990.
- Amselle, Jean-Loup, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2001.
- Aparicio, Frances, R., *Listening to Salsa : Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998.
- Arom, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, structure et méthodologie*, vol. 1 et 2, Ethnomusicologie 1, Selaf, Paris, 1985.
- Astuti, Rita, *People of the sea, identity and descent among the Vevo of Madagascar*, Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, Cambridge University Press, 1995.

- Astuti, Rita, « C'est un garçon ! C'est une fille ! Considérations sur le sexe et le genre à Madagascar et au-delà », *Gradhiva*, Paris, 23, 1998.
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Paris, 1994.
- Augé, Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Fayard, 1994.
- Austerlitz, Paul, *Merengue : Dominican Music and Dominican Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.
- Averill, Gage, « Anraje to Angaje : Carnival Politics and Music in Haiti », *Ethnomusicology*, 38 (2), 1994, pp. 217-247.
- Avorgbedor, Daniel, « Competition and Conflict as a Framework for Understanding Performance Culture among the Urban Anlo-Ewe », *Ethnomusicology*, 45 (2), 2001, pp. 260-282.
- Baily, John, « The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73 », in *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Martin Stokes éd., Berg Publishers, 1997 (première édition, 1994) pp. 97-115.
- Balandier, Georges, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1963.
- Balandier, Georges, *Anthropologie politique*, PUF, Paris, 1967.
- Balandier, Georges, *Sociologie des brazzavilles noires*, Références, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985 (première édition 1955).
- Barnes, Sandra T., *Becoming a Lagosian*, Ph.D. diss., University of Wisconsin, Madison, 1974.
- Barth, F., *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultures Differences*, Boston, Little Brown, 1963.
- Bastide, Roger, « La causalité interne et la causalité externe dans l'explication sociologique », *Cahiers internationaux de sociologie*, XXXI, 1956, pp.77-99.
- Bastide, Roger, *Anthropologie appliquée*, Payot 1971, Stock, 1998.
- Beaujard, Philippe, « Les conceptions symboliques de la royauté et l'exercice du pouvoir dans les royaumes Tanala de l'Ikongo (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) »,

- pp. 299-336, in Raison-Jourde, Françoise éd., *Les souverains de Madagascar : l'histoire royale et ses résurgences contemporaines*, 1983.
- Beaujard, Philippe, *Mythe et société à Madagascar*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Becker, Howard S., *Outsiders*, Métailié, 1985.
- Bensa, Alban, *Chroniques Kanak, l'ethnologie en marche*, Ethnies documents vol. 10, n° 18-19, Peuples autochtones et développement (éd.), automne 1995.
- Berremen, G., « Bazaar behaviour, Social Identity and Social Interaction in Urban india » in : DeVos, G., et Romanucci-Ross, L., *Ethnic Identity*, Palo Alto, 1957.
- Blacking, John, « Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9, 1977, pp. 1-26.
- Blacking, John, *How musical is man ?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.
- Bloch, Maurice, *Placing the Dead : Tombs, Acestral Villages, and Kinship Organisation in Madagascar*, London : Seminar Press, 1971.
- Bloch, Maurice, *From blessing to violence, History and ideology in the circumcision ritual of the Merina of Madagascar*, Cambridge studies in social anthropology, Cambridge university press, 1986.
- Blum, Stephen, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman, éd., *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- Broom. L, Siegel. B, Vogt. E. Z., Watson. B, « Acculturation : An Exploratory Formulation », *American Anthropologist*, vol. 56, 1954.
- Cabot et Hoerner, *Les Industries de Tuléar. Stagnation et Mutations* in Cah. D'O.M. n° 141, 1983, p. 36.
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950.
- Chambers, Iain, *Urban Rythms*, New York, St. Martin's Press, 1985.

- Charmes, J., « De l'ostentation à l'accumulation, production et reproduction des rapports marchands », in : *Les sociétés traditionnelles à partir de l'analyse de surplus, essai sur la reproduction de formations sociales dominées*, ORSTOM, 1977, pp. 105-138.
- Chapus, S., *Histoire des populations de Madagascar*, Paris, Larose, 1952.
- Chazan-Gillig, Suzanne, « Le fitampoha de 1968 ou l'efficacité du mythe de la royauté sakalava dans l'actualité politique et économique malgache », pp. 451-476, in Raison-Jourde, Françoise éd., *Les souverains de Madagascar : l'histoire royale et ses résurgences contemporaines*, 1983.
- Chazan-Gillig, Suzanne, *La société sakalave, le Menabe dans la construction nationale malgache*, Paris, Karthala / ORSTOM, 1991.
- Clerfeuille, Sylvie, « Madagascar, des voix et des cordes » in *Afrique en scènes* n°8, octobre 1997.
- Copans, Jean, *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, Nathan, 1998.
- Coplan, David B., « Marabi culture : continuity and transformation in African music in Johannesburg, 1920-1940 », *African Urban Studies*, 6, 1980, pp. 49-78.
- Coplan, David B., *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Karthala, Paris, 1992.
- Coplan, David B., « The urbanisation of African music : some theoretical observations », in : *Popular Music, Theory and Method*, vol. 2, Middleton R. et Horn D. édés, Cambridge University Press, 1982, pp. 113-129.
- Darré, A. (textes réunis par), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Pur, Rennes, 1996.
- Decary, Raymond, *La mort et les coutumes funéraires à Madagascar*, Maisonneuve et Larose, 1962.
- Delcroix, F. et Fauroux, Emmanuel, « Les racines cérémonielles du clientélisme et du pouvoir local dans les villages sakalava du Menabe » in : *Omalý sy Anio*, n°33-36, Tana, 1994, pp. 213-222.
- Deschamps, H., *Les migrations intérieures à Madagascar*, Paris, Berger-Levrault,

1959.

Dubois, Robert, *Olombelona, Essai sur l'existence personnelle et collective à Madagascar*, Paris, L'Harmattan, 1978.

Dupriez, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, éditions 10/18, 2000 (première édition 1984).

Elias, Norbert, *Logiques de l'exclusion*, Paris, Fayard, 1997, éd. anglaise 1965.

Emoff, Ron, « Clinton, Bush, and Hussein in Madagascar », in *The World of Music*, 42 (2), 2000.

Erlmann, Veit, « Migration and Performance: Zulu Migrant Workers' Isicathamiya Performance in South Africa, 1890-1950 », *Ethnomusicology* 34/2, 1990, pp. 199-220.

Erlmann, Veit, *African Stars : Studies in Black South African Performance*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.

Erlmann, Veit, *Nightsong : Performance, Power, and Practice in South Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Faublée, Jacques, *La cohésion des sociétés Bara*, Paris, PUF, 1954.

Fauroux, Emmanuel, *Les rapports de production sakalava et leur évolution sous l'influence coloniale (région de Morondava)*, in *Changements sociaux dans l'Ouest malgache*, mémoire n°90, ORSTOM, Paris, 1980, pp.81-108.

Fauroux, Emmanuel, *La formation sakalava ou l'histoire d'une articulation ratée*, Paris, ORSTOM, 1976.

Fauroux, Emmanuel, Koto, Bernard, « Les migrations mahafales dans le processus de ruralisation de la ville de Toliara (Madagascar) », *Cahier Sciences Humaines*, 29 (2-3), 1993, pp. 547-564.

Fauroux, Emmanuel, Texte distribué au séminaire EHESS, 1995 .

Fauroux, Emmanuel, « L'intervention publique dans le Centre-Ouest de Madagascar, brève chronique d'une longue série d'échecs », in Barré, Jean-François, (éd.) *Regards interdisciplinaires sur les politiques de développement*, L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 201-228.

- Fiéloux, Michèle et Lombard, Jacques, « La fête de l'argent ou le 'bilo' du coton », in *Aomby 1, élevage et société, étude des transformations socio-économiques dans le Sud-Ouest malgache : l'exemple du couloir d'Antseva*, ORSTOM, 1987, pp. 133-144.
- Fiéloux, Michèle et Lombard, Jacques, « Du Royaume à la ville : Le territoire des possédés (Madagascar) », in *La construction religieuse du territoire*, J. F. Vincent, D. Dory, R. Verdier (éds.), L'Harmattan, 1995.
- Fiéloux, Michèle, « Cultes de possession et relations de genre, les jeux de la bigamie à Madagascar », in *Femmes pluriels, Les représentations des femmes, discours, normes et conduites*, Jonckers, Danielle, Carré, Renée et Dupré, Marie-Claude éds, Fondation Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, pp. 141-149.
- Finnegan, Ruth, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Frith, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1998.
- Geertz, Clifford, *The interpretation of culture*, New York, Basic Books, 1973.
- Goedefroit, Sophie, *À l'ouest de Madagascar, les Sakalava du Menabe*, Paris, Karthala / ORSTOM, 1998.
- Goerg, Odile, *Fêtes urbaines en Afrique, espaces, identités et pouvoirs*, Karthala, 1999.
- Goody J. *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1993.
- Grandidier, Alfred, *Souvenir de voyage, 1865-1870*, (d'après son manuscrit inédit de 1916) Association malgache d'archéologie, Documents anciens sur Madagascar, vol. 6, Antananarivo, 1971.
- Grandidier, Alfred, *Souvenirs de voyage d'A. Grandidier. 1865-70. Tananarive*, Association Malgache d'Archéologie (d'après un manuscrit inédit), 1916 et 1970.
- Grignon, C., Passeron, J.C., *Le savant et le populaire, misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Hautes Études, Gallimard, Le Seuil, 1989.
- Groupe μ, Dubois, Jacques, Édeline, Francis, Klinkenberg, Jean-Marie, Minguet,



- Philippe, Pire, François et Trignon, Hadelin, *Rhétorique générale*, éditions du Seuil, Points essai, 1982 (première édition 1970).
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Guilbault, Jocelyne, *Zouk : World Music in the West Indies*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.
- Hampton, Barbara, « A Revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa », *African Urban Studies*, 6, 1980, pp. 1-16.
- Hobsbawm, Éric, « Inventing tradition », in *Enquête* n°2, 1995, pp.171-189.
- Hennion, Antoine, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
- Herskovits, M. J., *Acculturation : the Study of Culture Contact*, New-York, J-J. Augustine, 1938.
- Herskovits, M. J. , *Problem, Method and Theory in Afroamerican Studies in the New World Negro*, Indiana University Press, Bloomington, (première édition 1945), 1966.
- Heurtebize, Georges, *Mariage et deuil dans l'extrême-Sud de Madagascar*, coll. Repères pour Madagascar et l'Océan Indien, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Heusch (de), L., « Pour une dialectique du pouvoir, le pouvoir et le sacré » *Annales du Centre d'études des religions* 1, 1962, pp. 15-47.
- Hoggart, R., *La culture du pauvre*, éd. Minuit, 1970, (première édition : Chatto and Windus 1957).
- Hoerner, J. M., « Agriculture et économie de marché dans le sud-ouest de Madagascar », in *Omalysy Anio*, n°13-14, Tana, 1981, pp. 337-348.
- Hoerner, J. M., *Essai sur les relations villes-campagnes dans le tiers-monde*, Tana, CNRS/ORSTOM.
- Houssay-Holzschuch, « La cité sans la ville : Tuléar, Sud-Ouest de Madagascar », *Géographie et Cultures*, n° 11, 1994.
- Impey, Angela, « Popular Music in Africa », in *The Garland encyclopedia of World Music*, Nettl, Bruno and Stone, Ruth M, eds, 1998, pp. 415-437.

- Isnard, H., *Madagascar*, Paris, A. Colin, 1954.
- Izard, M. et Smith, P., *La fonction symbolique : essai d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979.
- Kartomi, Margaret J, « The Processes and Results of Musical Culture Contact : a Discussion of Terminology and Concepts », *Ethnomusicology*, 25, mai 1981, pp. 227-249.
- Kauffman, Robert, « Shona Urban Music and the Problem of Acculturation », *Yearbook of the international folk music council*, 1972.
- Kaye, Andrew L., « The Guitare in Africa », in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Nettl, Bruno et Stone, Ruth M. éds, 1998, pp. 350-369.
- Kealiinohomoku, Joann W., « Culture Change : Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture », in, *The Performing Arts, Music and Dance*, Blacking, John, Kealiinohomoku, Joann W. éds, Mouton Publishers, 1979.
- Keil, Charles, and Angeliki V. Keil, *Polka Happiness*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- Kent, R. K., « Religion and state : a comparison of Antanosy and Sakalava in the 1600's », in *Madagascar in History*, Kent éd., 1979, pp.80-101.
- Koto, Bernard, *Relation ville-campagne dans le Sud-Ouest de Madagascar : exemple de Tuléar*, Thèse de Doctorat non publié, Université Bordeaux III, 1989.
- Kubik, Gerhard, « Neo-traditional popular music in East Africa since 1945 », *Popular Music* 1, 1981, pp. 83-104.
- Labras, J.-F., *Les transformations de l'architecture funéraire en Imerina*, Tananarive, Musée d'art et d'archéologie, 1971.
- Levi-Strauss, Claude, *L'identité*, Paris, PUF, 1983.
- Lombard, Jacques, « Le Royaume sakalava du Menabe. Résultat d'une enquête de présentation d'un corpus de tradition et de littérature orale », *Cahiers ORSTOM*, Série Sciences humaines, XIII (2), 1976, pp. 173-202.

- Lombard, Jacques, *Le Royaume sakalava du Menabe. Essai d'analyse d'un système politique à Madagascar*, Paris, coll. Travaux et documents de l'ORSTOM n°24, 1988 (première édition 1973).
- Lombard, Jacques, « Le tromba ou la possession à Madagascar. Théorie politique et conviction religieuse », in *L'étrange intime, mélanges offerts à Paul Ottino*, Université de la Réunion, Océan éditions, 1995, pp. 329-344.
- Lortat-Jacob, Bernard, « Music and complex societies : control and management of musical production » in *Yearbook for traditional music*, vol. 16, 1984, pp. 19-33.
- Lortat-Jacob, Bernard, *Musiques en fête*, Nanterre Société d'ethnologie, 1994.
- Lynne Hanna, Judith, « Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations », in *The Performing Arts, Music and Dance*, Blacking, John, Kealiinohomoku, Joann W. édés., Mouton Publishers, 1979.
- Magowan, Fiona, « The Land is Our Mār (Essence), It Stays Forever' : The Yothu-Yindi Relationship in Australian Aboriginal Traditional and Popular Musics », in *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Stokes, Martin éd., Berg Publishers, 1997 (première édition, 1994) pp. 135-155.
- Mallet, Julien, « Ethnomusicologie des jeunes musiques, état de l'art », *L'Homme*, 2003 a (à paraître).
- Mallet, Julien, « World Music, une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 2003 b (à paraître).
- Mallet, Julien, « Histoire de vies, histoire d'une vie Damily, musicien de *tsapiky*, troubadour des temps modernes », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°15, 2003 c.
- Malm, Krister, « The Music Industry », in Myers, Helen (éd.), *Ethnomusicology an Introduction*, The New Grove, Handbooks in Music, The Macmillan Press, London, 1992, pp. 349-364.

- Manuel, Peter, *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Manuel, Peter, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago and London, University of Chicago, 1993.
- Martin, Denis-Constant, *Aux sources du reggae*, Roquevaire, Parenthèse, Epistrophe, 1982.
- Martin, Denis-Constant, « Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°9 : « nouveaux enjeux », 1996 (a), pp. 4-20.
- Martin, Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? » in Darré, Alain (éd.), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996 (b), pp. 17-30.
- Martinez, Rosalia, « Flûtes de Pan et modernité dans les Andes. L'exemple Jalq'a », *Cahiers de Musiques traditionnelles*, 9 : Nouveaux enjeux, 1996, pp. 225-239.
- Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947.
- Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
- Merriam, Alan P., « The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation », *American anthropologist*, vol. 57, 1955, pp. 28-34.
- Merriam, Alan. P, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- Middleton Richard, Horn David éd., *Popular Music, Folk or Popular ?*, vol. 1, Cambridge University Press, 1981.
- Middleton Richard, Horn David éd., *Popular Music, Theory and method*, vol. 2, Cambridge University Press, 1982.
- Momos, Dimitri, « Rebetico: the Music of the Greek Working Class » *International Journal of Politics, Culture, and Society* 1/2 , 1987, pp.111-119.
- Moulier-Boutang, Yann, *L'esclavage au salariat*, PUF, 1998.

- Mukuna, Kazadi wa, « Latin American Musical Influences in Zaïre » in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Nettl, Bruno and Stone, Ruth M, édés, 1998, pp. 383-388.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.
- Nettl, B., « Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century : Questions, Problems, and Concepts », in *Ethnomusicology* n° 22, janvier 1978, pp. 123-136.
- Obonyo Digolo, Beatrice « Current issues and trends pertaining to the advent of neo-traditional genres of music and dance in the contemporary African societies: an assessment of the Kenyan situation », in *15<sup>th</sup> Symposium*, Rhodes University, 1997.
- Ottino, Paul, « La hiérarchie sociale et l'alliance dans le royaume de Matacassi des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », in *Tantara 1*, Tananarive, 1974, pp. 52-105.
- Ottino, Paul, *Les champs de l'ancestralité à Madagascar, parenté, alliance et patrimoine*, Karthala / Orstom, 1998.
- Pacini, Hernández et Bachata, Deborah, *A Social History of a Dominican Popular Music*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- Peña, Manuel, *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working- Class Music*, Austin, University of Texas, 1985.
- Pougeoise, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin / VUEF, 2001.
- Poutignat, S.-F., *Théorie de l'ethnicité*, PUF, Paris, 1995.
- Raharijaona, S. et Valette, J., « Les grandes fêtes rituelles des Sakalave du Menabe : fitampoha », *BAM* n°155, 1959, p. 281.
- Raison-Jourde, Françoise, études réunies et présentées par, *Les souverains de Madagascar : l'histoire royale et ses résurgences contemporaines*, Karthala, 1983.
- Raison-Jourde, Françoise et Randrianja, Solofo, *La nation malgache au défi de l'ethnicité*, Karthala, 2002.
- Randrianary, Victor, *Madagascar, les chants d'une île*, coll. Musique du monde,

- Cité de la musique / Actes Sud, 2001.
- Redfield R., Linton R., Herskovits M. J., « Memorandum for the Study of Acculturation », in *American Anthropologist*, vol. 38, 1936, pp. 181-198.
- Reyes-Schramm, Adelaida, « Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary », in *Yearbook for Traditional Music* 14, 1982, pp. 1-14.
- Rice, Timothy, *May it Fill your Soul : Experiencing Bulgarian Music*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994.
- Robrieux, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentations*, Nathan Université HER, Lettres sup., 2<sup>e</sup> édition, 2000.
- Rouget, Gilbert, « Un chromatisme africain », in *L'Homme*, I, 3, 1961.
- Rouget, Gilbert, « L'ethnomusicologie » in *Ethnologie générale*, sous la direction de J. Poirier, Encyclopédie de la Pléiade, Nrf, Gallimard, pp.1339-1390, 1968.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Nrf Gallimard, 1980.
- Ruwet, N., *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- Rycroft, David, « The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco », Part 1 in *African Music Society Journal*, 2 (4), 1961, p. 82.
- Sachs, Curt, *Les instruments de musique de Madagascar*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie XXVIII.
- Sahlins, Marshall, *Des îles dans l'histoire*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1989.
- Schlemmer, Bernard, « La domination royale au Menabe, détournement colonial, survivance et décomposition », pp. 391-408, in Raison-Jourde, Françoise éd., *Les souverains de Madagascar : l'histoire royale et ses résurgences contemporaines*, 1983 (a).
- Schlemmer, Bernard, *Le Menabe, Histoire d'une colonisation*, ORSTOM, Paris, 1983 (b).

- Schmidt, Cynthia, « Kru Mariners and Migrants of the West African Coast », *The Garland encyclopedia of world music*, Nettl, Bruno and Stone, Ruth M, éds, 1998.
- Simonett, Helena, « Narcocorridos : An Emerging Micromusic of Nuevo L. A. », *Ethnomusicology*, 45 (2), 2001, pp. 315-37.
- Slobin, Mark, *Subcultural Sounds : Micromusics of the West*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1993.
- Stokes, Martin, *The Arabesk Debate : Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Stokes, Martin, « Place, Exchange and Meanings : Black Sea Musicians in the West of Ireland », in *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Martin Stokes éd., Berg Publishers, 1997 (première édition 1994), pp. 97-115.
- Stokes, Martin, « Turkish Arabesk and the City : Urban Popular Music as Spatial Practice », in Donnan, H. et Ahmed, A. (Hrsg.), *Islam, Globalisation and Postmodernity*, (Routledge), London, 1994, pp. 21-37.
- Tarrius, Alain, « Territoires circulatoires des entrepreneurs commerciaux maghrébins de Marseille », *Journal des anthropologues*, n° 59, 1995, pp. 15-33.
- Turino, Thomas, *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago, University of Chicago, 1993.
- Wallis, R, Malm, Krister, *Big Sounds from Small Peoples, the Music Industry in Small Countries*, London 1984.
- Waterman, Christopher Alan, *Juju, A Social History and Ethnography of an African popular Music*, Chicago and London, University of Chicago, 1990.
- White, Bob, « Soukouss or Sell-Out ? Congolese Popular Dance Music on the World Market », in *Commodities and Globalization : Anthropological Perspectives*, Haugerud, Angelique, Stone, M. Priscilla, and Little, Peter D. (éds.), New York, Rowman & Littlefield, 2000.
- Zemp, Hugo, *Écoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens*

*mélanésiens* ('*Aré'aré, Iles Salomon*), Paris, éd. Gallimard, 1995.

Zemp, Hugo, « The / An Ethnomusicologist and the Record Business », in *Yearbook for traditional music*, vol. 28, 1996, pp. 36-56.



# DISCOGRAPHIE

- Compilation, *Ngoma, souvenir ya l'indépendance*, Popular African music, African music archive, 1997, Pamap 102.
- Compilation, *The music of Madagascar, classic traditional recordings of the 1930s*, Yazoo Shanachie, 1995, 7003.
- Compilation, *Ndombolo légende*, vol. 1, Couleur Music, 2000, CM 415112.
- Compilation, *Popular music, Ghana, 1931-1957, from palm wine music to dance band highlife*, Arion, 2001, ARN 64564.
- Duvelle, Charles, *Madagascar Côte Ouest, Antandroy, Masikoro, Vezo*, Prophet 25, 2001, Philips 468451-2.
- Emoff, Ron, *Madagascar, accordéons et esprits ancestraux*, AIMP & VDE-GALLO, 2001, VDE CD-1065.
- Erwan, Jacques, *Voyage musical, Madagascar, Tananarive, Tuléar, Majunga*, Silex, Auvidis, 1994, AD 056.
- Huguet, Pierre, *Madagascar, Traditional music from the Antandroy ant the Sakalava people*, Pithys International, 1991, 25 9103 2.
- Kaiser, Henry et Lindley, David, *A world out of time*, Shanachie, 1992, 64041.
- Koechlin, Bernard, *Possession et poésie à Madagascar (côte Sud-Ouest)*, Ocora, Musée de l'Homme, 1967, OCR 83.
- Njava, *Vetse*, Capitol / Hemisphere, 1999, 7243 4 99265 2 3.
- Ramroth, Bernhard, *Madagaskar 1, Musik aus Antananarivo*, Feuer und Eis, 1989, FUEC 704.
- Ramroth, Bernhard, *Madagaskar 2, Musik des Südens*, Feuer und Eis, 1990, FUEC 706.
- Randrianary, Victor et Desjacques, Alain, *Pays Bara, Madagascar*, Ocora, Radio

- France, 1996, C 560089 HM 83.
- Randrianary, Victor et Desjacques, Alain, *Pays Mikea, Madagascar*, Ocora, Radio France, 1997, C 560115 HM 79.
- Randrianary, Victor, *Pays Masikoro, L'accordéon, Madagascar*, Ocora, Radio France, 1999, C560149 HM 79.
- Randrianary, Victor, *Madagascar, musique des Sakalava Menabe, hommage à Mama Sana*, Inédit, Maison des Cultures du Monde, 2000, W 260093.
- Randrianary, Victor, *Pays Merina, Madagascar*, Ocora, Radio France, 2001, C560159 HM 79.
- Schmidhofer, August, *Madagascar, Awakening the Spirits, Music in Tromba and Bilo Trance Rituals*, 1997, Multicultural Media, MCM3011.
- Storm, Roberts, John, *Before Benga, vol. 1 : Kenya Dry*, Original Music, 1988, OMCD 021.
- Storm, Roberts, John, *Before Benga, vol. 2 : The Nairobi sound*, Original Music, 1983, OMCD 022.
- Tracey, Hugh, *Siya Hamba ! 1950s South African country and small town sounds*, Original Music, 1989, OMCD 003.
- Zabana, Kongo, *Petites musiques du Zaïre*, Musique du monde, Buda Records, sd, 92572-2.

# SITES INTERNET

## **Pages internet sur la musique malgache en général**

<http://www.chez.com/zomare/index.html>

<http://www.chorus-chanson.fr/HOME2/NUMERO20/dossiermada20.htm>

<http://www.artistdirect.com/store/artist/album/0,,179601,00.html>

[http://www.mediaport.net/AfricArt/GFMA/GFMA\\_francais/index.html](http://www.mediaport.net/AfricArt/GFMA/GFMA_francais/index.html)

<http://www.frootsmag.com/content/features/gitara-gasy/page01.html>

<http://www.hybridmagazine.com/culture/>

<http://perso.club-internet.fr/cjbenoit/french/jaojoby.html>

<http://www.gatewayofafrica.com/index.html>

<http://www.rootsworld.com/rw/feature/malagasy-guitar.html>

<http://www.RFI.musique.htm>

<http://ntama.uni-mainz.de/~ama>

## **Pages internet dédiées à un seul groupe ou artiste malgache**

<http://www.xs4all.nl/~mrtn/njava.htm>

<http://asso.bal.poussiere.free.fr/>

## **Pages internet sur l'histoire de Madagascar**

<http://madag.free.fr/>

<http://www.africaintelligence.fr/>

<http://www.coi-info.org/mada/>

<http://www.cean.u-bordeaux.fr/etat/chronologie/madagascar.html>

<http://www.dts.mg/contacts/madagascar%201.htm>

<http://www.tourisme-madagascar.com/present.htm>

<http://pedagogie.ac-aix-marseille.fr/etablis/lycees/fourcade/infomad/depart.htm>

<http://www.geocities.com/TheTropics/2237/dago.html>

<http://www.onu.dts.mg/databases/data1.htm>

## **Recherches bibliographiques sur Madagascar et l'ethnomusicologie**

[http://www.bondy.ird.fr/pleins\\_textes/](http://www.bondy.ird.fr/pleins_textes/)

<http://www.library.ucsb.edu/guides/ethno.html>

[http://ntama.uni-mainz.de/~ama/archive/ama\\_links.html](http://ntama.uni-mainz.de/~ama/archive/ama_links.html)

## **Sites généraux d'information sur Madagascar**

<http://www.wanadoo.mg/>

<http://fr.fc.yahoo.com/m/madagascar.html>

<http://www.lexpressmada.com/>

<http://www.dts.mg/midi/>

<http://www.dts.mg/>

[http://perso.club-internet.fr/cjbenoit/french/info\\_musique.htm](http://perso.club-internet.fr/cjbenoit/french/info_musique.htm)

<http://www.tv.radio.com/>

# **ANNEXES**

## **Madagascar des origines jusqu'à nos jours repères chronologiques**

Chronologie établie par Narivelo Rajaonarimanana.  
Sources : *Le Petit journal du Musée de l'Homme*, Museum national d'histoire naturelle,  
numéro sur Madagascar : « Fenêtres sur la vie » (sans date).

# Chiffres clés

## *La population de Madagascar*

<i>Indicateurs</i>	<b>Province de Tuléar</b>	<b>Province de Antananarivo</b>	<b>Madagascar</b>
<b>Population (en milliers)</b>			
total	1 819	3 576	12 421
féminine	927	1 786	6 266
masculine	893	1 790	6 155
<b>Population (%)</b>	15 %	28 %	100 %
<b>Population urbaine</b>			
en milliers	392	1 103	2 786
en pourcentage	21,6 %	30,8 %	22,4 %
<b>Population rurale</b>			
en milliers	1 427	2 473	9 635
en pourcentage	78,4 %	69,2 %	77,6 %
<b>Population par groupe d'âge (%)</b>			
moins de 15 ans	43,8 %	43 %	44,1 %
de 15 à 64 ans	52,6 %	54,1 %	52,8 %
65 ans et plus	3,6 %	2,9 %	3,1 %
<b>Rapport de dépendance</b>			
(pour 100 actifs)	90	85	89
<b>Population féminine en âge de procréer (15-49 ans)</b>			
en milliers	415	867	2 868
en pourcentage par rapport à l'effectif total des femmes	44,8 %	48,5 %	45,8 %
<b>Prévalence contraceptive, méthode moderne (%)</b>			
femmes mariés	2,3 %	9,4 %	5,1 %
<b>Nombre moyen d'enfants par femme</b>	6,1	5,7	6,1
<b>Nombre moyen de personnes par ménage</b>			
urbain	4,6	4,6	4,5
rural	4,3	5	4,7
<b>Naissances assistées par un personnel médical <sup>(1)</sup> (%)</b>	57,7 %	74,5 %	57 %



<b>Population de moins de 5 ans</b> (en milliers)			
total	320	624	2 234
moins de 1 ans	68	145	514
1 à 4 ans	252	479	1 720
<b>Couverture vaccinale d'enfants</b> (%)			
	39,6 %	62,1 %	43,4 %
<b>Population scolarisable</b> (en milliers)			
total	407	841	2 847
primaire (de 6 à 10 ans)	242	462	1 643
secondaire (de 11 à 14 ans)	165	379	1 205
<b>Niveau d'instruction</b> (population de 6 ans et plus, en %)			
aucune	64,5 %	13,6 %	33,2 %
primaire	23,2 %	60,1 %	49 %
secondaire et plus	12,3 %	26,6 %	17,8 %
<b>Alphabétisation</b> (population de 10 ans et plus, en %)			
total	23,1 %	66,3 %	45,8 %
féminine	21,8 %	64,6 %	43,3 %
masculine	24,5 %	68 %	48,4 %

Sources :

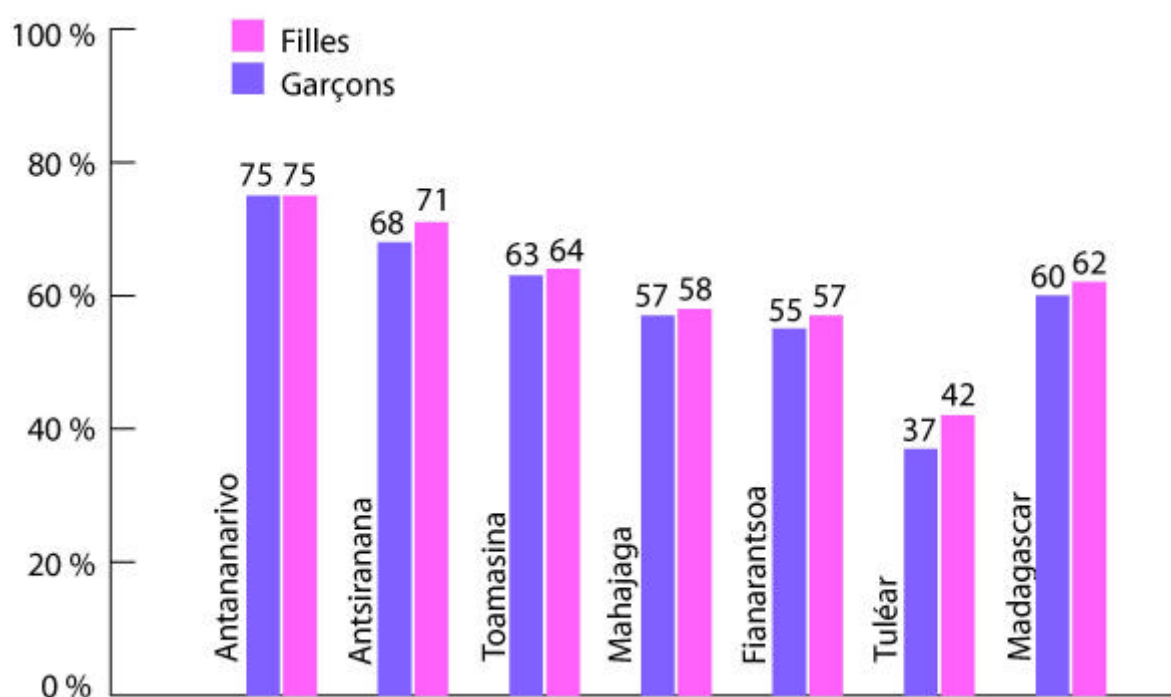
Population de Madagascar, décembre 1995, Ministère du budget, des finances et du plan, Ministère de la santé et de la population, Ministère de l'éducation nationale.

Données de Madagascar du recensement général de la population et de l'habitat (1993) résultats provisoire, échantillon au 1/10<sup>e</sup>, à l'exception de :

(<sup>1</sup>) Enquête nationale démographique et sanitaire (1992).

## Taux net de scolarisation

Population 6-10 ans par provinces et pour Madagascar



Sources :

Population de Madagascar, décembre 1995, Ministère du budget, des finances et du plan, Ministère de la santé et de la population, Ministère de l'éducation nationale.

Données statistiques annuelles, Ministère de l'éducation nationale (1993-1994)

# Chiffres de l'ONU sur Madagascar

## Population et structure

Indicateurs	Unité	Niveau			Année
		Total	Homme	Femme	
Population totale		14 600 000	7 230 000	7 370 000	1999
0-4		2 691 105	1 364 274	1 326 831	1998
5-9		1 976 822	991 712	985 111	1998
10-14		1 606 314	811 487	794 827	1998
15-19		1 489 571	752 955	736 617	1998
20-24		1 341 577	658 342	683 235	1998
25-29		1 089 462	529 444	560 019	1998
30-34		876 016	425 360	450 656	1998
35-39		763 454	376 676	386 778	1998
40-44		607 304	307 201	300 103	1998
45-49		466 967	234 611	232 357	1998
50-54		314 897	152 050	162 847	1998
55-59		286 985	137 263	149 722	1998
60+		711 931	349 352	362 580	1998
Population âgée de 6 ans		414 966	208 064	206 902	1998
Population âgée de 6-10 ans		1 878 788	941 402	936 386	1998
Population âgée de 11-14 ans		1 265 139	639 822	625 317	1998
Pourcentage de la population urbaine	%	22,2			1999
Espérance de vie à la naissance	années	55,1			1999

Source : <http://www.onu.dts.mg/databases/data1.htm>  
 Dernière mise à jour le 25/02/02

## ***Pauvreté, revenu et emploi***

Indicateurs	Unité	Niveau			Année
		Total	Homme	Femme	
Indicateur de Développement Humain (IDH)		0,483			1999
Indicateur de la Participation des Femmes (IPF)		0.408			1999
Indicateur Séxospécifique du Développement Humain (ISDH)		0,481			1999
Indicateur de Pénurie des Capacités (IPC)		0,481			1993
PIB/habitant	USD	267,5			2000
PNB/hab	USD	242,8			1997
Taux de croissance du PNB par habitant au cours des dix dernières années	%	1,5			1987-1997
Taux de croissance économique (estimation)	%	6,5			2001
Taux d'inflation (estimation)	%	9,9			2001
Pourcentage population inférieure au seuil de pauvreté	%	71,3			1999
Pourcentage population pauvreté extrême	%	61,7			1999
Pourcentage dépenses en alimentation par rapport aux dépenses totales des ménages	%	70,2			1999
Taux de chômage	%	2,8			1999
Taux de sous-emploi (inférieur à 35 heures)	%	54,0			
% population active par rapport population totale	%	52,3	53,3	46,7	1999
Taux brut d'activité (15-59 ans)	%	67,2	69,3	65,5	1993
Taux d'activité des moins de 15 ans	%	33,0			1999
% de la population active occupée dans l'agriculture	%	76,5			1999
% de la population active occupée dans l'industrie	%	4,7	4,3	5,2	1993
% de la pop. active occupée dans le secteur tertiaire	%	11,3	10,9	11,7	1993

Source : <http://www.onu.dts.mg/databases/data5.htm>  
 Dernière mise à jour le 25/02/02

## **Habitat et infrastructures**

Indicateurs	Unité	Niveau	Année
		Total	
Pourcentage de population totale ayant accès à l'eau potable	%	23,6	1999
Pourcentage de population urbaine ayant accès à l'eau potable	%	68,4	1995
Pourcentage de population rurale ayant accès à l'eau potable	%	10,4	1999
Pourcentage de la population totale ayant accès à l'assainissement	%	51,8	1999
Pourcentage de la population urbaine ayant accès à l'assainissement	%	77,0	1995
Pourcentage de la population rurale ayant accès à l'assainissement	%	43,1	1999
Nombre d'habitants par pièce	hab	3,2	1995
% de ménages utilisant le bois/charbon comme combustible	%	97,8	1999
Nombre de kilomètres bitumés	km	5 472	1997
Nombre de kilomètres secondaires (piste)	km	18 000	1997

Source : <http://www.onu.dts.mg/databases/data7.htm>  
Dernière mise à jour le 25/02/02

## ***Environnement agriculture alimentation***

Indicateurs	Unité	Niveau	Année
		Total	
Indice de la production agricole totale		111,1	2000
Indice production alimentaire totale		107	1997
Indice de production agricole par habitant		83	1997
Indice production alimentaire par habitant		85	1997
Surface cultivée (production vivrière)	1000ha	1 965	2000
Rendement en céréales	kg/ha	1 994	1997
Production en céréales	1000t	2 740	1997
Surface rizicole	1000ha	1 227	1999
Rendement en riz	t/ha	2,1	1999
Production en riz	1000t	2 570	1999
Effectif bovin	1000 têtes	7 331	2000
Surface de forêts et terres boisées en pourcentage de la surface émergée	%	23,0	1997
Surface d'aires protégées en pourcentage de la surface forestière	%	13,0	1997
Surface défrichée, brûlée par an	ha	300 000	1997

Source : <http://www.onu.dts.mg/databases/data8.htm>  
 Dernière mise à jour le 25/02/02

## **Communication**

Indicateurs	Unité	Niveau	Année
		Total	
Nombre de radios pour 1000 habitants	p.1000	127	1992
Nombre de quotidiens pour 1000 habitants	p.1000	3	1992

## **Justice**

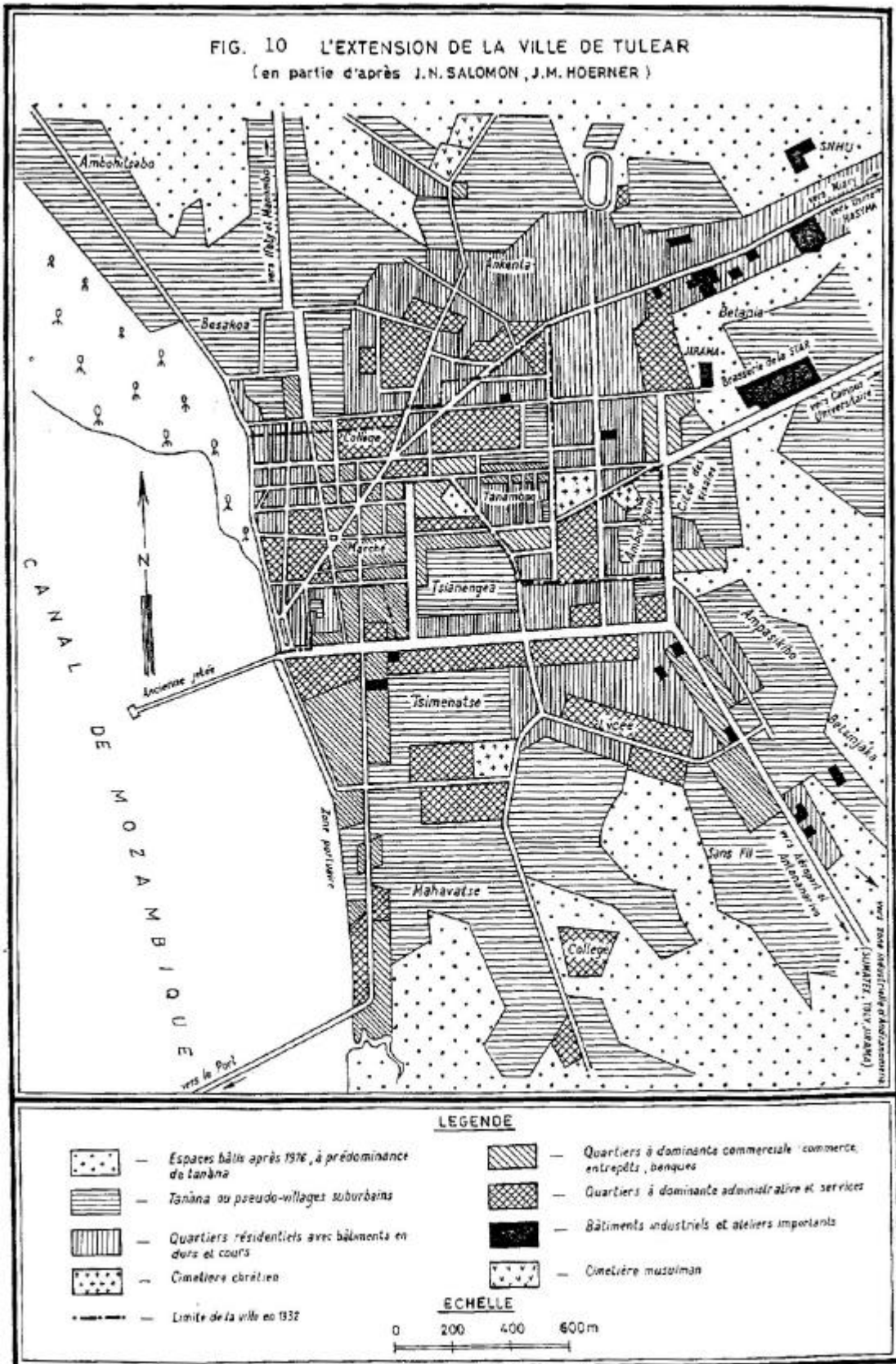
Indicateurs	Unité	Niveau	Année
		Total	
Nombre de détenus pour 100000 habitants	p.100000	155	1998

Source : <http://www.onu.dts.mg/databases/data9.htm>  
Dernière mise à jour le 28/07/98

## **Carte des ethnies de Madagascar**

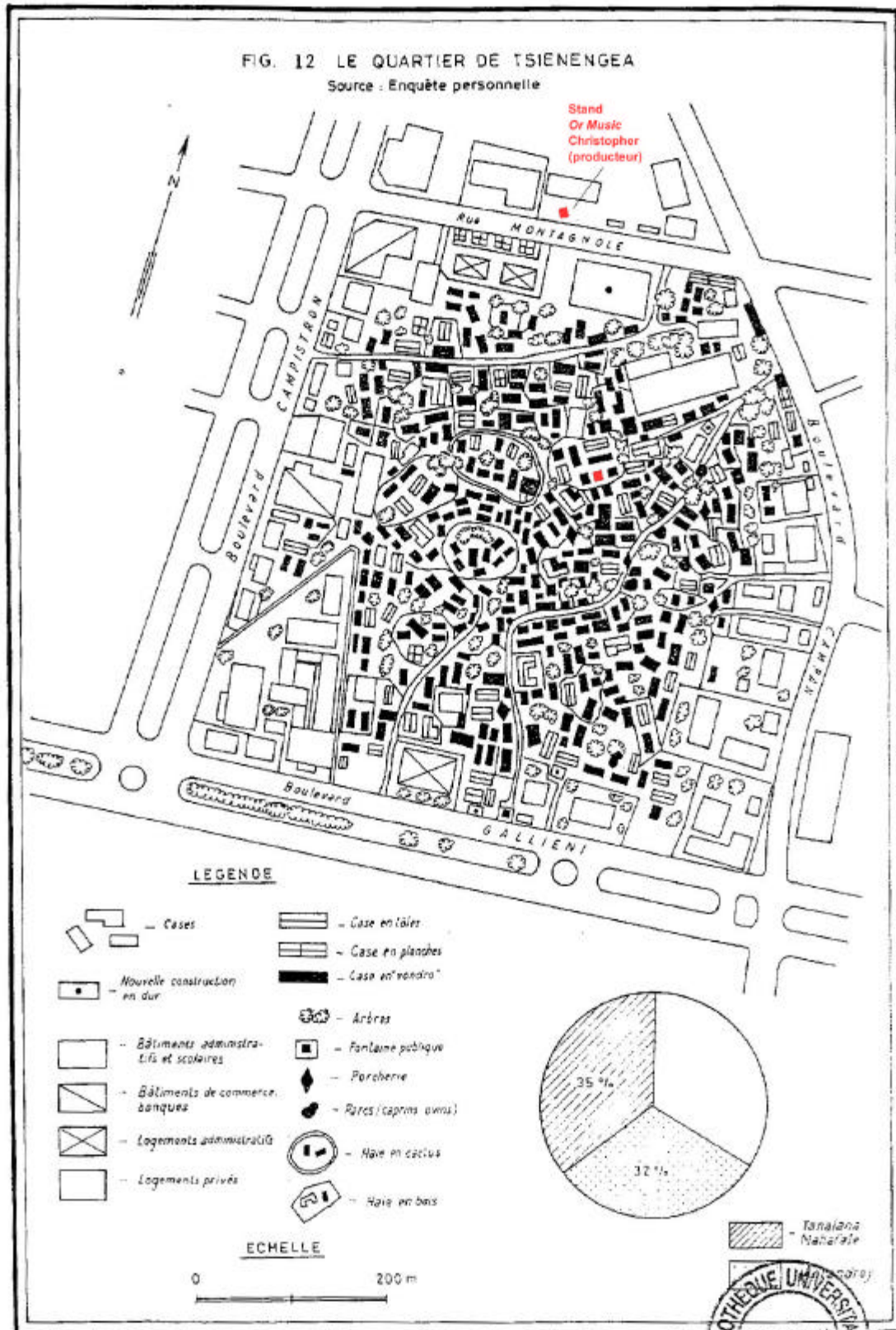


# Extension de la ville de Tuléar



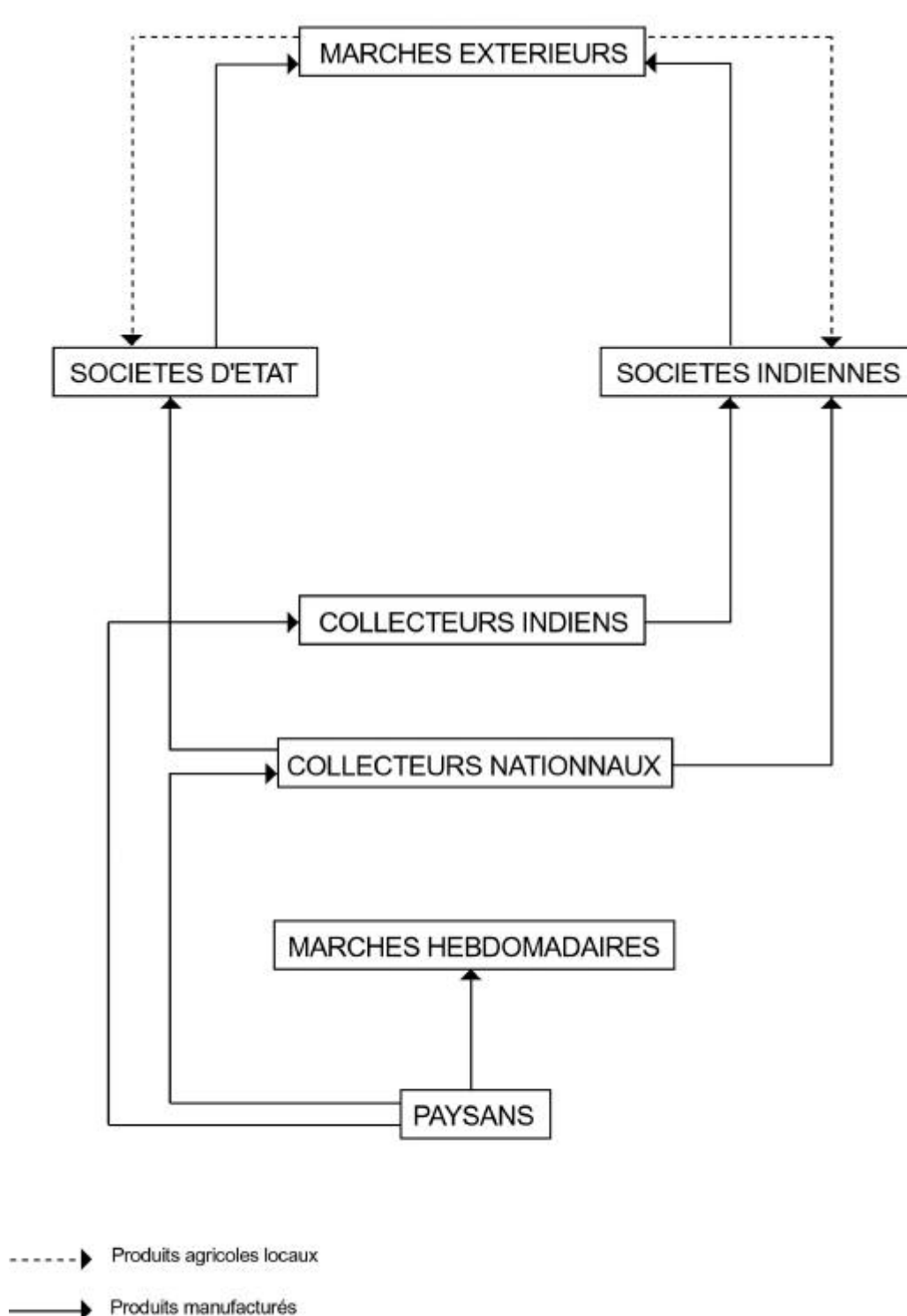
Carte de Bernard Koto (1989), p. 177.

## Caractéristiques du quartier de Tsiengenaea (Tuléar)



J'ai rajouté en rouge la maison de la chanteuse Rasoa et le stand du producteur d'Or Music. Carte de Bernard Koto (1989), p. 199.

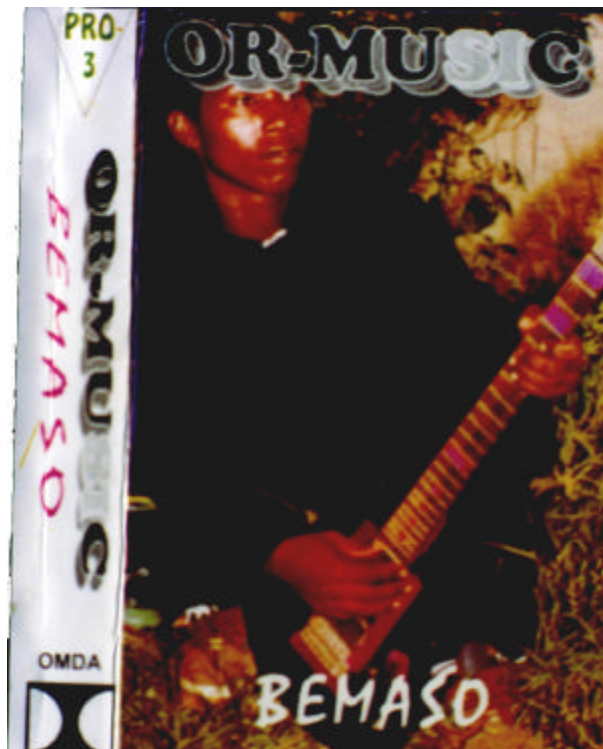
## Circuits commerciaux à Tuléar



Sources : *La migrations indo-pakistanaise et ses activités économiques dans la ville de Tuléar*, mémoire de maîtrise de géographie de Lydie Velomisaina, dirigée par Jean-Louis Rabamanantsoa, octobre 1995, p.67, Université de Tuléar, Faculté des lettres et des sciences humaines, UER de géographie.



Photos de quelques cassettes de *tsapiky* de Tuléar



**FACE A**

1. LIAMBORO NOMALY
2. NAHODA MPA-MELON'ANAKE
3. DANIELA(SLOW)
4. TOLIARA AMORON-DRIAKE

**FACE B**

5. BEVATA
6. MANGALATSE VALIN'OLO
7. ANPELA MAMARAHY
8. LIAMBORO NOMALY (VERSION)

**LAZAN'NY TANY**

**DAMILY**

**STEREO**

**PATRICK sy RABE**

**LOS BALLY ORCHESTRE**

**OMDA**

**FACE : A**

- 1) TSIAHY TITO
- 2) TSY NO DARIH-NAO
- 3) MASIRA RANDO
- 4) ATAOKO ANAO

**FACE B**

- 1) NINA
- 2) LEHILAHY MALAZA
- 3) MPANGALA VADINDOLO
- 4) FANEVANAY

**TSAPIKY TSIAHY TITO**

- AUTEUR COMPOSITEUR PATRICK
- CHANTEUR PATRICK
- ARRANGEUR RABE
- SOLISTE RABE
- BASSISTE MICHEL
- BATEUR CLAUDE

**ADRESSE  
CL PRODUCTION  
BAZAR BE  
TULEAR**



**OMDA**

**MAMEHY** MAHATSIARO anao **CHERIE**

**TULÉAR** 2000 K...008

**STEREO**

**MAHATSIARO anao CHERIE**

**A**

CHERIE	8.21
IMAIMA MIZELA	8.16
REPAIRE	4.23
VOLA RAIKA	5.57

**B**

MAMEHY	7.26
AMPÉLASSOA	6.52
SANJY MAMA	7.02
MAHATSIARO	5.49

Auteur compositeur : BODIDA  
 Arrangement : MAMEHY  
 Soliste : YVON  
 Basse : PARE  
 Batterie : PARE  
 Chanteuse : BODIDA

PRODUCTION : PRO. 3H & L'Or Music

MIRABY SOA ANAO, MANAOVA FETV SAMBATA NY PRODUCTION

**OMDA**

**MIZEHA** - 3 Fleurs

**TULÉAR**

**STEREO**

**MIZEHA**

**A.**

Sezony	3 Fleurs
Raneny	Nanenenako

**B.**

Manao manambaly	Hiasa
Fleurs-nao	Vangon-draza
Ampela	

**Soliste :**  
 Family

**Chanteuses :**  
 Tratrike - Sezony

**Basse :**  
 Family

**Batterie :**  
 O.N.

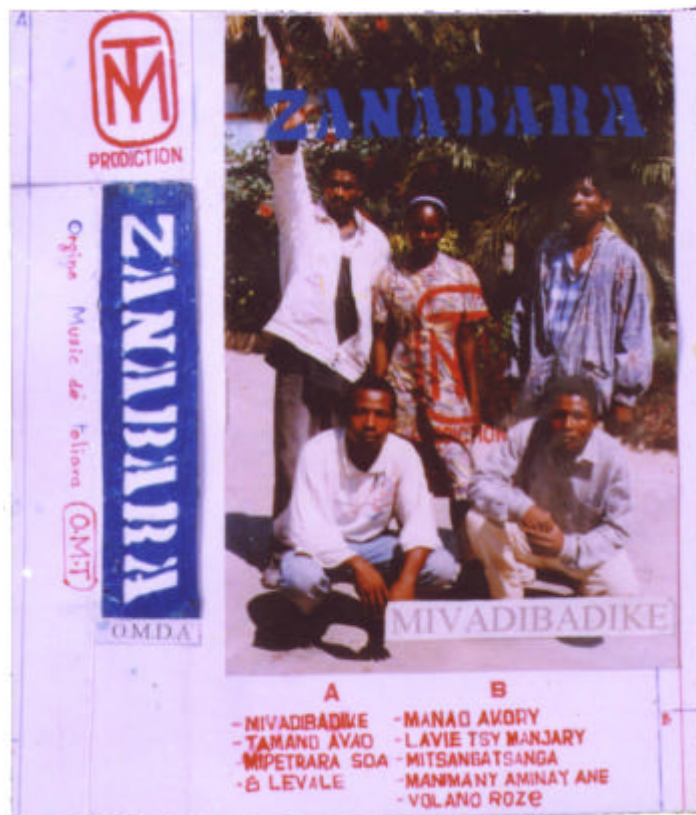
**Production :**  
 Pro.3H. - L'Or Music











## **Pochettes de disques de lulu**





## Quelques photos de musiciens de *tsapiky*



Rabe et Faly lors de la cérémonie de circoncision de Mosa



Famille d'accordéoniste à Ampihamy, groupe Renitra





Fanfare militaire de Tuléar : RM5





Eugène



Groupe Beandriake (Mahavatse)





Groupe de mandaliny à Ampihamy



Séance de répétition du groupe Los Bally à Tuléar (Mahavatse)





Groupe Mamehy



Randria (occasionnellement chanteur dans le groupe Tsy-Anjaza) à Beheloke



Renila, groupe Tsy-Anjaza, à Beheloke



Tapio et Tonia, groupe Tsy-Anjaza, à Beheloke





Pascal (ci-dessus) avec Rasoa (ci-dessous)



Groupe Rasoa Kininike, séance d'enregistrement au studio Bacchi Martial



Groupe Teta Cobra, à Ankilimaniliky



Tsatsiky, groupe Mizeha, séance d'enregistrement au studio Bacchi Martial





Séance d'enregistrement au studio Bacchi Martial



Séance d'apprentissage avec Eugène

## **Quelques formulaires de l'OMDA**





























## Chansons de *tsapiky*

### ***Azoko ny azy, J'ai eu le sien - groupe Mizeha***

Nous sommes avec Mizeha encore une fois, mon amie

Ah ! oye ! maman ah ! oye ! mon amie

Oye ! maman, oye ! mon amie

J'ai eu le sien ! tu es maigre maintenant qu'il t'a abandonnée

Ma femme et moi, nous nous aimons encore

Notre amour est si grand qu'on ne peut l'avaler

Ça ne fait rien, mon amie, même si nous nous séparons

A Dieu ne plaise, nous mettons une vache pour conjurer le sort

L'eau d'Ambovombe s'engouffre ici

Tu n'auras pas Lamily car nous avons signé<sup>121</sup>

Balida est déjà marié, elle a voulu le voir

On va jouer jusqu'à l'aube

Aille ! mon amie, le mauvais est couvert de plaies

C'est ce qui l'a appauvri, mon ami

Chasse car il se fait tard

---

<sup>121</sup> Elle s'adresse à sa rivale ; elle, est légitime.

## **Zazako E !, Grand-Père - groupe Mizeha**

Protégez-moi, Dieu, pour que je rentre dans la vie nouvelle

Grand-père, personne ne surveillera les criquets

Grand-père, tous les criquets sont morts

Grand-père, c'est moi qui t'appelle maintenant

Grand-père, tu me béniras

Grand-père, moi qui m'en vais loin

Evvaloza<sup>122</sup> est notre ancêtre

Avant sa maladie, il rampait, il rampait

Une fois guéri, il fit du bien [autour de lui] c'est ça

Grand-père, je t'appelle, c'est ça

Grand-père, la soirée du samedi, c'est ça

Grand-père, j'irai par là dimanche, c'est ça

Grand-père, même si tu es déjà mort

Evvaloza est notre ancêtre

Quand il fut malade, nous l'avons emmené à l'extérieur

Quand il est mort, nous l'avons emmené dans sa patrie

C'est un Boeing de l'état qui l'a ramené de là-bas

Ses six enfants se sont occupés de lui, c'est ça

---

<sup>122</sup> Grand-père de Tsatsike (la chanteuse), malade, il fût hospitalisé à la capitale.

Grand-père, je t'appelle, c'est ça

Grand-père, pour me bénir

Grand-père, moi qui m'en vais loin

Paroles :

Allez avec Mizeha encore une fois, mes amis

Pour être célèbres

Calmons-nous seulement les enfants

## ***Aneneko iaby, Je regrette tout – groupe Mizeha***

Je regrette tout ce que j'ai fait maman

Je regrette tout ce que j'ai fait papa

Le regret n'est jamais devant mais toujours derrière

Je regrette mon comportement, je ne recommencerai plus

Je regrette tout ce que j'ai fait maman

Je regrette tout ce que j'ai fait papa

Auparavant, il n'y a aucune bêtise que je n'ai pas faite

Je regrette mon comportement papa

Je regrette tout ce que j'ai fait maman

Je regrette tout ce que j'ai fait papa

Eh ! comment ça va mon ami ?

Ne vas tu pas te corriger ?

Change actuellement, mon amie

## **Vereveren'y, Il me trompe - groupe Mizeha**

Eh ! c'est à Tuléar à Betaritarika que se trouve le bar Mahalomba

J'ai la nostalgie de lui

Aïe ! Lamily<sup>123</sup> ! c'est ça Lamily !

Oh ! oh ! Lamily là, papa

Lamily me trompe, papa

Lamily me fait souffrir, maman

Lamily me fait souffrir, maman

Et mon être est malade

Le comportement des villageois me surprend

Tout déplacement des gens exige qu'on vise le passeport

Les ordres du Maire émanent de Fanampera sont durs

Les paroles de Fanampera sont impitoyables

Elles n'auront aucune pitié pour moi

Eh ! comme Besakoa<sup>124</sup> est loin, mon ami

Aïe maman ! Balida, dis Balida

Oh ! Balida, dis Balida laisse-moi

Les gens me trompent grand-frère

Ils ne me permettent pas d'aller au bal, grand-frère

On me trompe alors que je suis encore petite, maman

---

<sup>123</sup> Mari de la chanteuse et guitariste du groupe.

<sup>124</sup> Quartier de Tuléar où vit Tsatsike (la chanteuse).

On ne me laisse pas aller à la kermesse, papa

Et mon être est malade

Tourne, car c'est une machine [à coudre]

Vas-y car je ne vois rien

Vois cette fille qui pleure

Pour, il n'y a que Mizeha

Oh ! Lamily ! Lamily n'est pas satisfait

Alors qu'il est déjà arrivé, je ne le vois pas !

Jeune homme aux grands yeux

Oh Balida ! Balida n'est pas satisfait

Alors qu'il est déjà arrivé, je ne le vois pas !

Jeune homme aux grands yeux



***Ndao tsika holy, Rentrons chez nous – groupe Tsy  
Anjaza***

Tsy Anjaza<sup>125</sup>

Rentrons chez nous

Fianarantsoa est en hauteur et en vallée

[La troupe] Tsy Anjaza avancez

Mes amis

Elle cherche à faire faire [quelque chose]

Elle n'est pas bien, grand-frère, la grande personne

Elle n'est pas bien, grand-frère, cette personne que j'ai épousée

Comme je suis petit je n'irai pas au bal

Elle n'est pas bien cette grande personne que tu as épousée

Tu vas au bal tous les jours

Et je ne t'en interdirai pas

Ce que je cherche n'est ni haut ni bas

C'est seulement pour cela qu'il me retient

Mes amis

Elle cherche à faire faire [quelque chose]

---

<sup>125</sup> Litt. : qui n'est pas un enfant.

## ***Liako omaly zay, Mon voyage d'hier – groupe Tsy Anjaza***

Sarelove là, depuis ce matin

C'est Sarelove là

Sarelove là, depuis ce matin

Mes yeux regardent, mon corps refuse

Papa, mon corps refuse

Maman, mon corps refuse

Mon corps refuse, mon amie

Petit frère, où as-tu jeté cela ?

Où donc as-tu jeté cela ?

Nos pensées nous font maigrir

Les paroles des gens nous font souffrir

Grand frère, t'a fait souffrir

Petit frère, t'a fait souffrir

T'as fait souffrir mon amie

C'est ça, que celui qui l'ignore pose des questions

C'est ça, pose donc des questions

C'est à Beheloke<sup>126</sup> que nous habitons

Tsatsitke et Sezony sont nos chanteuses

Papa, nos chanteuses

Maman, nos chanteuses

Petit-frère, nos chanteuses

Nos chanteuses, mon amie

Comment allons nous faire papa pour résider ici longtemps ?

Je vais demeurer ici même si je suis maigre

Je ne partirai pas

Si Tsy Anjaza n'est pas là

Papa, si Tsy Anjaza n'est pas là

---

<sup>126</sup> Village sur la côte, au sud de Tuléar .

## ***Malaso, Voleurs de bœufs – groupe Tsy Anjaza***

Oye Lamily, i a Lamily  
Ta bien aimée, c'est moi Lamily  
Celle qui te colle à la peau  
Difficile de reconnaître un fou  
Ta bien aimée, c'est moi  
Même si les brigands ont attaqué Ankazomanga  
Ces brigands là  
Leur chef est mort en route  
Tous les villageois étaient surpris et étonnés  
Oui, passez par là-bas, passez par là-bas  
Le tissu qu'il donnera aux jeunes gens  
Du tergal et un billet de mille franc  
Aïe ! maman n'en a pas  
Nous serons ton poster  
L'heure dans ta maison  
Comme tu as cherché à nous séduire  
Les façons d'Andranovory me surprennent  
Les jeunes filles portent des culottes courtes  
En brousse, blanches et roses  
Blanches et roses, mon amie  
Oui, passez par là-bas, passez par là-bas  
Pour ne pas salir par ici  
C'est ça Refonake

Ta maison tombe en ruine

Dominer un homme : tu arrives à tordre

Tes tables sont groupées à l'est

Danse, toi qui es si léger

Toi qui es en mesure de supporter

Je ne te donnerai pas de bise

***Maro ty zalahy nilako, Nombreux sont les gars que j'ai  
courtisés – groupe Tsy Anjaza***

Nombreux sont les gars que j'ai courtisés

Mais je te préfère entre tous

Car toi, mon ami, je te crois sage

À te voir

Adieu, mon amie

Sortir avec lui

Car le mariage actuel coûte cher

On ne peut se marier que si on a 450 000 F

Vous, les jeunes gens, réfléchissez avant

Car cette terre, elle tourne

Mariez-vous et produisez

Faites bien vos préparatifs

Vous, les humains, ne sous-estimez pas les choses

N'agissez pas à la légère, les amis

**Soa ty filongoa, L'amitié est une bonne chose – groupe**  
**Teta**

Maman, Belina (2 fois)

Je te salue d'ici, mon amie (2 fois)

Je te dis bonjour maman (2 fois)

Aïe ! maman, je suis malade, mon amie

Oh ! maman, je suis malade

Bonjour maman, bonjour mon amie

Nous allons venir maintenant

Comment allez vous tous là-bas ?

Nous, nous allons bien

Maman, papa

Restons-en là ; voici ce que j'aime, maman

Aïe ! va, oui, vas-y

Ah ! ah ! chasse, chasse-les car il se fait tard

Comme c'est agréable les amis !

Comment est-ce que ça va ?

## ***Anaty bar, Dans ce bar – groupe Teta***

Tu souhaiterais que je reste chez moi

Tu m'a entraîné à aller dans un bar

Une fois là, nous avons bu

Le ton de tes paroles est monté

Moi, je n'ai pas cent bœufs

Tu m'as provoqué pour que l'on se batte

Moi, je n'ai pas de bœufs

Je n'aime pas les discours auprès des autorités villageoises

Je n'aime pas que l'on me déshonore

Je préfère rejoindre mon domicile

Change ton comportement car il penche

Respecte les amis

C'est ainsi que je t'aimerai

Nous, nous t'aimons toujours, mon ami

N'est-ce pas malheureux que d'avoir de mauvaises habitudes ?

De plus, tu ne prêtes pas attention à moi

Que t'ai-je fait quand tu étais chez moi ?

Quel malheur !

Tu m'a entraîné à aller dans un bar

Une fois là, nous avons bu

Le ton de tes paroles est monté

Ivre, [tu as dit] avoir cent bœufs

Bats des mains, bats des mains, bats des mains



Bonjour ! bonjour grand-père

Moi, mon ami

Moi, mon ami, j'ai la nostalgie de chez nous

Ramène-moi chez moi, ramène-moi

Ça fait longtemps, ça fait longtemps que je suis parti

J'ai la nostalgie de chez nous (2 fois)

Ramène-moi chez moi, ramène-moi chez moi

Ça fait longtemps, ça fait longtemps que je suis parti

## ***Salama nareo, Bonjour - groupe Teta***

Bien, bien, bien, bien est l'amie (2 fois)

Elle libère de l'ennui, elle viendra à ton secours

Si tu es malade, ton amie s'occupera de toi, eh !

Bien, bien, bien, bien est la femme (2 fois)

Elle lave nos habits, ses restes on les mange aussi

Elle cherche toute notre descendance

Il existe un passage

Le mariage est une bonne chose, mon ami

Bien, bien, bien, bien est l'ordre (2 fois)

Il supprime les souffrances

La famine sera détruite

Nous serons tous contents

Cette chose sera bonne

Oye ! fais bien danser, alors

***Mahatserike ahy, Ça m'étonne, groupe Mamehy***

Ça m'étonne, mon amie

Ça m'étonne, Sely<sup>127</sup>

Elle m'étonne cette région du Sud là-bas, Sely

Cette région du Sud, Sely

C'est une région aux mauvais sortilèges, Sely

Si les gens de là-bas t'ensorcèlent, Sely

Toi qui es encore jeune, Sely

Réfléchis [à ce que tu fais], Sely

Que puis-je donc faire, mon amie, je t'en prie

---

<sup>127</sup> Guitariste du groupe.

## ***Damiela***<sup>128</sup> - ***groupe Damily***

J'ai vu une femme puiser de l'eau ô ô ô  
Quand je l'ai courtisée, elle m'a repoussé  
Si bien que je n'ai pas fait attention à ces paroles  
Que puis-je faire car en moi je l'aime ?  
Jette de l'eau sur moi, si tu l'oses ô ô ô  
Jette de l'eau sur moi, si tu l'oses  
Quel mal t'ai-je fait ma chérie  
Au point que tu rentres chez toi ?  
Toi, ma chérie [ma femme] reviens  
Car moi je t'aime encore  
Ma fille, les amis, me ressemble  
Si tu regardes, c'est son père tout plein  
Son visage, c'est moi tout plein  
Quand je reviens du travail et qu'elle me voit  
Ma fille accourt pour m'attraper

---

<sup>128</sup> Nom de la fille de Damily, le guitariste.

***Nahoda mpamelon'anake, Un homme qui prend ses  
enfants en charge - groupe Damily***

Je vais rentrer, ô maman

Je vais rentrer, ô mère

Je vais rentrer maintenant à Anatsono<sup>129</sup>

C'est le village où j'habite, papa

C'est le village où j'habite, maman

Papa, bénis-moi car je souffre

Tu t'étonnes si je vais là-bas

Je vous préviens :

Voici mon enfant : je le laisse

Je vous le laisse, il me remplacera

Moi, vous ne me verrez plus

Moi, j'irai là-bas, au loin

---

<sup>129</sup> Nom malgache du village de Saint-Augustin.

***Toliara moron-driaka, Tuléar au bord de mer – groupe  
Damily***

Je suis surpris, maman

Par le mariage actuel

Le rituel de mariage n'est pas encore fait

Que déjà la femme va résider chez son mari

[Cette pratique actuelle] ne ressemble pas aux pratiques d'antan :

On n'est pas épouse tant que le rite n'a pas été fait

Je suis surpris, maman

Je suis surpris, papa

Par ce qui se fait actuellement

Va à Tuléar

Va t'y promener

Le bord de mer est un lieu de promenade

À Tuléar, il y a beaucoup de choses

## ***Bevata<sup>130</sup>, Gros – groupe Damily***

Parole :

Ne sois pas triste, mon ami, car tu craches alors que tu es couché sur le dos

Non ! tu parles à haute voix, ne parle pas à haute voix

Sors-le jeune fille [au lieu de] parler à haute voix

Non ! non ! sors-le jeune fille

Non ! non ! sors-le car ça dure !

Eh ! eh ! Damily, dis qu'il est gros

Il est gros, il est gros, dis, qu'il est gros !

Dis, chérie, comme tu souffres

Non, non, non

Qu'il est gros ! dis, qu'il est gros !

Damily tu es célèbre dis

Il est gros, il est long, je ne le supporte pas

Serily<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Inspiré d'une chanson traditionnelle vezo.

<sup>131</sup> Nom du chanteur du groupe.

## Résumé

Mon travail porte sur la nature des liens sociaux et les rapports ville/campagne à partir d'une pratique musicale de la région de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar) : le *tsapiky*. Cette musique peut être interprétée comme une forme de dépassement des structures objectives d'assujettissement, d'affirmation d'une identité régionale à partir de ressources fournies par des héritages culturels réappropriés. Pris dans des contextes rituels aussi bien que marchands, le *tsapiky* manifeste une articulation originale entre la ville et la campagne. La thèse a pour objectif de démontrer que dans des situations d'acculturation, au delà des contraintes mondiales, étatiques, le *tsapiky* en tant que « jeune musique » participe de la construction de liens sociaux relativement autonomes, et produit du sens grâce à une articulation qui lui est propre entre le passé, le présent et l'avenir.

## Summary

This thesis is dedicated to the analysis of the social links and relations between city and countryside such as they appear from a musical practice of Tuléar region (South Madagascar) : *tsapiky*. This music may be interpreted as a means of overtaking of the existing structures of subjection. Moreover, by mobilizing and renewing resources supplied by cultural inheritances, it plays a key role in the building of a regional identity. Although kept in ritual contexts as well as monetary ones, *tsapiky* shows an original interplay between city and country side. The aim of the thesis is to demonstrate that in situations of acculturation, beyond the various constraints in which it evolves, *tsapiky* as "young music", participates in the establishing of a series of relatively autonomous social links, and construct rich and complex meanings, due to the specific articulation it creates between the past, the present and the future.