



HAL
open science

Les hymnologues protestantes de Tahiti et des Hauts plateaux malgaches

Raymond Mesplé

► **To cite this version:**

Raymond Mesplé. Les hymnologues protestantes de Tahiti et des Hauts plateaux malgaches. Anthropologie sociale et ethnologie. Université de la Réunion, 1995. Français. NNT : . tel-00469452

HAL Id: tel-00469452

<https://theses.hal.science/tel-00469452>

Submitted on 1 Apr 2010

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 de la Réunion

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Centre d'Anthropologie Généralisée

**HYMNOLOGIE PROTESTANTE
ET ACCULTURATION MUSICALE
A TAHITI ET EN IMERINA (MADAGASCAR)**

Raymond MESPLE



Thèse pour l'obtention du Doctorat Nouveau Régime en Ethnologie
Directeurs de recherche : M. Paul OTTINO, Mme Monique DESROCHES

1995

#

162

1

TH
162

**HYMNOLOGIE PROTESTANTE
ET ACCULTURATION MUSICALE
A TAHITI ET EN IMERINA (MADAGASCAR)**



Université de la Réunion

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Centre d'Anthropologie Généralisée

**HYMNOLOGIE PROTESTANTE
ET ACCULTURATION MUSICALE
A TAHITI ET EN IMERINA (MADAGASCAR)**

Raymond MESPLE



Thèse pour l'obtention du Doctorat Nouveau Régime en Ethnologie

Directeurs de recherche : M. Paul OTTINO, Mme Monique DESROCHES

Table des matières

Table des matières	3
Avant-propos	7
Remerciements	8
INTRODUCTION	10
PREMIERE PARTIE	
LES TEMPS D'AUTREFOIS	20
Chapitre I : Des musiques rituelles et sacrées	22
1 - "Musique", une conception culturelle	23
2 - Langue, voix et corps	24
Chapitre II : Les instruments	33
1 - Tambours et conques sacrés	33
2 - Autres instruments tahitiens	35
3 - Autres instruments malgaches	36
Chapitre III : Les caractéristiques musicales	41
1 - Mélodies	41
2 - Hétérophonie	43
3 - Rythmes	46
Chapitre IV : Le rituel	49
1 - Fonctions du rituel	49
2 - Un héritage sacré, donc immuable	50
3 - Le rituel à Tahiti	53
4 - Rites malgaches	57
a. Rites dynastiques	57
b. Rites familiaux et villageois	59
c. Divination, possession et "magie sympathique"	62

DEUXIEME PARTIE

L'IMPLANTATION HYMNOLOGIQUE 66

Chapitre I : La musique réformée anglo-saxonne	67
Chapitre II : Les rapports au texte et à la musique	72
1 - L'hymne, un moyen de prosélytisme privilégié	73
2 - Le poids du texte	77
3 - L'art de la parodie	81
Chapitre III : Le problème de l'interprétation du chant	85
1 - Culture écrite et culture orale	85
2 - La liberté de l'interprétation orale	90
Chapitre IV : La notation en tonic sol-fa	95
1 - Caractéristiques du système tonic sol-fa	97
2 - Les enjeux du tonic sol-fa	102
3 - L'inutilité du sol-fa à Tahiti	106
4 - Une acculturation musicale réussie	108
Chapitre V : L'adoption des instruments européens	110
1.- L'introduction des instruments européens	111
2 - Conséquences de l'introduction des instruments	115
3 - Des différences notables	117

TROISIEME PARTIE

LE HIMENE TARAFA TAHITIEN 119

Chapitre I : La construction polyphonique	122
1 - Trois strates et dix voix	122
a. Les ha'u	123
b. Les tamau, faa'ara'ara, parauparau et huti	123
c. Les tahape, maru teitei et perepere	124
2 - Hétérophonie ou polyphonie ?	125
3 - Les procédés utilisés	127
4 - L'aspect vertical	131
Chapitre II : Une réinvention de culture	134
1 - Convergences et divergences avec les éléments traditionnels	135
2 - Convergences avec la culture européenne	138

3 - Pehe ou himene ?	141
4 - Résurgence et invention dans le himene tarava	145
Chapitre III : La stabilité du genre	147
1 - Les sources sonores	147
2 - Les transcriptions sur portées	148
3 - Les écrits	149
4 - Zone d'extension du himene tarava	153
Chapitre IV : Un genre populaire	156
1 - Les occasions	156
2 - Les fonctions	158
QUATRIEME PARTIE	
LE HIRA GASY MALGACHE	160
Chapitre I : Le cheminement du hira gasy	163
Chapitre II : Les caractéristiques du spectacle	166
1 - La composition d'une troupe	166
a. Les instrumentistes	167
b. Les mpihira gasy non instrumentistes	168
2 - La prestation	169
a. La mise en place des acteurs	170
b. Le chant principal	170
c. Le chant secondaire	173
d. Les danses	173
3 - L'immuabilité du genre	174
Chapitre III : Un genre de tradition orale	177
1 - Les thèmes d'un hira gasy	178
2 - L'aspect instrumental	178
3 - L'aspect vocal	180
4 - Les éléments musicaux	181
Chapitre IV : Une assimilation originale	190
1 - L'acculturation instrumentale	191
2 - Le réinvestissement	193
3 - Une tradition enrichie	196

CINQUIEME PARTIE

LE METISSAGE

199

Chapitre I : Les chants métissés à Tahiti et en Imerina	203
1 - Le himene ruau tahitien	203
2 - Le zafindraony malgache	206
3 - Un métissage ecclésial	208
Chapitre II : Le ruau, comment les Polynésiens se plient aux exigences missionnaires	210
1 - Terminologie et premières descriptions	210
2 - Un esprit hymnologique	212
3 - La tradition musicale orale polynésienne	217
Chapitre III : Le zafindraony, une interprétation malgache	224
1 - Une réinterprétation perpétuelle	225
2 - L'expressivité musicale	228
Chapitre IV : Le zafindraony, comment la culture malgache effrite les exigences missionnaires	232
1 - Les origines du zafindraony	232
2 - La transmission du genre	236
CONCLUSION	240
Bibliographie	252
1 - Ouvrages et articles généraux	252
2 - Ouvrages et articles sur la Polynésie	253
3 - Ouvrages et articles sur Madagascar	254
Sommaire de l'annexe	258
Contenu de la cassette	260
Glossaire	262
1 - Glossaire des termes malgaches	262
2 - Glossaire des termes tahitiens	263
Index des noms propres	265

Avant-propos

Au rêve d'une civilisation universelle que l'Occident avait cru pouvoir réaliser sous sa tutelle, la réalité substitue un émiettement de cultures, multiples, diverses, et jalouses de leur identité.

Les Etats multiculturels éclatent, mettant en évidence non des nationalités, des ethnies, des langues, des religions différentes, mais des ensembles complexes porteurs de valeurs communes, de rites et d'habitudes semblables et arborant les mêmes symboles, au nombre desquels, toujours présente, la musique, parfois inentendue, parfois négligée par les observateurs étrangers, mais vibrante, exaltante pour le peuple concerné.

Des multiples confrontations culturelles auxquelles nous assistons, les cultures les plus fortes, les plus assurées d'elles-mêmes, ne sortent jamais indemnes. Et, inversement, celles mêmes qui paraissent les moins hostiles à l'accueil de nouveautés étrangères, les plus disposées à modifier leurs comportements traditionnels, celles-la mêmes, inconsciemment, préservent certaines valeurs, des habitudes, des symboles qui se manifesteront, surprenants, imprévisibles, lorsqu'une occasion les sollicitera.

Tout désigne la culture musicale comme particulièrement fragile lorsqu'il s'agit de musiques traditionnelles que ne soutient pas la lecture d'une notation écrite. Peut-on, néanmoins, en ce qui la concerne, déceler le double phénomène de la contamination du fort par le plus faible et, chez celui-ci, de survivance souterraine et de résurgence de caractères spécifiques ?

C'est pour répondre à cette question qu'a été entreprise l'étude qui suit.

Remerciements

"Un fleuve est grand quand il se nourrit à plusieurs sources"

(Proverbe malgache)

Un travail de recherche est une entreprise passionnante, d'abord et surtout à cause des réseaux d'amitiés, d'échanges, de rencontres qui se tissent au fur et à mesure de l'avancement des travaux. Je voudrais remercier très chaleureusement toutes les personnes qui, à Tahiti, à Madagascar, à la Réunion, en Angleterre et en France ont constitué ce réseau.

Je remercie d'abord tout particulièrement mon beau-père Jacques Algis dont les avis et critiques toujours pertinents, m'ont permis aujourd'hui de mener à son terme cette recherche projetée il y a quelques années.

J'ai été guidé sur le terrain par des jeunes Malgaches toujours prêts à m'accompagner, ou à me traduire les cassettes des enregistrements effectués ; merci donc à Emmanuelle Andriamanindrisoa et à Ndrema Andriamanpianina pour leur aide efficace. Merci aussi à Sophie Blanchy et à Elie Rajaonarison qui, à Tananarive, m'ont évité, par leur connaissance du terrain, des recherches fastidieuses de lieux et de personnes.

Tous les Pasteurs rencontrés m'ont offert un accueil chaleureux, dont je leur suis très reconnaissant ; que soient ici remerciés en particulier Théodore Randriamanantena et Edmond Razafimahefa.

J'ai beaucoup apprécié la gentillesse et le sourire des personnes responsables des bibliothèques ; un grand merci à Paul Rasoanaivo, à Mme Ratsimandrava, à Berthe Raminosa.

Ma reconnaissance va aussi à Pauline Puaina, à Vaetua Coulain, à Faustine Tokoragi, à John Mairai, qui m'ont parlé avec compétence du patrimoine musical polynésien. Elle va également à Prosper Ralaiarimanana qui a montré

la même chaleur pour me parler du zafindraony malgache.

Les chefs de chorale et chefs de troupe m'ont toujours permis d'enregistrer leur groupe, et ont répondu à de nombreuses questions ; que soient remerciés ici Penina et Tite Itae-Tetaa, Coco Hotahota, Mamy Andrianjatovo, Christian Ramamonjisoa, Raymond Randrianasolo, Alphonse Ramahafadraona, Rakoto Frah, et toutes les chorales et troupes.

Merci pour les traductions de textes effectuées par Yvette Oopa pour le tahitien, et par Renée Rasoariharina, pour le malgache.

J'ai pu avoir accès librement grâce à Roland Feitknecht et à Ralph Tenaore aux riches archives sonores du temple de Paofai. Merci beaucoup pour leur aide.

Un merci tout particulier, enfin, à mes deux directeurs de thèse, Paul Ottino et Monique Desroches qui, de Canberra et de Montréal, m'ont toujours fait confiance tout au long de l'élaboration de ce travail de recherche.

A tous, du fond du cœur, *maururu, misaotra*.

INTRODUCTION

Nous voyons, sous nos yeux, se multiplier les confrontations culturelles, dans le domaine des musiques comme dans d'autres. Mais se reporter à la fin du XVIII^e siècle permet de faire porter l'étude sur une période évidemment charnière.

La musique a dominé tout le XVIII^e siècle européen. "C'est là — écrit Pierre Chaunu¹ — que le Siècle des Lumières atteint son sommet." Certes, mais cela n'est vrai que pour une élite, aristocratique et bourgeoise qui, de surcroît, ignore tout de l'existence d'autres musiques du monde.

Celui-ci, pourtant, ne cesse de s'ouvrir aux découvertes des Européens. En cette fin du XVIII^e siècle, de nombreux territoires viennent d'être découverts, et il reste encore bien des terres émergées à recenser. C'est pourquoi les grandes traversées sont entreprises avec des scientifiques et des esprits curieux qui relatent avec minutie leurs découvertes.

Tahiti ignore l'existence des Européens jusqu'en 1767, année de sa découverte par Wallis. La musique y conserve des caractéristiques pures encore de toute contamination par la nôtre. Pour l'essentiel elle y exerce ses fonctions premières : exprimer une appartenance communautaire ; évoquer les valeurs, les croyances issues d'un lointain passé partagé ; liée à des rites religieux ou magiques, elle refoule l'angoisse humaine, face aux forces invisibles qui épient ; elle guérit par le pouvoir du son ; elle provoque l'extase ou la transe. La musique partage avec les rituels, qu'elle accompagne mais aussi qu'elle conduit, un caractère sacré, c'est-à-dire intangible et inviolable, dont sont aussi revêtus ses interprètes et ses instruments.

¹ CHAUNU (Pierre), *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Arthaud, 1971, p. 397.

Pour les Européens, la musique est une distraction. Pour les peuples de ces terres lointaines, la musique est indissociable de la tradition orale, et donc de l'armature même de leur société.

Comment, entre deux cultures évoluant dans des univers aussi étrangers l'un à l'autre, imaginer la possibilité d'une confrontation ? Ne s'agira-t-il pas plutôt d'une contamination des oreilles indigènes par les chansons accompagnées de guimbardes, concertinas et guitares qu'entonnent les matelots, relâchant le long des côtes, au cours de leurs "bringues" ?

Pourtant une véritable confrontation va avoir lieu : aux musiques sacrées traditionnelles va être confrontée une autre musique sacrée, celle des hymnes chrétiens. C'est cet affrontement dont il est envisagé de tenter, ici, l'étude. Les chants missionnaires vont-ils s'implanter en marge des musiques sacrées autochtones ? Vont-ils en modifier les caractéristiques d'origine ? Vont-ils renouveler l'expression musicale traditionnelle ?

En Europe, le chant religieux subit au XVI^e siècle de profonds bouleversements. Les chorals luthériens et la mise en musique des Psaumes apportent de nouvelles expressions musicales aux fidèles des Eglises de la Réforme. Après un reflux du protestantisme au XVII^e sur le continent, l'Angleterre redécouvre au XVIII^e siècle, avec l'idéalisme de Berkeley, la dynamique du salut par la foi. Avec le "Réveil", John Wesley, en rupture avec l'Eglise d'Angleterre, rend à la prédication et au chant de l'assemblée les places éminentes qu'avaient voulu leur donner les Réformateurs. La vie spirituelle anglaise acquiert un activisme social, et un élan missionnaire jusqu'alors inconnus des Eglises réformées.

Les sociétés de mission présentent, pour l'étude entreprise ici, un intérêt particulier : elles considèrent le chant d'assemblée comme un outil privilégié d'évangélisation et donnent, par conséquent, dans la formation de leurs prédicateurs, une place importante à l'expression vocale : la voix parlée porte

le message des Ecritures, les prières et les sermons ; chantée, la voix est le support des hymnes, des psaumes et des cantiques qui doivent aider à mémoriser les préceptes de la Religion.

Au nombre des sociétés missionnaires nouvellement créées en cette fin du XVIII^e siècle, la London Missionary Society se veut fidèle au "revivalisme", et, à travers lui, fidèle aux directives des Réformateurs. Elle favorise les brassages de sensibilités d'origines différentes. Ses prédicateurs seront issus de toutes les classes sociales mais surtout de milieux populaires et compteront, en particulier, de nombreux artisans. Quelques uns seulement seront consacrés Pasteurs.

La London Missionary Society envoie en 1797 les dix-huit premiers hommes inscrits sur ses registres, vers une terre nouvellement découverte : Tahiti, peuplée de "bons sauvages"¹.

Quatre Pasteurs consacrés, quatorze artisans, y débarquent le 5 mars 1797, accompagnés de quatre épouses et de trois enfants ; ils apportent dans leurs bagages des Bibles, fondement de leur foi, et des recueils de chants.

Un deuxième groupe de missionnaires part de Londres en 1798 pour Le Cap. Très vite, un Hollandais s'impose à leur tête² ; il propose aux directeurs de la L.M.S. un plan d'évangélisation de la "Grande Ile" voisine. Mais la situation politique ne paraît pas encore suffisamment stabilisée à Madagascar³.

¹ A Tahiti la situation était confuse. Pomare Ier venait de s'emparer du pouvoir, mais une partie de la population, dressée contre lui par les Teva, une famille rivale, était en état de rébellion permanente. Pomare Ier accueille chaleureusement les missionnaires londoniens. Mais leur sécurité se révèle si précaire qu'ils repartent en 1798. Ils reviennent en 1801, pour repartir en 1807 quand Pomare II, à son tour, est chassé de l'île et se réfugie à Moorea. Un seul missionnaire le suit. D'autres le rejoindront en 1811, et tous regagneront Tahiti en 1815 quand Pomare II, grâce à l'appui des Anglais, réussira enfin à assurer sa domination sur l'île.

² Les Hollandais s'étaient établis au Cap en 1652, et leur colonie comptait 13000 habitants en 1793. Mais la France crée, en 1795, la "République batave". Immédiatement l'Angleterre s'installe au Cap, s'en assure la possession en 1806, et le traité de Vienne de 1815 lui en reconnaît la propriété.

³ Les Merina ont des visées expansionnistes, et les combats sont encore fréquents. En 1810 Radama I^{er} succède à son père, Andrianampoinimerina, fondateur de la dynastie. Grâce à l'appui des Anglais, il étend et consolide les conquêtes de son prédécesseur.

Le projet finit néanmoins par se concrétiser en 1818, avec — comme base de départ — l'Ile Maurice. La première implantation, à Tamatave, suit de peu la signature d'un traité anglo-merina (1817) ; elle est tragiquement éphémère. Une deuxième implantation est tentée à Tananarive en 1820, cette fois avec succès¹.

Les caractéristiques physiques de la population *merina* ont depuis longtemps incité les chercheurs à reconnaître en eux les descendants d'une, ou plus probablement, de plusieurs migrations indonésiennes. Ils se seraient installés à une époque relativement récente — X^e-XII^e siècles propose Paul Ottino² — sur les terres centrales qui forment aujourd'hui l'Imerina.

Or l'archipel indonésien, au vu des résultats accumulés, anthropologiques, linguistiques, génétiques, archéologiques, paraît bien pouvoir être désigné comme la patrie d'origine de tous les Polynésiens.

Malgré un léger décalage chronologique, il est, dès lors, tentant de procéder en Imerina à une étude musicologique parallèle à celle entreprise à Tahiti. Le parallèle est d'autant plus tentant que les forces acculturatrices, dont cette étude souhaite mesurer l'impact, utilisent le même instrument dans les deux îles ; on sait le rôle majeur joué aussi bien en Imerina qu'à Tahiti par les paroisses protestantes de la L.M.S.³.

Les côtes de la Grande Ile sont connues des Européens depuis le XVI^e siècle⁴. Les mouvements des populations indigènes ont donc certainement mis

¹ Des deux missionnaires envoyés sur la côte Est, à Tamatave, l'un meurt des fièvres, et la famille du second est décimée.

Les missionnaires L.M.S. s'installent à Tananarive à partir de 1820, mais doivent quitter l'île quinze ans plus tard par suite des vexations et exigences de Ranavalona I^{ère}, devenue reine en 1828. Les chrétiens malgaches subissent une sanglante répression. Le fils de Ranavalona accède au trône en 1861, et mène une politique d'entente et d'ouverture avec les Européens. Dès lors les missions se réimplantent sur les Hautes Terres. La reine Ranavalona II et son Premier ministre, convertis au protestantisme, se font baptiser en 1869.

² OTTINO (Paul), *Madagascar, les Comores et le Sud-Ouest de l'Océan indien, Tananarive*, Pub. du Centre d'Anthropologie culturelle et sociale, 1974, p. 16.

³ Paul Ottino, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Les Français se sont établis à Fort-Dauphin, les Portugais dans les ports de l'Ouest, et les traitants ont un commerce lucratif d'esclaves dans les ports de l'Est, tout au long du XVIII^e

les Merina en contact indirect avec des outils et des éléments culturels apportés par les équipages de navires européens. Dans le domaine étudié, celui des musiques rituelles, on peut penser que les effets contaminants des chansons de matelots et des instruments de musique qu'ils véhiculent ont été probablement nuls, ou tout au moins, négligeables.

"Langage mystérieux, chargé de magie et riche en sortilèges"¹, la musique revêt une importance capitale dans les sociétés de tradition orale. Elle a d'abord un rôle fonctionnel, et participe à tous les rituels familiaux et poliades².

Vecteur de la parole, elle transmet la tradition, conserve la mémoire, permet la communication avec les puissances invisibles qui gouvernent le monde. "Presque partout — rappelle J. Vansina en parlant des civilisations africaines — le "verbe" possède une puissance mystérieuse parce que les mots créent les choses ; (...) dans les rituels, on constate partout que le nom est la chose, et que "dire" c'est "faire".³"

Vecteur du son et du rythme, elle guérit, elle provoque l'extase, ou la transe. La musique tient des mots son caractère sacré ; elle les habille toujours de sons, de rythmes, d'intonations, de timbres, vêtements chatoyants qui la rendent plus apte et plus efficace à remplir sa fonction.

L'efficacité, la fonctionnalité du verbe et de la musique, sont garanties par les usages qui en ont été faits antérieurement⁴. La prière doit, pour demeurer

siècle. Ce n'est qu'en 1777 que l'Européen Mayeur pénètre sur les Hautes Terres malgaches, et en donne la première description.

¹ VUILLERMOZ (Emile), *Histoire de la musique*, Paris, Fayard, 1949, p. 7.

² "Une chose est sûre : lors de son invention par l'homme, la musique n'a pas l'ambition de divertir ; elle a un rôle fonctionnel et des attributions rituelles. (GAVOTY (Bernard), *Les grands mystères de la musique*, Paris, Trévisse, 1975, p. 10).

³ VANSINA (J.), "La tradition et sa méthodologie", *Histoire générale de l'Afrique*, I-7, Paris, UNESCO, 1980, p. 168.

⁴ "Chaque famille, du moins chaque famille religieuse, eut un livre où étaient consignées les formules dont les ancêtres s'étaient servis et auxquelles les dieux avaient cédé. C'était une arme que l'homme employait contre l'inconstance des dieux. Mais il n'y fallait changer ni un mot, ni

efficace, reproduire avec les mêmes mots, les mêmes intonations, les mêmes gestes, ce qui a été expérimenté avec succès par les ancêtres. Aussi la musique rituelle, sacrée, présente-t-elle souvent, toujours peut-être, des caractéristiques immuables.

La part des rituels est certainement prépondérante dans les sociétés que découvrent à la fin du XVIII^e siècle, et au début du XIX^e, les missionnaires de la L.M.S..

Issus des mouvements du Réveil, cherchant à manifester de façon renouvelée la vitalité protestante, les Méthodistes et les Congrégationalistes de la L.M.S. accordent, eux aussi, une très grande importance au verbe et à la musique, au prêche et au chant. Ils utilisent les recueils hymnologiques presbytériens de leur époque. Manifestant la joie de la vie chrétienne, psaumes, cantiques et hymnes sont pour les pasteurs les moyens privilégiés de prosélytisme, et jouent un grand rôle pour l'enseignement des vérités évangéliques.

Intérêt du cantique pour les Anglais, importance vitale des paroles, des sons et des rythmes accompagnant les rituels pour les Tahitiens et pour les Merina, c'est d'abord dans les domaines sacré et musical que va avoir lieu la confrontation des cultures. C'est donc l'ensemble des formes musicales, associées à des cérémonies rituelles, utilisant la voix comme matériau de base, qui constituera le champ de la présente étude. Toute confrontation s'accompagnant inévitablement de réajustements, de transformations, d'oublis, de résurgences, ce n'est pas seulement les hymnes missionnaires dont nous étudierons les heurs et les difficultés d'implantation, mais aussi, dans les avatars et les transformations qu'elles subiront, les musiques rituelles des terres évangélisées.

une syllabe, ni surtout le rythme suivant lequel elle devait être chantée. Car alors elle eut perdu sa force et les dieux fussent restés libres." (FUSTEL de COULANGES, *La Cité antique*, Paris, Hachette, 1934, p. 20).

Du simple article de quelques pages inséré dans le *Bulletin de la Société des Etudes Océaniques* ou dans l'*Antananarivo Annual*, à la thèse d'Etat couronnant une ou plusieurs décennies de recherches, en passant par de nombreux travaux d'ampleur monumentale, la littérature se rapportant à Tahiti et à Madagascar est d'une richesse extraordinaire¹. Depuis leur découverte par les Européens, peu de zones, sans doute, ont suscité par leurs richesses ethnique, linguistique, archéologique, culturelle, musicale, autant d'interrogations et autant d'études passionnées et passionnantes.

De l'universalité du concept de "Civilisation" à la spécificité de chaque "culture", de l'évolution unilinéaire de l'Humanité à la découverte de la complexité des symboles, héros, rites et valeurs de chaque groupe humain, du simple recensement ethnographique à la redécouverte des structures et des fonctions, la littérature n'a jamais cessé de s'enrichir des méthodes d'approche conçues par l'ethnologie ; elle est cependant encore loin d'avoir tout défloré, et tout expliqué.

Contrastant avec la richesse et le nombre des écrits, la "surdité" de la très grande majorité des témoins oculaires est tout à fait déroutante². Comment se fait-il que la musique, l'un des fondements de l'expression dans les civilisations orales, soit évoquée en quelques mots seulement à propos des cérémonies rituelles qu'elle accompagne ou qu'elle conduit ? Il est vrai que le concept de "musique" a lui même évolué, aussi bien dans ses "structures de surfaces" que dans sa dimension sociologique, et l'on commence aujourd'hui à voir autre chose que du folklore dans les bruyantes manifestations sonores qui accompagnent tout rituel.

¹ Pour Madagascar, Alfred Grandidier a publié en 1904 une *Bibliographie*. Poursuivie par l'Université, puis par la Bibliothèque nationale de Madagascar, cette bibliographie comporte maintenant plus de 120 000 titres !

² "Pas une seule allusion à la musique dans la description du *fandroana* (bain royal) en Imerina donnée par le R. P. Abinal. Le texte dactylographié comporte pourtant plus de 5 pages !

Les recherches spécifiquement musicales sont cependant amorcées à Tahiti comme à Madagascar, souvent avec brio¹, mais "chaque nouveau pas que fait la connaissance, chaque frontière franchie, fait apparaître par contraste une nouvelle zone d'ombre, un nouvel espace à défricher, dont on n'avait pas soupçonné l'existence²" et, par contre-coup, dévoile chaque jour un peu plus, l'étendue de notre ignorance.

La musique, élément apparemment le plus fragile d'une culture, nous imprègne en fait très profondément car elle est d'abord — comme le constate très justement Jean-François Baré à propos de la société *ma'hoi*³ — relation au corps, comme le sont aussi la langue, la danse et la sexualité. En dépit de toutes les évolutions parallèles qui agitent et transforment les cultures, la musique conserve une vie propre, qui révèle les sentiments profonds d'une société.

La recherche entreprise s'articulera autour de quatre points qui reflètent, dans chacune des zones étudiées, Tahiti et l'Imerina, des états pour certains successifs, pour les autres simultanés, des cultures musicales liées directement ou indirectement au rituel et au sacré.

Nous essaierons dans une première partie de cerner les caractéristiques des musiques rituelles des sociétés *ma'hoi* et *merina*. A partir d'une histoire propre faite de migrations, d'implantation dans des terres vierges ou au contraire déjà peuplées, d'isolement ou de contacts, chacun de ces groupes humains a élaboré des structures politiques, économiques et religieuses

¹ Le lecteur en trouvera les références bibliographiques tout au long de ce travail de recherche. Pour Tahiti, l'étude de Manfred Kelkel, *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, dégage les éléments musicaux traditionnels par recoupement de très nombreux témoignages. Avec les études de Curt Sachs, de Michel Razakandrana et de Michel Domenichini-Ramiaramanana, le domaine organologique malgache commence à être bien cerné. L'étude des caractéristiques rythmiques faite par le Père J.-A. Rafaralahy est aussi tout à fait remarquable.

² DOMENICHINI-RAMIARAMANANA (Michel), *La musique dans la tradition malgache*, exposition Paris UNESCO juin 1983.

³ BARE (Jean-François), *Tahiti, les Temps et les Pouvoirs*, Paris, ORSTOM, 1987.

parfaitement originales ; cependant un certain nombre de caractéristiques musicales, liées au domaine eschatologique et à la civilisation orale, rapprochent les deux zones étudiées.

A partir de cet état des lieux, nous étudierons les psaumes, hymnes et cantiques introduits par les missionnaires de la L.M.S., et utilisés par eux à des fins théologiques et scolastiques. Nous verrons en quoi l'Europe projette dans le support écrit ses propres conceptions culturelles ; nous verrons aussi que l'interprétation du chant par les peuples évangélisés laisse filtrer un grand nombre de divergences culturelles. Comment les missionnaires réagiront-ils aux dérives constatées ? Réussiront-ils, malgré leur petit nombre, à mener à terme le processus d'acculturation entamé dès leur installation dans les Mers du Sud ? Et comment sont perçus aujourd'hui par les Tahitiens et par les Malgaches ces chants culturels si étrangers à leurs productions musicales propres ?

Les hymnes et cantiques ont été introduits au temple. Des espaces de liberté subsistent donc en dehors du lieu de prière imposé par le missionnaire européen. Les contacts de cultures vont favoriser l'apparition de deux genres musicaux, le *himene tarava* à Tahiti et le *hira gasy* en Imerina, genres dans lesquels les caractéristiques autochtones demeurent dominantes par rapport aux emprunts à la sphère musicale européenne. Aujourd'hui ces genres demeurent étonnamment vivaces, et restent toujours très appréciés par un large public. Sont-ils de simples prolongements des chants entendus par les premiers européens ou sont-ils des créations originales ?

Dans une dernière partie, nous verrons que le Tahitien et le Malgache n'ont jamais renoncé, malgré la pression missionnaire, à s'exprimer au temple avec leur propre sensibilité musicale. Un véritable métissage de culture s'exprime dans les *himene ruau* et les *zafindraony*, de nos jours acceptés au temple, et qui enrichissent le patrimoine culturel des musiques du monde.

Où trouver de meilleurs laboratoires d'études des chocs de cultures et de leurs conséquences dans le domaine musical qu'à Tahiti et que sur les Hautes Terres de Madagascar ? Ce sont deux lieux préservés des influences européennes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. De "naïfs" missionnaires, persuadés que les "bons sauvages" ne peuvent accueillir qu'avec enthousiasme "la Vérité" qu'ils détiennent, les bienfaits de la civilisation européenne dont ils témoignent, issus de la même société missionnaire, s'y implantent à la même époque. Nous trouvons à Tahiti et en Imerina, au même moment, des ingrédients pratiquement purs de toute contamination européenne, et deux peuples qui sauront conserver leur identité, ce qui est loin d'être partout le cas. Cela offre dans le domaine musical la possibilité d'une étude parallèle réelle, ayant presque tous les caractères d'une véritable expérience scientifique.

PREMIERE PARTIE

LES TEMPS D'AUTREFOIS¹

¹ L'expression "*tau tahito*", (le temps d'autrefois), relevée par Jean-François Baré, désigne la période antérieure aux missionnaires. La locution est utilisée généralement pour masquer l'ignorance. Elle est fréquente dans les *himene*. (*op. cit.*, p. 403).

Issues, peut-être, d'une patrie commune, les cultures *ma'hoi* et *merina* se sont séparées voilà plusieurs millénaires et sont aujourd'hui ancrées de part et d'autre du globe. La première est située dans l'aire des "structures élémentaires" de Claude Lévi-Strauss, la seconde à la limite extrême de celle-ci et du domaine afro-européen des "structures complexes". Quelle était la situation culturelle de ces sociétés, au moment où débute notre étude, fin du XVIII^e et début du XIX^e ?

Leurs structures sociales présentent, l'une et l'autre, d'étonnantes analogies avec la société hiérarchique que les missionnaires ont laissée derrière eux en Angleterre. La même distance, dans les trois îles, sépare, en cette fin de XVIII^e siècle, la masse du peuple et la poignée de chefs¹.

Apparemment unitaires, ces trois sociétés sont formées d'une juxtaposition de groupes familiaux et professionnels et d'une superposition de classes strictement endogamiques² qui s'emboîtent et s'intègrent dans l'unité nationale; et chaque groupe possède des valeurs qui lui sont propres, des héros, des symboles, des rites, bref une culture bien distincte, et qui ne se sent nullement subordonnée à celle des autres groupes³.

Dès lors, face à la musique sacrée apportée par les missionnaires, un corpus homogène avec trois ou quatre genres très voisins les uns des autres, on peut s'attendre à découvrir, à Tahiti et en Imerina, des musiques rituelles beaucoup plus nombreuses et variées dans leur forme.

¹ FRAZER (Douglas), *L'art primitif*, Paris, Aimery-Somogy, 1962.

² Cf. Paul Ottino, *op. cit.*, p. 21.

³ Cf. Paul Ottino, *op. cit.*, p. 22 : "Prises dans des rapports de complémentarité nécessaire, dans une conception holiste et organique de la société, les idéologies restent distinctes et non hiérarchisées."

Chapitre I : Des musiques rituelles et sacrées

Les musiques "rituelles" sont-elles conçues par les Tahitiens et les Merina comme des musiques "sacrées" ? La terminologie musicale ne nous est d'aucun secours pour répondre à cette question.

A Tahiti, ce que les Européens appellent sans équivoque "chant" est désigné par les termes de *pehe*¹, *pahi*², *ute*³, sans qu'il apparaisse clairement s'il s'agit du chant en général, ou de types particuliers de chansons. Le seul terme qui désigne très probablement un chant religieux est *upu*⁴, que le dictionnaire de la L.M.S. traduit d'ailleurs par "prière"⁵. Il s'agit sans doute d'un chant psalmodié, tout comme le sont, vraisemblablement, les généalogies, les harangues, les lamentations, les saluts cérémoniels, etc⁶.

A Madagascar, où la terminologie paraît être demeurée plus stable, elle se réfère, semble-t-il comme à Tahiti, aux destinations, aux fonctions des chants qu'elle désigne.

Ni les Tahitiens, ni les Malgaches ne paraissent avoir conçu de termes génériques pour désigner des types de chants. Pourquoi d'ailleurs, la notion de "genre" musical existerait-elle au XVIII^e siècle à Tahiti ou en Imerina,

¹ ELLIS (William), *A la recherche de la Polynésie d'autrefois*, Paris, Société des Océanistes n° 25, 1972, et HENRY (Teuira), *Tahiti aux temps anciens*, trad. B. Jaunez, Paris, Société des Océanistes, 1968.

² Teuira Henry, *ibid.*, p. 284.

³ Teuira Henry, *ibid.*, p. 284. William Ellis parle de *ude*. De nos jours, *ute* désigne la chanson "paillard", aux paroles souvent improvisées. La mélodie, caractéristique, est interprétée par un homme et/ou une femme, accompagné(s) par un chœur mixte alternant mélodie et rythmes gutturaux, et par quelques instruments.

⁴ Teuira Henry, *ibid.*, p. 162. L'auteur désigne par ce terme les chants des prêtres (*upu marae* : prières du *marae* ; *upu ti'a rauti* : chant de guerre ; *upu nanati 'aha* : invocation pour ficeler les prisonniers ; etc.). William Ellis parle de *ubu*. (*op. cit.*, p. 216-I).

⁵ OLIVER (Douglas L.), *Ancient tahitian society*, Honolulu, The University Press of Hawaiï, 1974, p. 326.

⁶ Quelques autres termes apparaissent dans les écrits de W. Ellis et de T. Henry : *ubu* (prière), *tarotaro* (invocation préparatoire à l'offrande de la prière), *umere* (louange), *toa'e* (invocation d'ouverture), *pure utuhi* (invocation pour l'immersion), *matea* (chant d'éveil)...

alors qu'elle était à peine née et fort mal utilisée, à la même époque, en Europe?

1 - "Musique", une conception culturelle

Existe-t-il du moins, à Tahiti et en Imerina à la fin du XVIII^e siècle, un concept clair correspondant à ce que nous nommons "musique" ? Cela est peu plausible. Dans aucune de ces deux zones, il n'existe alors de musique jouée par des instruments seuls ; ceux-ci sont toujours associés au chant et à la danse¹.

Pas de "musique instrumentale" par conséquent, mais pas davantage de "musique vocale" au sens où nous l'entendons, car l'utilisation de la voix s'accompagne toujours d'un engagement du corps tout entier : des mimiques expriment et soulignent le sens des mots ; des fraplements sonores des membres sur certaines parties du corps scandent le rythme des phrases ; la danse, ou la transe, accompagne la voix ; celle-ci, tantôt parlée, tantôt chantée, est déformée, accentuée, amplifiée jusqu'au cri.

A Tahiti et en Imerina la distinction entre le "parlé" et le "chanté" n'a pas de sens ; parlé et chanté s'imbriquent étroitement. La parole n'est, pour les Européens, qu'un instrument de communication ; seul le chant est "musical". Il s'agit là d'une restriction culturelle incompréhensible à bien d'autres cultures. Les langues à tons, comme la langue chinoise, portent en elles mêmes leur propre musicalité, sans quoi le discours deviendrait incompréhensible. L'expression vocale est musicale avant d'être verbale ; elle est "apprivoisement

¹ Ceci est vrai en se plaçant à l'époque considérée, car dès le début du XIX^e siècle, Radama I^{er}, puis certains dignitaires voudront posséder une fanfare sur le modèle européen et de petits orchestres (flûtes, clarinettes, clairons) seront créés ici où là. A Tahiti, abstraction est faite des sonneries de signalisation ou d'appel, pour lesquelles des tambours, des conques ou des castagnettes sont employés en solistes.

de la mystérieuse et antique puissance de la voix qui, en nommant, crée"¹. Pour les cultures orales, comment la musicalité ne serait-elle pas liée aux sonorités de la langue et des rythmes ?

Où, d'ailleurs, placer la frontière entre le "parlé" et le "chanté" ? Entre la déclamation dramatique et le *recitativo secco* ? Comme le rappelle Alain Daniélou, "le langage parlé utilise des tons, des accents, des éléments de rythmes ou de durée qui font partie du domaine musical"². On sait d'autre part que la tessiture de la voix parlée est plus ou moins étendue, et qu'elle varie en fonction de l'intensité que l'on veut obtenir. Manfred Kelkel a bien montré l'insensible gradation qui du parlé-chanté avec modification régulière de la hauteur de la voix, aboutit au récitatif recto-tono ou au récitatif polyplane (forme hétérophonique du récitatif recto-tono), en passant par le parlé-chanté sur la même hauteur de son, entrecoupé régulièrement d'exclamations diverses pour amplifier le sens des paroles³. La mélodie et le rythme sont partout, de la déclamation à l'arioso et à l'aria, sans frontière autre qu'artificielle.

2 - Langue, voix et corps

A Madagascar, comme en Polynésie, les chanteurs, mais tout autant qu'eux les orateurs, aiment à utiliser l'irisation colorée des voyelles, à la rythmer par la sonorité percutante des consonnes, à choisir les durées et les intensités, à rechercher les assonances⁴.

¹ MARQUES-RIVIERE (Jean), *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris, Payot, 1938.

² DANIELOU (Alain), "Mantra. Les principes du langage et de la musique selon la cosmogonie hindoue", *Cahiers de musiques traditionnelles : voix*, n° 4, Genève, 1991, p. 74.

³ KELKEL (Manfred), *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1981, p. 56.

⁴ "Il y avait aussi une espèce de prose populaire qui se composait de prose cadencée et de couplets chantés. La prose cadencée portait le nom de *paatautau* et devait son rythme à la

A Tahiti la langue ne possède que huit consonnes¹ ; c'est une langue à durées, dans laquelle la longueur des voyelles détermine le sens des mots. Mais c'est l'agencement des consonnes qui engendre le dessin rythmique. Prières, litanies, formules magiques sont débités sous forme de récitatifs ayant la souplesse du langage parlé.

La langue malgache est beaucoup moins défective que le *reo ma'ohi*², mais l'accent tonique est très accentué et très important car sa place modifie le sens des mots. Avec ses mots fortement accentués, sa couleur propre, ses intonations très chantantes, le malgache est, en lui-même, rythmiquement et mélodiquement très expressif. Sa prosodie s'identifie si bien à une musique que l'apprentissage de celle-ci est, pour les Merina, presque spontané.

Le plaisir de jouer avec la mélodie de la langue et le rythme de ses phrases est commun aux Tahitiens et aux Merina. De très nombreux Européens ont noté leur goût et leur don pour l'improvisation, aussi bien dans les discours et les joutes verbales que dans les chants eux-mêmes.

Les Merina apprécient particulièrement le *kabary*, l'art du discours ; ils prolongent les cérémonies rituelles de longs discours fleuris, dont ils ornent aussi leur réunions, officielles ou privées³. Le *kabary*, ainsi que le note Hubert Deschamps, appartient au style gnomique, et il aime à jouer avec les mots et

répétition périodique de certaines consonnes et de certaines syllabes." (BOVIS (Edmond), *Etat de la Société tahitienne à l'arrivée des Européens*, Papeete, Publ. de la Société des Etudes océaniques n° 4, 1978, p. 11).

¹ *f, h, m, n, p, r, t, v.*

² Seules les lettres *c, q, u, w*, et *x* n'existent pas ; par contre il existe des consonnes nasalisées : *nd, ndr, nj, mb*, etc.

³ "Toute réception, toute discussion même inutile, sont prolongées pour le plaisir de faire preuve d'une parole abondante et convaincante où fleurissent images et proverbes. Les proverbes (*ohabolana*), d'une utilisation courante, sont une des bases essentielles de la littérature orale et de la conversation. Ils constituent à la fois des conseils pour la conduite pratique de la vie et des vérités d'expérience." (DESCHAMPS (Hubert), *Histoire de Madagascar*, Paris, Berger-Levrault, 1947, p. 168).

avec leur sens¹. Ce goût du discours est aussi attesté chez le Tahitien².

La joute verbale, le *hain-teny*, est un autre aspect de ce goût de l'expression vocale ; Jean Paulhan, qui le premier les a étudiés, qualifie les *hain-teny* de "véritables duels poétiques"³. Ces joutes sont analogues au *pantun* malais, avec deux couplets de deux vers, la musique du premier annonçant le sens du second⁴. Si ces confrontations semblent inconnues sous cette forme, dans les textes, à Tahiti, l'absence d'archives écrites est palliée par la citation des ballades traditionnelles qui conservent fidèlement le passé historique⁵.

Le goût de l'improvisation s'exprime aussi à Tahiti par de très nombreux chants de circonstance, souvent comiques, voire satiriques⁶. Des développements improvisés, souvent fort longs, embellissent les prières et les

¹ "As in the proverbs and oratical pieces, so also in some of these songs, the different places in the central province are referred to, in some cases with a punning on their names, to the effect that although they be called so-and-so, those only who act in accordance with the name have truly such-and-such qualities. Thus "A place name is Tsianolondroa (lit. "Not-for-two-people") ; Yet it's not the place is (really) Tsianolondroa, But 'tis (*sic*) the wife who is "not for two people." etc." (SIBREE (James), "The oratory, songs, legends, and folk-tales of the Malagasy", A.A. t. IV, 1890, pp. 176-177

² "Le Tahitien est né orateur. Pour lui, la parole est un besoin impérieux. Il n'éprouve aucun embarras à prendre la parole en public, devant les grandes assemblées. Son éloquence, alors, est émaillée de belles images ou figures qui rendent son discours passionnant et facile à suivre." (VERNIER (Charles), *Tahitiens d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Société des Missions Evangéliques, 1948, p. 56).

³ "Deux Malgaches, hommes ou femmes, autour desquels les assistants font cercle, se font face. L'un d'eux prend la parole et prononce quelques vers dont il marque fortement le rythme. (...) A mesure que la discussion avance, les répliques deviennent plus longues, plus fortement scandées. (...) Souvent aussi, d'ailleurs, ces duels poétiques, dans lesquels abondent les proverbes ne sont plus qu'(...) un duel oratoire fleuri de poésie. Ils roulent le plus souvent sur des thèmes amoureux, ils ont aussi pour sujet l'orgueil, la raillerie, les divers sentiments de l'âme." (DECARY (Raymond), *Rythmes et strophes malgaches*, Paris, 1957). Pour les *hain-teny*, voir aussi l'étude approfondie de DOMENICHINI-RAMIARAMANANA (Bakoly), *Du Ohabolana au Hainteny*, Paris, Karthala, 1982.

⁴ Renseignement donné par Paul Ottino. Un ami tahitien m'avait informé de l'existence de joutes verbales analogues aux Marquises.

⁵ "Récemment, deux groupes n'arrivaient pas à s'entendre au sujet d'un événement qui avait eu lieu dans la baie de Papara, lors du séjour du capitaine Bligh avec le Bounty en 1788 ou 1789. Il s'agissait de perte de la bouée de l'ancre du navire ; après en avoir argué pendant un certain temps sans convaincre son antagoniste, l'individu qui avait affirmé le fait, se référa aux lignes suivantes extraites d'une ballade relatant ce fait : "Un tel voleur, et Tareu un voleur / Qui vola la bouée de Bligh." Ce chant était de notoriété publique (...) et convainquit ceux qui l'avaient mise en doute." (William Ellis, *op. cit.*, p. 142-I).

⁶ Que l'on peut rapprocher sans doute des phénomènes de "parenté à plaisanterie", régulateur qui permet d'éviter les conflits.

chants de louanges, et leur confèrent un pouvoir persuasif bien plus grand¹.

Ces joutes verbales, ces improvisations seraient probablement mal comprises si l'on n'y voyait qu'un étalage de vanité rhétorique, ou qu'une "euphorie produite par l'arrangement des mots²." Dans un contexte de civilisation orale, les sentences léguées ont une valeur historique, mais aussi politique, morale, rituelle, qui explique leur conservation, comme l'usage constant qui en est fait. Les locutions familières, comme les formules sacrées des rituels, possèdent leur propre efficacité ; l'orateur doit savoir la leur restituer grâce à son art : ponctuant et colorant les syllabes et les mots, il rythme son discours ou son chant.

Le plaisir que Tahitiens et Merina recherchent dans leurs improvisations n'est donc pas, malgré l'apparence, étranger au domaine du sacré, et il appartient entièrement à l'univers que nous explorons, celui de la musique.

Pourtant, plus étranges, plus surprenantes encore que mélodie et rythme de la langue, ont dû paraître les voix *merina* ou tahitiennes aux oreilles des missionnaires londoniens. Les Européens n'ont pas cessé d'être stupéfiés par les caractéristiques vocales les plus admirées dans ces lointaines contrées.

Recourant à des techniques extraordinairement diversifiées³, chaque culture, en fonction de ses besoins et de ses goûts, développe et met en valeur tel ou tel aspect de la voix. La couleur de la voix — le timbre⁴ — est l'élément le plus fréquemment travaillé ; il est le plus étroitement lié aux structures de la langue.

¹ Quoique nos informations soient succinctes, on peut imaginer que les *vazo*, les *nja*, les *sidikinina*, dont l'existence dans les cours d'Imerina est rapportée par les traditions verbales (cf. RABEARIVELO (J.-J), "Notes sur la musique malgache", *Revue d'Afrique* n° 8, mai-juin 1931, p. 29) devaient leurs arabesques et leur longueur aux improvisations des musiciens.

² E. de Bovis, *op. cit.*, p. 11.

³ La plus étonnante sans doute est celle du chant diplophonique.

⁴ Le concept de "timbre" est, en réalité, extrêmement complexe ; il dépend des composantes harmoniques du son, de leur intensité, des transitoires d'attaque, de l'extinction du son, etc.

Les traditions culturelles, à Tahiti et en Imerina, sont fort éloignées de l'idéal esthétique occidental privilégiant l'homogénéité et la rondeur du son. Les Européens s'accordent à qualifier les voix tahitiennes et *merina* de gutturales, nasillardes et criardes¹. Ils chantent "à gueule ouverte" écrit le P. Boy, dans un français pittoresque dû à ses origines italiennes². L'étonnement des Européens et leur incompréhension sont tels que le P. Colin ne réussit à expliquer ces timbres étranges que par une conformation spéciale de l'appareil vocal, liée à la race. Or le timbre de la voix est une spécificité de culture et non pas de nature³.

Les Européens ne sont pas moins stupéfaits du tapage⁴, des cris, des hurlements parfois, qui accompagnent les cérémonies, aussi bien rituelles⁵ que profanes⁶. On peut, certes, en donner une justification dans l'énorme déperdition d'intensité qui résulte de l'exécution des chants en plein air, dans des lieux où les phénomènes d'écho sont très atténués, voire inexistant, et où s'impose, par conséquent, une augmentation de la puissance de l'émetteur. A Tahiti, comme en Imerina, elle est obtenue par le choix de voix aiguës ou

¹ "Ainsi, la voix de femme est grêle, gutturale, criarde ; la voix d'homme nasillarde, faible, d'une échelle qui s'étend depuis le si naturel au dessous du la du diapason, jusqu'au fa de l'octave supérieure ; pas de basse ni de ténor léger, le baryton domine. Nous rangerions les voix d'enfants et de jeunes filles parmi les moins mauvaises." (COLIN (R. P.), *Mémoires malgaches, recueillies et harmonisées*, Tananarive, Mission catholique, 1899, p. VII).

² Rapporté par le P. Boudou (cité par DELVAL (Raymond), *Radama II, prince de la Renaissance malgache*, Paris, éd. de l'École, 1972, p. 536).

³ J'en ai fait l'expérience en demandant à un choriste de m'interpréter une même mélodie, la première fois selon l'esthétique européenne, la deuxième fois à la façon *gasy*. L'organe vocal du Malgache — faut-il le dire ? — est parfaitement apte à reproduire une mélodie avec la même homogénéité, la même qualité qu'une voix européenne travaillée. Ce qui diffère, ce sont les critères esthétiques relatifs aux qualités de la voix.

⁴ E. de Bovis, *op. cit.*, p 12 : "L'orchestre se composait d'une certaine quantité de chanteurs, ou plutôt de hurleurs qui (...) répondaient en cadence par des grognements féroces à un solo de chef d'orchestre."

⁵ W. Ellis, *op. cit.*, p. 217-I : "Les prêtres s'adressaient généralement aux dieux d'une voix perçante et désagréable, ou bien sur un ton chantant, mais souvent les prières étaient extrêmement bruyantes."

⁶ "Le chœur des chanteuses (...) se composait de vingt jeunes filles qui (...) nous assourdirent de leurs voix criardes. Elles crièrent et hurlèrent absolument comme les femmes et les filles du village où nous avons célébré la fête du bain de la Reine." (PFEIFFER (Ida), *Voyage à Madagascar* (avril-septembre 1857), Paris, Karthala, p.115).

nasalisées qui, inéluctablement, modifient le timbre.

Le "tapage", quant à lui, n'est que très exceptionnellement toléré par la société européenne, qui depuis l'Antiquité, l'a très soigneusement limité et réglementé.

Le son a cependant, dans beaucoup de civilisations, une puissance merveilleuse. Première manifestation de la création selon le Rig-Véda, il est lié à l'apparition de la vie, et partage le caractère sacré de celle-ci. Les cris, le bruit, entourent les naissances et, dans de très nombreuses cultures, accompagnent symboliquement, lors des funérailles, la renaissance du mort parmi ses ancêtres¹. Le bruit fait partie intégrante de tous les rites de passage, et témoigne de l'intensité des sentiments ; au contraire de l'esthétique européenne, il joue un rôle de premier plan dans les sociétés encore fortement communautaires².

Au XIX^e siècle, la valeur sociale et symbolique du bruit imprégnait si totalement les cultures des Tahitiens et des Merina que ceux-ci, du plein air où elle était née, transportaient leur recherche volontaire du bruit dans des lieux clos, où l'acclimatation en était contestable³.

Revenons à nos missionnaires ; insensibles à la musicalité de la langue, déroutés par les techniques vocales employées, stupéfaits par les manifestations bruyantes, il leur restait à affronter ce qui les révoltera peut-être plus que tout : l'aspect corporel. L'Europe judéo-chrétienne a toujours opposé corps et âme ; au premier sont rattachées les pulsions primaires et diaboliques, alors que la seconde est reliée au monde du divin.

¹ LEYMARIE Isabelle, "La voix libératrice", *Courrier de l'UNESCO*, nov. 1994.

² A Tahiti, les premiers missionnaires étaient fort surpris par les "bruyants gémissments" qui accompagnaient le retour du mari ou du fils après une période d'absence, ou une expédition dangereuse, semblables à ceux des deuils. La violence des sentiments, la joie comme la peine, s'exprime de façon sonore. (cf. W. Ellis, *op. cit.*, p. 252-I).

³ Ida Pfeiffer, *op. cit.*, p.115 : "Le chœur (...) se composait de vingt jeunes filles, qui s'accroupirent dans un coin de la salle, et nous assourdirent de leurs voix criardes."

Rien de tel à Tahiti et en Imerina. Le corps tout entier participe à l'expression musicale. Tahitiens et Merina s'engagent physiquement dans tout ce qu'ils disent et tout ce qu'ils chantent¹.

Cette expression corporelle est sonore, visuelle, et certainement dans de nombreux cas symbolique ; son rôle n'est pas uniquement de transmettre un message. Elle a une réalité toujours visible, parfois audible, qui renforce chez chacun des membres le sentiment d'appartenance au groupe, et resserre les liens sociaux.

Le corps est utilisé comme un instrument à percussion : battements des mains et des pieds accompagnent toujours les chants d'assemblée et les danses². Sont utilisés aussi par les Polynésiens et par les Merina les claquements de doigts, les battues de mains³, les frappes sur la poitrine⁴, sur les cuisses, les bras, les coudes⁵, sans qu'il soit toujours possible de retrouver le critère du choix : sonorité plus sombre ou plus éclatante ? coutume ethnique ? signification du geste ? traduction symbolique ? rituel sacré ?

La vigueur corporelle s'exprime aussi par la souplesse des doigts, les

¹ Le lien très étroit corps/musique se retrouve dans de très nombreuses cultures, et en particulier dans les cultures africaines. Alain Daniélou le décrit dans la cosmologie hindoue (*op. cit.*, p. 74) : "Le langage complet joint le geste à la parole et à la musique. Il y a une correspondance et une complémentarité entre *mantra* (son articulé), *mudra* (geste) et *svara* (son musical). Les rites, les actions magiques ou *tantra*, font usage de ces trois formes de langage."

² Et même le *paatautau* dont parle E. de Bovis (*op. cit.*, p. 11) : "La prose cadencée portait le nom de *paatautau* et devait son rythme à la répétition périodique de certaines consonnes et de certaines syllabes. Ce genre de composition se récitait en appuyant sur la cadence que l'on accompagnait d'un battement de pieds ou de mains."

³ En Imerina, on distingue la battue *tahak' Imarofotsy* (battement des mains à la Marofotsy) de la battue *tahak' Imerina* (battement des mains à la Merina). La première consiste à mettre les mains perpendiculaires en pliant légèrement les paumes, ce qui produit un son grave et volumineux, la deuxième consiste à mettre les mains parallèles sans plier les paumes pour obtenir une frappe sèche. (cf. RAKOTOMALALA (Malanjaona), "Les influences *sakalava* et *marofotsy* à travers les chants populaires du Vonizongo", *Omaly sy Anio*, n° 17-20, 1983-1984, p. 116).

⁴ A Madagascar, l'"Histoire de Kelimalaza", traduite par Jean-Pierre Domenichini, décrit un chant d'acclamation : "Et tout à la fois, on frappait des mains le tambour de bois et l'on battait la grosse caisse, et certains battaient les mains, d'autres frappaient leur poitrine." (*Ambario II*, 1980, p. 51).

⁵ William Ellis (*op. cit.*, p. 162-I) décrit ainsi l'admission d'un nouvel *Ario'i* : "On lui enjoignait alors de plier le bras gauche et de se frapper le coude avec la main droite. En même temps il se battait le côté tout en répétant le chant de l'invocation propre à cette occasion."

rotations de hanches, les gestes¹, les mimiques, les grimaces², les contorsions, mais aussi les pantomimes qui se superposent aux musiques. Parfois pantomimes, parfois jeu scénique, parfois danse, la frontière entre ces domaines est imprécise ; tous sont liés, car ils manifestent l'engagement du corps. La danse est la plus complexe des expressions corporelles, par laquelle, selon l'expression de Curt Sachs, "l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps³".

La danse peut être un langage⁴. Les danses tahitiennes et malgaches étaient-elles porteuses d'un langage ? Les maîtres de danse, dont parle Ellis⁵, ne transmettaient-ils qu'une technique et une chorégraphie, ou la connaissance plus subtile d'un langage traditionnel ? Questions sans réponse ; nous ne possédons aucun catalogue des danses, et pas plus qu'en Imerina ne pouvons discerner celles qui appartenaient à un rituel.

Les danses sont souvent décrites comme "comiques", "ridicules", "obscènes", "indécentes", "lascives", par les Européens⁶. Pour eux, la danse est un amusement, pour les Ma'ohi, elle dépasse ce cadre pour entrer

¹ E. de Bovis, *op. cit.*, p. 42 : "Les gens du chœur qui lui répondent en hurlant en cadence assaisonnent leur musique de gestes bizarres exécutés, du reste, avec une précision d'ensemble très remarquable."

² L'une d'elles est décrite par G. Forster qui accompagne Cook lors de son troisième voyage dans le Pacifique : "On leur avait appris l'habitude de tordre la bouche en oblique par une sorte de convulsion violente des lèvres." (rapporté par D. Oliver, *op. cit.*, p. 332)

³ SACHS (Curt), *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938.

⁴ Dans le *bharata-natyam*, danse dravidiennne du Tamil-Nadu représentant les grandes épopées sacrées, et particulier les amours de Krishna, un code complexe et infrangible fixe la signification de chaque geste, et le spectateur non averti a quelques difficultés à s'intéresser à des évolutions lentes dont le sens lui échappe.

⁵ W. Ellis, *op. cit.*, p. 149-I : "Le *haapii*, maître de ballet ou chef de danse, était un personnage important. Il (...) se tenait debout ou assis, près de la natte sur laquelle attendaient les danseuses. Son rôle consistait à diriger les jeunes filles par sa mimique et les gestes de ses mains."

⁶ On n'a, on s'en doute, pas de relation précise émanant des missionnaires. Mais James Morrison décrit ainsi la danse qui suit un jeu de balle très apprécié par les Tahitiens : "Les deux groupes dansent ensemble, présentant chacun (...) deux ou trois jeunes femmes lascives qui, ne conservant qu'une étoffe autour des hanches, l'ouvrent à certains endroits de la chanson montrant leur nudité aux spectateurs et faisant des gestes obscènes qui sont plutôt le fait d'une coutume qu'une exhibition de lascivité." (MORRISON (James), *Journal de James Morrison, second maître à bord de la "Bounty"*, trad. B. Jaunez, Papeete, Société des Etudes Océaniques, 1981, p. 187).

vraisemblablement dans l'univers de la procréation, de la vie, du sacré. "Ils pensaient que les dieux présidaient à leurs danses et en couvraient les avilissantes immoralités", note William Ellis¹. L'orgie² finale qui en résultait n'est-elle pas à rapprocher des scènes observées à Madagascar après le rituel du *fandroana* (bain du souverain) ?

Mais sous les tropiques la danse ajoute parfois son propre vertige aux mystérieux effets du son pour provoquer l'extase et bientôt la transe. C'est d'abord le corps en mouvement du possédé qui révèle la présence du surnaturel ; son endurance dépasse les limites humaines³ ; il y a ensuite le langage tenu, souvent incompréhensible, qui sera interprété par le prêtre, par le spécialiste ou par l'assemblée, comme la manifestation de la divinité ou de l'ancêtre. A Tahiti, la personne inspirée est appelée *taura*, et à Madagascar, le *tromba* réalise cette fusion intime, cette symbiose du son, du verbe, du corps et du divin qui caractérise, dans les sociétés étudiées, toutes les manifestations musicales.

¹ William Ellis, *op. cit.*, p. 149-I.

² Edmond de Bovis, *op. cit.*, p. 42 : "L'âme de ces réjouissances était la *upaupa* ou *hiva* qui n'était autre chose qu'une série de danses dont l'entraînement allait crescendo et finissait le plus souvent par une orgie."

³ "Les voyageurs — note Curt Sachs dans son *Histoire de la Danse* — nous racontent constamment que les indigènes, dans leurs danses, se sont "comportés comme des fous" (...) La force surnaturelle que confère aux danseurs l'ivresse et l'hypnose, se manifeste d'une manière très frappante dans l'endurance incompréhensible dont fait preuve l'exécutant malgré la tension extrême de ses forces."

Chapitre II : Les instruments

1 - Tambours et conques sacrés

Comme cela est le cas dans la plupart des cultures, Tahitiens et Malgaches font, eux aussi, un très large usage des tambours. Le tambour participe à toutes les fêtes aussi bien profanes que rituelles¹. Chaque cérémonie est accompagnée par des tambours de diverses espèces, à une ou deux peaux, désignés par la tradition en fonction de critères qui nous échappent souvent aujourd'hui, mais qui étaient probablement liés à la couleur du son, aux valeurs symboliques qui paraissaient attachées à celles-ci, à leurs destinations, ou bien aux particularités de la facture de chaque instrument.

En Polynésie, les grands tambours étaient nommés *pahu*², les petits *toere*³. Ce sont des tambours sur pied ne possédant qu'une seule membrane, ou sur timbale conique.

En Imerina, les tambours portent le nom générique d'*amponga*⁴, mais c'est

¹ T. Henry, *op. cit.*, p. 163 : "Aucune fête nationale ou religieuse n'était complète sans l'accompagnement des *pahu* (tambours)."

² Le *pahu ra*, (tambour sacré), *pahu-a-te-arii* (le tambour du souverain), *pahi-nui* (grand tambour), *pahi-rutu-roa* (tambour aux longs battements), étaient les instruments du *marae*. Certains pouvaient atteindre 2,50 m de hauteur. Il y avait aussi des tambours pour les guerriers, et des tambours pour les amusements. (cf. W. Ellis, *op. cit.*, p. 136-I, et T. Henry, *op. cit.*, p. 164).

³ Les petits tambours, *toere*, au son sinistre annonçaient les sacrifices humains. (cf. T. Henry, *op. cit.*, p. 205). Le terme *toere* s'applique, de nos jours, à Tahiti, à un tambour de bois.

⁴ Les tambours malgaches présentent une très grande variété de formes, de dimensions, de matériau, de laçage. Les *amponga vilany* sont des tambours en marmite ; dans le *kiampongamponga*, la peau est tendue sur un col de cruche cassée ; l'*ampongalahy* (tambour mâle) et l'*ampongantaolo* (tambour des ancêtres) sont des tambours tubulaires ou coniques à deux peaux. Le tambour militaire européen est généralement appelé *langoroana* (la terminologie des tambours sur cylindre à deux peaux est extrêmement confuse), et la grosse caisse *amponga be*. (cf. RAZAKANDRAINA (Michel), "A la découverte de la Grande Ile musicale" - La musique malgache, *Le Courrier de Madagascar*, Tananarive, n° 2373, 2379, 2380, 2383, 2385 - DOMENICHINI-RAMIARAMANANA (Michel), *Instruments de musique des Hautes Terres de Madagascar*, mémoire EHESS, Paris-Antananarivo, 1981-82).

le terme d'*hazolahy*¹ ("bois mâle") qui désigne de nos jours les tambours à deux membranes participant aux cérémonies magico-religieuses. Généralement cet instrument est un tambour tubulaire, avec un fût de forme conique ou en tonneau, maintenu en suspension horizontale au bout d'une corde. La peau la plus grande, à droite, est frappée vigoureusement par une baguette et symbolise le sexe mâle. La plus petite, à gauche, tambourinée à main nue, est associée au sexe féminin². Certains tambours ont une oreillette qui, lors des circoncisions, symbolise le prépuce³.

Les tambours des cérémonies les plus solennelles, le *pahu ra* tahitien, l'*hazolahy* merina, reçoivent du rituel auquel ils participent, une sacralisation qui les rend *tapu*, inutilisables pour tout autre usage, et par tout autre instrumentiste. Ces initiés ont en charge la garde, l'entretien et le jeu de ces tambours cultuels⁴.

Accompagnant les tambours, les conques marines résonnent au cours des grands rituels. Elles sont connues sous le nom de *pu* à Tahiti, d'*antsiva* en Imerina⁵. Les Polynésiens jouent de trois sortes de conques : droite, traversière, ou à tuyau⁶. La conque traversière, inconnue en Afrique et sur le

Pour la représentation des instruments malgaches, se reporter à l'annexe I-1.

¹ Cf. Domenichini-Ramiaramanana (Michel), *La musique dans la tradition malgache*, *op. cit.*

² "On tapote le petit côté avec la main, sur un rythme précipité et continu, et on frappe le côté le plus large avec une baguette de bois, à coups plus ou moins espacés et violents qui scandent la danse." (H. Deschamps, *Les danses malgaches*, p. 32, cité par SACHS (Curt), *Les instruments de musique de Madagascar*, Université de Paris, mémoire de l'Institut d'Ethnologie, 1938, p. 39).

³ M. Razakandrana, *op. cit.*, n° 2383.

⁴ M. Razakandrana, *ibid.*.

⁵ En Imerina, les noms d'*antsiva* et d'*anjombona* sont aussi donnés à des trompes, identiques à celles jouées en Afrique, fabriquées en bois, en bambou, en corne de zébu, ou associant ces matériaux. Au service des pouvoirs politique et religieux, leurs fonctions sont identiques à celles de la conque marine.

⁶ L'embouchure est fabriquée en sectionnant l'apex du coquillage dans la conque droite, en forant latéralement un trou à proximité de la pointe dans la conque traversière. On ajoute au trou un tuyau qui peut atteindre 1 m de long dans la conque à tuyau. Le son est produit par la vibration des lèvres appliquées sur l'embouchure. D'après W. Ellis, le son de la conque à tuyau est très grave, lugubre et monotone.

continent asiatique, n'a été trouvée que dans les archipels polynésiens et malais¹. La conque malgache est toujours traversière.

L'utilisation des conques est fixée par la tradition : instrument de signalisation, elles servent, entre autre, à Tahiti, à proclamer les *rahui*, restrictions alimentaires qui précèdent certaines grandes fêtes communautaires. Elles sont utilisées lors des cérémonies du *marae*, et pour exalter le courage des guerriers². En Imerina, comme en Polynésie, elles annoncent l'arrivée du souverain, elles l'accompagnent lors de ses déplacements et dans les processions. Les Merina lui attribuaient aussi probablement des vertus magiques³.

2 - Autres instruments tahitiens

Les similitudes ou analogies entre les deux îles s'arrêtent là. Le catalogue des instruments tahitiens comporte trois autres instruments, très spécifiques, les castagnettes, le tambour de bois, et la flûte nasale.

Les castagnettes sont faites de deux coquillages entrechoquées, et portent le nom de *tete*. Leur utilisation est attestée lors d'une étrange cérémonie mortuaire, le *heva* ; elles avaient alors une fonction de signalisation⁴.

L'*ihara* est décrit par Teuira Henry, comme un instrument en bambou,

¹ C. Sachs, *Les instruments...*, p. 75.

² J. Morrison, *op. cit.*, p. 143 : "Ils [les guerriers] sont toujours accompagnés de prêtres inspirés qui, avant l'attaque, les encouragent à se battre virilement et les incitent au combat en soufflant dans des conques qu'ils utilisent toujours dans ces occasions." Ces prêtres étaient appelés les *raui*.

³ "Alors que Radama I^{er} était au seuil de la mort, on fit intervenir les chanteurs, sonner la conque marine et jouer les instruments de musique afin, semble-t-il, d'exorciser son mal" (cf. M. Domenichini, *Ambario II*, p. 103).

⁴ W. Ellis, *op. cit.*, pp. 253-254-I : "Dans l'autre main, le *heva* tenait un *tete*, sorte de claquette formée de deux coquilles de nacre, parfaitement polies, l'une plus grande et l'autre plus petite. (...) En marchant, il continuait à faire tinter ces coquillages les uns contre les autres pour annoncer son approche."

bruyant, posé horizontalement sur le sol, et frappé avec deux baguettes¹. Ce tambour de bois avait-il des fonctions rituelles ? Une variante ambulatoire du même instrument, appelé "gong", est relevée par William Ellis dans une procession cultuelle².

Il est vraisemblable que d'autres idiophones à base de bois plein, de bambou, de noix de coco, de pierre, venaient compléter cette liste, somme toute, très sommaire. Mais les Européens du XVIII^e siècle pouvaient-ils accorder le statut d'"instruments de musique" à ces objets ?

La flûte nasale³, appelée *vivo* à Tahiti, a par contre, excité très fortement leur curiosité ; l'iconographie et les témoignages montrent que l'instrument accompagnait un certain nombre de danses. Sa sonorité confidentielle rend peu probable son utilisation dans les rituels célébrés sur les *marae* ; mais peut-être a-t-elle eu une utilisation dans les rites magiques⁴.

3 - Autres instruments malgaches

La diversité et la richesse des instruments musicaux utilisés en Imerina illustre la complexité du peuplement de la Grande Ile.

Plusieurs instruments, connus sur les Hauts-Plateaux avant l'arrivée des Merina, ont été adoptés par ceux-ci et, sacrnalisés peut-être par leur ancienneté, ont conservé un rôle magique ou rituel.

¹ T. Henry, *op. cit.*, p. 283. L'*ihara* est l'ancêtre de l'actuel *toere*.

² W. Ellis, *op. cit.*, p.538-II : "Les prêtres et les chefs suivaient, les premiers soufflant dans leurs trompettes, et frappant sur le gong."

³ Le *vivo* est un tuyau en bambou, de 30 à 45 cm, percé d'un petit nombre de trous, dans lequel l'instrumentiste souffle avec une narine, en bouchant l'autre avec son pouce.

⁴ Beaucoup d'autres instruments seraient à mentionner si l'on élargissait la collecte à tous les témoignages se rapportant au triangle polynésien. Il faudrait mentionner alors entre autre le *rhombe*, ce curieux instrument décrit à Hawaii et en Nouvelle-Zélande. Il s'agit d'une planchette que l'on fait siffler en la faisant tourner au bout d'une ficelle. Dans son *Traité de sociologie primitive*, Robert Lowie indique que le *rhombe* aurait eu un rôle important dans les rites de passage. Peut-être son vrombissement mystérieux a-t-il eu une signification magique, associée à la voix des ancêtres.

Curt Sachs décrit l'*azolahimbazimba*, moitié dealebasse posée face convexe vers le haut, dans une marmite emplie d'eau, qui se retrouve en Afrique avec un rôle cultuel. Dans son mémoire sur *les Instruments de musique des Hautes Terres de Madagascar*, Michel Domenichini-Ramiaramanana le classe dans les percussions sacrées d'Imerina.

Rason cite le *lamako*, constitué de mâchoires de bœuf qui, entrechoquées, rythmaient le chant des veilleurs de nuit de la Reine, et invitaient au sommeil¹. Cet instrument, joué en Imerina, appartient à différents groupes ethniques malgaches, tout comme l'*ambio* (bâtons entrechoqués), le *faray* (hochet à trois nœuds), le *koritsana* (hochet enalebasse), et un certain nombre d'autres idiophones.

Certains instruments mélodiques des Hautes terres sont très probablement originaires d'Afrique ou d'Arabie ; d'autres sont étrangement proches d'instruments utilisés en Asie du Sud-Est.

L'Imerina nous offre, de l'arc musical à la cithare sur tuyau, une panoplie de cordophones riche et variée².

Le plus rudimentaire des instruments à cordes, connu à Madagascar sous le nom de *jejilava*³ ("jejy long") est surtout répandu dans toutes les tribus des côtes orientales et occidentales ; son usage est moins fréquent chez les Merina⁴. Son origine est africaine⁵. Bien qu'accompagnant surtout les chants et danses de divertissement, il peut avoir un rôle rituel, et accompagner des invocations et des chants panégyriques de souverains ou d'aïeux⁶.

¹ RASON (Marie Robert), "Etude sur la musique malgache", *Revue de Madagascar*, janvier 1933, p. 86. Un instrument identique a été décrit à l'Ile de Pâques.

² Nous ne parlerons pas de l'*amponga tany* (cithare en terre), du *lokanga hisatra* (cithare en jonc) et du *valiha vero* (cithare en radeau) décrits comme des jouets d'enfants et qui ne semblent avoir eu aucun rôle rituel ou magique.

³ Une corde végétale est tendue sur une tige de bois de 1,40 m à 2 m ; dans la partie inférieure, unealebasse, reliée à la corde par un lacet en raphia, fait caisse de résonance.

⁴ Cf. Sachs, *Les instruments...*, p. 43.

⁵ Cet instrument a été exporté d'Afrique noire dans de nombreux pays : il est connu sous le nom de *bobre* à la Réunion, de *berimbau* au Brésil.

⁶ Cf. Sachs, *Les instruments...*, p. 43. Leguével de Lacombe, en 1823, l'a entendu

Perfectionné, l'arc musical prend le nom de *jejy*, ou encore de *lokanga voatavo* ("violon àalebasse")¹. On peut penser que cette cithare sur bâton avait les mêmes emplois que l'arc musical.

Dans l'univers sacré des Merina un instrument à cordes, une cithare à tuyau, occupait une place centrale. Son nom vernaculaire est *valiha*². D'après Tiersot, cet instrument ne pouvait être joué que par les hommes libres. Michel Domenichini-Ramiaramanana précise que "jadis cette cithare était réservée à l'aristocratie ; celle-ci s'en servait lors des rituels magico-religieux — le rituel ayant été longtemps une de ses charges — ainsi que dans quelques lieux privilégiés comme les enceintes princières et royales"³. Le *valiha*, aujourd'hui, a beaucoup perdu de son caractère sacré, il est tombé dans le domaine public mais il reste le "symbole d'une certaine unité de l'île malgache", et le signe irréfutable d'une migration ethnique lointaine. Cet instrument se retrouve dans de très nombreuses régions de l'Asie du Sud-Est⁴.

accompagnant des chants funèbres *betsimisaraka*.

¹ Le *jejy* se présente sous la forme d'un bâton crénelé sur lequel sont tendues deux ou trois cordes. La caisse de résonance est unealebasse. Comme l'arc musical, l'instrument est joué sans archet, en pinçant les cordes. (cf. C. Sachs, *Les instruments...*, pp. 42-47, M.-R. Rason, op. cit., p. 84). La terminologie *lokanga voatavo* est ambigüe, *lokanga* désignant généralement des instruments à cordes frottées.

² Le *valiha* est fabriqué dans un gros bambou, entre deux nœuds duquel sont détachées, dans le sens de la fibre, de minces bandes d'écorce servant de cordes. Il peut être aussi doté de cordes rapportées, métalliques. Habituellement l'instrument comporte de 13 à 20 cordes, mais il existe des instruments en possédant un nombre moins grand. Chaque corde est soulevée et accordée par deux petits chevalets. Les notes sont rangées de tierce en tierce de part et d'autre d'une corde centrale. Les cordes sont pincées avec les ongles.

Curt Sachs fait le rapprochement avec le mot *vadyha* qui, en Inde, signifie simplement "instrument de musique".

³ M. Domenichini-Ramiaramanana, *La musique dans la tradition malgache*, op.cit.

⁴ En dehors de Madagascar, on rencontre la cithare tubulaire polycorde au Laos, au Cambodge, au Viêt-Nam, en Malaisie, à Sumatra, à Bornéo, aux Moluques, en Nouvelle Guinée, et aux Philippines. Les Palawan, aux Philippines, possèdent une cithare tubulaire à 8 ou 9 cordes, appelée *pagang*. "Formée à partir d'un entrenœud de bambou de gros calibre qui, grâce à une fissure, devient caisse de résonance, la cithare avait traditionnellement des cordes *däläs* en bambou extirpés du corps même de l'entrenœud et tendues par deux "ponts" *singal* en haut et en bas" (REVEL (Nicole), *Fleurs de paroles, Histoire naturelle Palawan* (chants d'amour - chants d'oiseaux), Paris, Peeters, 1992, p. 74)

L'Imerina connaît aussi un instrument à archet : le *lokanga*¹, muni de trois ou quatre cordes, est une imitation assez grossière du violon européen. Une photographie du Musée de l'Homme atteste du rôle de l'instrument, au XIX^e siècle, lors des circoncisions.

Deux instruments à vent connus en Imerina paraissent avoir une origine arabe, une flûte et un hautbois.

La *sodina*² est une flûte droite ; la technique de jeu, le nombre et la disposition des trous, les mesures présentent des ressemblances frappantes avec les flûtes tunisiennes. Peut-être s'agit-il d'un instrument importé par les Arabes, et rebaptisé par les Merina, car le vocable *sodina* peut être rapproché du malais *suling*, qui désigne dans l'archipel indonésien une flûte³ aux caractéristiques différentes.

Le hautbois a été observé par Coppalle en 1825 au cours de fêtes en l'honneur du souverain⁴ ; il le distingue nettement de la flûte, dont il mentionne aussi la présence. Le Musée de l'Homme possède effectivement un hautbois *sakalava*, dont le nom malgache n'est pas indiqué. La terminologie pose ici problème. Le terme *anjomara* semble être attribué à Madagascar à une trompe à manche long⁵, alors que le mot dérive manifestement de l'arabe, où il désigne toujours un instrument à anche. Par contre, on trouve aussi, dans la région de Diego-Suarez, pour désigner un instrument à anche double⁶, le

¹ Dès son introduction sur les côtes, le violon européen a été imité par les Malgaches. L'instrument est parfois tenu en position verticale, à la façon de la vièle arabe monocorde à pique. (Cf. C. Sachs, *Les instruments...*, 1938, pp. 58-59 et p. 69).

² La *sodina* est taillée dans un bambou. Sa longueur est variable, en général une quarantaine de centimètres. Elle est percée de six trous, parfois d'un trou pour le pouce. Un pavillon en corne, plus rarement enalebasse, est parfois rajouté au tube. L'extrémité supérieure du tube est chanfreinée pour faciliter la formation du son. Rason en décrit ainsi le jeu : "L'artiste renfle sa joue gauche, entoure presque entièrement de ses lèvres un bout de tuyau pour ne laisser à découvert qu'un tout petit intervalle par où pénètre le souffle."

³ C. Sachs, *Les instruments...*, p. 77. Le *suling* des Palawan, aux Philippines, est une flûte à bandeau, longue de 80 cm environ, et percée de 4 trous. (cf. Nicole Revel, *op. cit.* p. 33)

⁴ Coppalle (*Ambario* II, p. 38) : "C'est au son du tambourin, des cymbales et d'une sorte de hautbois qu'ont lieu ces danses."

⁵ Cf. M. Razakandraina, *op. cit.*

⁶ Cf. C. Sachs, *Les instruments...*, p. 24.

terme de *kabiry*, descendant également de l'arabe

Ces deux aérophones ont-ils eu un rôle rituel ? Le hautbois semble avoir été, et est toujours très peu utilisé. D'après C. Sachs, la flûte n'est jouée que par les hommes, et en 1938, "la magie et la religion n'entrent pas dans son domaine¹." Pourtant elle est utilisée aujourd'hui dans des cérémonies qui relèvent du sacré, comme les enterrements, les *famadihana* (secondes funérailles), et les circoncisions².

Le nombre important d'instruments recensés en Imerina, la terminologie consacrée par l'usage, font apparaître la richesse des civilisations qui se sont succédées, mêlées, influencées, enrichies mutuellement à Madagascar, et la surprenante capacité des Merina à "malgachiser" les emprunts étrangers³. Le faible nombre d'instruments cités pour Tahiti trahit sans doute des connaissances très lacunaires des "temps d'autrefois", mais vraisemblablement aussi un isolement géographique qui rend les apports exogènes beaucoup moins fréquents que sur les Hautes Terres malgaches.

Quelques instruments, en particulier les tambours et les conques, semblent avoir été affectés, en Imerina comme à Tahiti, aux rituels communautaires. Ils ne pouvaient sans doute être fabriqués, entretenus, joués que par des personnes en ayant la charge totale.

A côté de ces instruments sacrés, beaucoup d'autres cependant semblent avoir appartenu tantôt au domaine magico-religieux, tantôt au domaine profane.

¹ C. Sachs, *Les instruments...*, p. 13.

² M. Domenichini, *op.cit.*

³ Voir à ce sujet l'article de BELROSE-HUYGHUES (Vincent), "La Musique de l'Histoire", *Ambario*, vol. II, Antananarivo, 1980, p. 78.

Chapitre III : Les caractéristiques musicales

1 - Mélodies

"L'architecte des sons ne peut concevoir son univers sonore que dans les étroites limites de l'outillage mis à sa disposition¹."

A Tahiti, seule la flûte nasale offrait l'exemple — bien pauvre — d'intervalles chromatiques, que la voix imitait vraisemblablement en quelques occasions. Les spécialistes auxquels étaient confiés les prières, invocations, généalogies, saluts cérémoniels, harangues, lamentations, etc., utilisaient le mode récitatif.

La mélodie du parlé-chanté avait, pour les oreilles européennes, un caractère monotone et répétitif, dû sans doute à son aspect psalmodique et à la répétition en ostinato de formules mélodiques brèves.

Forster parle de musique intratonale². "Toute la musique, à la fois vocale et instrumentale, consistait en trois ou quatre notes, qui étaient entre les demies et les quarts de notes, jamais des tons ou des demi-tons."

Les commentaires européens sur la musique merina surprennent davantage car ils ne sont pas différents. Certes le *jejilava*, muni d'une seule corde, et le *jejy*, avec ses trois ressauts et ses deux ou trois cordes, ne permettent pas d'obtenir un très grand nombre de degrés fondamentaux. Mais l'existence de la *sodina* et du *valiha* permettaient d'espérer une certaine richesse mélodique. Faut-il accuser les Européens de n'avoir pas saisi certaines subtilités

¹ Emile Vuillermoz, *op. cit.*

² G. Forster (1777, 291-292, cité par Oliver p. 331) : "The whole music, both vocal and instrumental, consisted of three or four notes, which were between half and quarter notes, being neither whole tones nor semi-tones."

mélodiques ? Peut-être, en effet, les Merina, en raison même de la richesse de leur langue, utilisaient-ils largement un parlé-chanté que les Européens n'étaient pas préparés à entendre.

Joseph Razafintsalama, au début du XX^e siècle, affirmait que les gammes *merina* anciennes étaient analogues aux gammes modales européennes, constituées de tons et de demi-tons, mais toujours données dans un contexte non modulant¹. Il est très difficile de déterminer à quel point de stabilisation elles étaient réellement parvenues.

La caractéristique mélodique à laquelle tous les Européens sont sensibles, en Imerina comme à Tahiti, est l'accent plaintif des chants². Ils attribuent généralement ce caractère à l'emploi du mode mineur. Ne font-ils pas là preuve d'ethnocentrisme musical ? Rien ne nous permet d'affirmer aujourd'hui la prédominance d'un intervalle de tierce mineure, qui dans la culture musicale européenne, donne un caractère plaintif à une mélodie. Par contre, l'emploi d'un tempo lent, de mouvements mélodiques descendants, de ports de voix, d'intervalles intra-tonaux semblent plus pertinents pour justifier cette impression.

Il faut y ajouter la caractéristique mélodique déjà relevée plus haut, la répétition de formules mélodiques courtes, limitées à quelques degrés, qui conduit les Européens à employer aussi les qualificatifs de "monotone"³ et de

¹ RAZAFINTSALAMA (Joseph), *Mémoires malgaches* (1ère série), Tananarive, Imprimerie catholique, 1929, p. 4 : "Les mélodies *hova* anciennes étaient des plus simples, c'est-à-dire que les intervalles qu'on y rencontre le plus souvent, au point de vue mélodique, sont ceux de seconde, de tierce (majeure et mineure), de quarte, de quinte juste, et parfois même de septième mineure. Quant au demi-ton chromatique, elles ne le connaissaient pas. (...) Les altérations mélodiques sont à peu près inconnues dans la musique *hova* ancienne."

² RICHARDSON (James), "Malagasy tonon-kira and hymnology", A. A., 1876, p. 23 : "The first missionaries who resided here from 1820 to 1835, followed by Mr Ellis, and laterly by Dr Mullens, noticed the plaintiveness of their native songs."

³ SHAW (Rév. George A.), *Madagascar and France with some account of the islands, its peoples, its resource and development*, London, The Religious Tract Society, 1885, p. 40 : "All their songs are mere chants, containing at the most but three or four individual sounds, and many of them scarcely removed from a monotone."

"primitif"¹. L'ostinato, souvent repris à l'identique, parfois traité différemment tout en conservant ses caractéristiques mélodiques essentielles, aggrave encore cette impression de monotonie. On la ressent à la lecture des transcriptions de Joseph Razafintsalama², comme à celle des mélodies relevées par Colin³. La conclusion est apportée par Julien Tiersot⁴ : "La plupart des chants populaires sont de simples formules mélodiques de quelques notes, tirant du rythme leur principal caractère." Rien, certes, ne permet d'affirmer qu'il en était de même des chants rituels du XVIII^e siècle, mais tout ce que nous en savons, aussi bien pour Tahiti que pour l'Imerina, nous autorise à le présumer.

2 - Hétérophonie

Si peu sensibles qu'ils aient été à l'aspect mélodique de leur musique, Tahitiens et Merina chantaient-ils à l'unisson ou à plusieurs voix ? Trouve-t-on des témoignages de musique polyphonique, ou du moins de procédés d'ordre hétérophonique, à Tahiti et en Imerina, avant que ne se fassent sentir les apports européens ?

Le Capitaine James King, qui accompagne Cook lors de son dernier voyage, témoigne d'une musique hétérophonique à Hawaii⁵. Pour les Tahitiens,

¹ SHAW (Rév. George A.), "Notes on the national musical instruments of the Malagasy", A.A., 1881-1884, p. 263 : "Although the Malagasy are passionately fond of music, (...) and delight in singing, yet their national music is of the most primitive kind."

² J. Razafintsalama, *op. cit.* (Cf. annexe I-2).

³ R. P. Colin, *op. cit.* (Cf. annexe I-3).

⁴ TIERSOT (Julien), "La musique à Madagascar", *Le Ménestrel*, n° 39, 28 septembre 1902, p. 306.

⁵ J. King (cité par Manfred Kelkel, *op. cit.*, p. 48) : "Chaque homme avait un bambou de différente longueur et qui produisit une note différente. Avec ceux-ci, ils pilonnaient le sol, et chaque exécutant, en s'appuyant sur la note donnée par chaque instrument, répétait la même note en y ajoutant des mots, d'où résultaient des notes tantôt brèves, tantôt longues. C'est ainsi qu'ils chantèrent en chœur et produisirent des rencontres de notes qui n'étaient pas désagréables à entendre."

Moerenhout est catégorique : "Les femmes chantaient et les hommes récitaient sur un ton passionné, à l'unisson, en mesure, formant comme la base des chants féminins, tandis que le flageolet et le tambour accompagnaient le tout¹"; et plus loin : "Ils avaient toujours eu du goût pour la musique et pour les vers, avaient quelque idée de l'harmonie et chantaient en accords avant nos visites²." Edmond de Bovis mentionne, dans les couplets des *paatautau*, des "airs ordinairement monotones, mais dont l'exécution ne manquait ni d'ensemble, ni d'une certaine harmonie³." Lorsqu'il détaille l'orchestre qui accompagne les *upaupa* (dances), il note la superposition de tambours, de plusieurs *vivo*, d'un chœur d'hommes au refrain "cadencé, guttural et inarticulé" et d'un chant nasillard soliste⁴. Ces témoignages mettent en évidence un empilement de plans sonores d'où résultent diverses hétérophonies : celle des voix entre elles, celle des instruments entre eux, celle des voix avec la ou les parties instrumentales.

Dans le même écrit, de Bovis corrige le terme de "chanteurs" par celui de "hurleurs" ; comme relevé plus haut, les chants collectifs sont décrits unanimement par les Européens comme bruyants. Or, le chanté-crié peut garder une grande rigueur rythmique, mais il s'accompagne inévitablement d'une imprécision mélodique où apparaît, de fait, de l'hétérophonie.

On peut supposer que les manifestations du *marae*, rassemblant de nombreux exécutants, s'accompagnaient des phénomènes d'hétérophonie décrits, résultant soit de la combinaison de plans sonores, soit de l'engagement corporel, soit des deux phénomènes liés.

¹ MOERENHOUT (J. A.), *Voyages aux Iles du Grand Océan*, Paris, Maisonneuve, 1837, rééd. 1959, p. 127-II.

² J. A. Moerenhout, *ibid.*, p. 471-II.

³ E. de Bovis, *op. cit.*, p. 11.

⁴ E. de Bovis, *op. cit.*, p. 42 : Ces dances, plus ou moins indécentes, étaient exécutées au son d'un orchestre composé : 1° d'un ou plusieurs tambours ou plutôt grosses caisses dont le son s'entend de très loin ; 2° d'un certain nombre de flageolets en bambou dans lesquels on souffle avec le nez (...) ; 3° d'un chœur d'hommes disposés sur un ou plusieurs rangs et ordinairement assis, répondant par un refrain cadencé, guttural et inarticulé à un chant nasillard exécuté souvent en solo par une voix très haute et très claire. (...) Le chœur des hurlements est la seule partie indispensable de l'orchestre."

A Madagascar, un manuscrit du milieu du XVIII^e siècle mentionne sans ambiguïté possible, l'existence de la polyphonie : "Les Madécasses chantent en partie et font des accords suivis. Elles ont la voix douce et mélodieuse. On se plaît à les entendre chanter¹". Auguste Vinson relate en 1861 le chant antique qui accompagne la reine, l'épouse de Radama II. La conque complète le chant d'un son tenu, donc d'un bourdon².

Au tout début du XX^e siècle, dans ses impression des premiers jours, le R. P. Dubois note que "les Betsileo comme tous les Malgaches chantent instinctivement en parties. Les accords sont comme un élément essentiel de l'exploitation des voix. Mettez deux chanteurs ensemble, ils lâchent aussitôt l'unisson pour l'harmonie³." Mais l'harmonie se transforme très vite en polymélie *gasy*⁴ ! Pour J. Razafintsalama, l'ancienne musique *merina* est le plus souvent dialoguée, à deux voix⁵. De la superposition des deux parties, peut résulter une harmonie "rudimentaire", "incomplète", avec consonances de seconde majeure, tierce, quarte ou quinte. Les cadences types de la musique européenne sont inconnues.

¹ "Manuscrit de l'Anonyme", cité par LABATUT (F.) - RAHARINARIVONIRINA (R.), *Madagascar, Etude historique*, Paris, Nathan, 1969, p. 98. Jean Valette a redécouvert en 1964 ce témoignage d'un "traitant d'une remarquable culture".

² "Soixante autres [femmes] entièrement vêtues de blanc, avec des mouchoirs de même couleur sur la tête, l'escortant comme une garde d'esclaves, se tenaient derrière : elles répétaient en battant des mains un chant mesuré, monotone et antique, celui des ancêtres. De temps en temps deux hommes frappaient sur un tambourin formé d'une peau couvrant un tronc d'arbre creusé. Mais ce qui complétait surtout cette musique primitive, c'était un vieillard robuste qui soufflait par intants dans une conque en imitant le beuglement du bœuf qui provoque son rival au combat." (VINSON (Auguste), *Voyage à Madagascar au couronnement de Radama II*, Paris, Lib. encyclop. de Roret, 1865, p. 388).

³ H. Dubois, *op. cit.*, p. 1149.

⁴ "Nous nous souvenons de certaine exécution d'un cantique où la mélodie primitive avait totalement fait naufrage ; il n'en restait plus que des séries d'accords qui nous rendaient totalement méconnaissable le thème authentique." (H. Dubois, *ibid*).

⁵ J. Razafintsalama, *op. cit.*, p. 4-5. Dans son manuscrit "Aperçu général sur la musique et les instruments de musique malgaches d'avant 1896", rédigé en 1937, cet auteur donne plusieurs exemples de chants harmonisés à deux ou trois voix. La mélodie principale est doublée souvent à la tierce, pendant que se produit un bourdon de tonique ou de dominante. La construction polyphonique ainsi décrite est vraisemblablement déjà influencée par les apports européens, et par l'accord en tierces du *valiha*. (Cf. annexe I-4).

Avant que s'y exercent les influences européennes, Tahiti et l'Imerina semblent donc avoir connu l'hétérophonie, mobilisant une palette de procédés multiples inconnus dans les constructions polyphoniques européennes : plans sonores différenciés, ostinatos superposés, homophonie, bourdons, etc. Mais avant d'être mélodiques ou polymélodiques, les musiques tahitiennes et malgaches ne seraient-elles pas d'abord d'essence rythmique ?

3 - Rythmes

Le rythme¹ des récitations, des prières, des litanies, des formules magiques, est d'essence prosodique. Toutes ces expressions musicales possèdent la souplesse du récitatif secco. Les Européens l'emploient dans l'opéra, en trait d'union d'une aria à une autre. Ici, c'est le chant dans son intégralité qui possède cette caractéristique prosodique ; il ne peut-être confié qu'à un soliste, ou à un petit chœur.

Dans tous les chants interprétés par un groupe, l'appui pulsatoire, fondamental pour toute organisation rythmique, est toujours aisément perçu dans les musiques tahitiennes et malgaches, y compris visuellement, tant l'engagement physique des musiciens et des chanteurs est total. Il est marqué par les percussions corporelles, et par les instruments utilisés.

L'autre caractéristique des chants communautaires est la présence d'une unité de base, répétée en ostinato. Ce peut être une cellule textuelle, comme le précise de Bovis dans son analyse des *paatautau* : "La prose cadencée (...)

¹ Le rythme musical provient de l'agencement de plusieurs éléments :

- la pulsation, repérage isochrone du temps ;
- le tempo, vitesse des pulsations ;
- la mesure, alternance d'une pulsation accentuée suivie d'une ou de plusieurs pulsations faibles ;
- le dessin rythmique, organisation de valeurs irrégulières mesurées à partir des pulsations ;
- les accents, renforcement de certaines notes par l'intensité ou la coloration.

devait son rythme à la répétition périodique de certaines syllabes¹." Ce peut-être aussi une cellule rythmique, qui est d'ailleurs le principe essentiel du jeu du tambour. Cela peut être enfin une cellule mélodico-rythmique. L'aspect répétitif entraînant les mêmes appuis, les mêmes accents, l'unité de base peut être assimilée à la mesure européenne

C'est à l'intérieur de ces mesures que va s'agencer le dessin rythmique propre à chacun des chants. A Madagascar, la plupart des valeurs sont données en anticipation sur l'accent pulsatoire ; ce léger "déhanchement", ce déplacement constant des accents par rapport à la pulsation, est assez déroutant, et très difficile à noter en écriture européenne. Joseph Razafintsalama, le premier, parle d'"accent instinctif" et d'"accent expressif"².

L'étude des rythmes traditionnels malgaches effectuée par le Père J.-A. Rafaralahy³, bien que tardive, permet de cerner la spécificité de ces rythmes. L'auteur se base sur le jeu du petit tambour, *langoraonina*⁴. Il aboutit à douze "mesures rythmiques" dans lesquelles peuvent s'insérer tous les rythmes malgaches. Mais une deuxième mesure, de quatre temps, se superpose aux mesures rythmiques ainsi décrites. Cette nouvelle mesure, dite "dynamique" ou "synthétique", est marquée par les coups plus lents de la grosse caisse, par les battements de mains ou par la marche au pas⁵ ; elle peut être sous-entendue. Les contre-temps et accents nombreux qu'engendre cette double mesure

¹ E. de Bovis, *op. cit.*, p. 11.

² J. Razafintsalama, *op.cit.* : "D'une manière générale et outre son rythme syncopé, le chant malgache dans sa marche mélodique, fait anticiper sa première note d'environ 1/8ème de temps sur le temps faible précédent, c'est-à-dire que l'accent instinctif et naturel anticipe sur l'accent expressif."

³ RAFARALAHY (Père Joseph-Antoine), *Rindra-kira malagasy araka ny vako-drazana* (Spécialité du rythme malgache selon la tradition malgache), Antananarivo, F.T.M., 1984.

⁴ Chaque coup de baguette est traduit par une double croche, inscrite dans une mesure de base de 12/16. Les coups du petit tambour sont regroupés par 2 ou par 3, le premier coup étant accentué, l'autre ou les deux autres étant des battements faibles. A partir de ces éléments, l'auteur distingue deux catégories de mesures, la première se divisant en deux sections régulièrement inégales (5+7/16 ou 7+5/16), la deuxième en deux sections régulièrement égales (6+6/16). Il aboutit ainsi à douze mesures de base, qu'il appelle mesures rythmiques ou analytiques. (Cf. annexe I-5).

⁵ Chaque temps de la mesure dynamique correspond à trois double-croches.

dynamisent la musique malgache ; mais ils rendent difficile l'accès aux multiples combinatoires rythmiques pour tous ceux qui n'en sont pas imprégnés depuis leur enfance, et la notation plus difficile encore. Le Malgache, par contre, pénètre dans sa musique aussi aisément que dans sa langue.

Pour le Tahitien comme pour le Merina tout est musique, car tout est rythme. Pour un Européen du XVIII^e siècle, la musique est mélodie et harmonie avant d'être rythme. Les plus attentifs éprouveront, néanmoins, du plaisir à écouter les productions sonores des Mers du Sud¹. Les philosophes constateront que, bien que le goût de la musique paraisse universel, les idées sur l'harmonie peuvent être singulières². Nos missionnaires londoniens recueilleront quant à eux de nombreux *tonon-kira* (paroles de chansons), dont aucun — sauf une chanson enfantine — ne leur paraîtra correctement rythmé³!

¹ Cf. ci dessus E. de Bovis, *op. cit.*, p. 11 : "... l'exécution ne manquait ni d'ensemble ni d'harmonie" et *Manuscrit de l'Anonyme* "Les Madécasses chantent en parties et font des accords suivis. (...) On se plaît à les entendre chanter."

² Forster 1777, cité par D. Oliver, p. 331 : "The effect of these notes, without variety or order, was only a kind of drowsy hum, which could not indeed hurt the ear by its discordant sounds, but made no pleasing impression on our minds. It is surprising that the taste for music should be so general all over the world, when the ideas of harmony among different nations are so distinct !"

³ J. Richardson, *op. cit.*, p. 24 : "Their native songs are sung to a kind of chant, one or two voices leading in the song, and the others joining in as a chorus at the end of each stanza. I have made a collection of them, and the only one where an approach to rhythm can be found is a little children's play-song."

Chapitre IV : Le rituel

1 - Fonctions du rituel

L'esthétique musicale des missionnaires de la L.M.S. est fort éloignée de celle de leurs nouvelles ouailles. Ce n'est pourtant pas le seul domaine de divergence : leur conception des relations avec la divinité, leur modèle de prière établi par la théologie chrétienne¹ sont totalement étrangers à ceux qu'ils voient pratiquer à Tahiti ou en Imerina. Les Mers du Sud sont étonnamment proches des pratiques — oubliées — de l'Antiquité européenne². La prière, nullement eschatologique, y permet de faire face aux difficultés de la vie quotidienne ; à Tahiti comme en Imerina, le sort dans l'au-delà est clairement fixé par des croyances millénaires³. Lorsqu'elle est accompagnée des rituels prescrits, la mort permet de prendre rang parmi les ancêtres.

L'ancêtre a une importance capitale à Madagascar⁴. Le concept malgache de *fihavanana* est d'abord le lien du sang, le lien des humains ayant des ancêtres

¹ Pour la théologie chrétienne, la prière s'élève vers Dieu pour l'adorer, implorer son pardon, demander son aide et sa protection, lui rendre grâce.

² Platon, dans *Le Banquet*, définit ainsi la piété : "Elle consiste à savoir prier et sacrifier en disant et en faisant ce qui est agréable aux dieux ; elle assure le salut des familles et des Etats." Les sacrifices sont des opérations complexes qui obéissent à des prescriptions rituelles strictes fixées par la tradition.

³ LEVY-STRAUSS (Claude), *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 60 : "Le souci des morts, crainte ou respect, est universel ; mais il se manifeste tantôt par des pratiques destinées à les éloigner définitivement de la communauté des vivants, parce qu'ils sont tenus pour dangereux, tantôt au contraire, par des actions visant à les accaparer, à les impliquer à chaque instant dans les combats des vivants."

⁴ COLIN (Pierre), *Aspect de l'âme malgache*, Paris, Ed. de l'Orante, 1959, p. 33 : "La croyance à la survie des âmes semble se doubler d'une étrange inquiétude, d'une crainte persistante que les morts ne soient pas satisfaits de leur nouvelle existence, et qu'ils "reviennent" manifester leur mécontentement. Aussi bien, les Malgaches s'efforcent-ils de respecter scrupuleusement tous les rites funéraires, et il faut mettre au nombre de ces rites : les danses, les libations de *toaka*, les festins, les jeux et même les "orgies" qui suivent, car ce sont les morts qui répandent le *hasina* de la fécondité, le bien par excellence."

communs¹. La famille lignagère unit tous ses membres comme les cellules d'un même corps. Riche ou pauvre, chacun a le devoir, selon ses moyens, d'en assurer le développement et la continuité. L'individu est contingent et mortel ; la famille doit lui donner l'immortalité. Le tombeau sera d'abord le signe visible de cette continuité familiale. Dans les "temps d'autrefois", et cela est encore vrai aujourd'hui, l'ancêtre, loin d'être rejeté, est associé à tous les actes de la vie. Il est continuellement présent², car c'est de lui que viennent les bénédictions et la fécondité, il est la source de tous les bienfaits dont les vivants peuvent jouir. Les cultes funéraires qui sont rendus aux morts sont avant tout des fêtes propitiatoires, et les chants et danses exécutées pendant les cérémonies sont des rites religieux.

2 - Un héritage sacré, donc immuable

Pour la catéchèse chrétienne, l'unique source du sacré est le Livre. Les Tahitiens n'en ont point, les Merina n'en ont guère³. Pour eux, la notion de sacré n'en est pas moins parfaitement claire et distincte : est sacré l'héritage des ancêtres, le trésor, constamment accru des découvertes et des expériences, transmis oralement de génération en génération. Le récit des origines, les noms et les hauts faits des héros fondateurs et de leur successeurs, les prodiges par lesquels les dieux ont manifesté leur présence, les moyens par lesquels les ancêtres ont su se concilier leur bonne grâce ou détourner leur colère, toutes ces longues annales doivent être minutieusement conservées en mémoire. Mais

¹ D'où l'importance pour tout Malgache d'être rapatrié dans le tombeau familial s'il meurt hors de son village. Cf. exposé sur le concept de *fhavanana* (liens de parenté) fait en 1990 à l'Université de la Réunion par Eugène Mangalaza.

² En Imerina, les énormes tombeaux de pierre occupent souvent la place la plus élevée, au centre du village ou du hameau.

³ Les *sorabe*, écrites en caractères arabes, ont une diffusion limitée aux initiés, et un champ précis, les incantations magiques.

chaque société, chaque groupe se fait juge des efforts à déployer pour assurer sa fidélité aux traditions ; cette fidélité peut se dégrader, et passer progressivement de la plus rigoureuse exactitude à la répétition nonchalante de formules ou de rites auxquels on a cessé d'attacher une réelle importance¹.

En Polynésie, même si leurs racines plongent dans un passé mythique, comment ne pas s'émerveiller de deux millénaires et demi de mémoire historique, véhiculée par certains chants² ! On imagine quelle pouvait en être la longueur ; tous les observateurs en ont été frappés. Et ce goût pour la longueur se manifeste dans tous les genres musicaux, prières rituelles³, danses ou spectacles⁴. Ce goût n'est pas spécial aux Tahitiens, il est partagé par les Malgaches⁵, et par de très nombreuses cultures.

Pour l'obtenir, diseurs et chanteurs recourent volontiers à la répétition et à l'alternance dans leurs improvisations. A Tahiti, comme à Madagascar, le chant responsorial est pratiqué⁶. Il permet à un soliste d'improviser

¹ Sur la conservation des traditions orales, cf. J. Vansina, *op. cit.*

² ROLLIN (Louis), *Mœurs et coutumes des anciens Maoris des Iles Marquises*, Papeete, Stepolde, 1974, p. 53 : "Les légendes et les chants marquisiens anciens sont unanimes à rappeler les migrations principales qui concoururent au peuplement de leur archipel. La légende la plus intéressante rapporte que Atea et sa femme Atanua, vinrent de l'île Vavau peupler Nuku Hiva avec leur 40 enfants. Ils abordèrent à Taiohae près du rocher qui coupe la route au bord de la mer il y a 88 générations, la dernière étant représentée, vers 1800, par Keatanui, grand chef de Teii."

Cf. également J. A. Moerenhout, *op. cit.*, pp. 505-506-II : "Rien de plus étonnant que la mémoire de ces hommes récitant, mot pour mot, des nuits entières, ces antiques traditions, dont la traduction, pour ce qui en reste (car elles sont aujourd'hui, la plupart, incomplètes et tronquées) demanderait un travail assidu de plusieurs années."

³ T. Henry, *op. cit.*, p. 179 : "En temps de paix les dévotions étaient fort longues. Mais lorsque les temps étaient troublés, des chants plus courts étaient choisis."

⁴ Spectacle donné par une troupe de *Ari'oi* (LMS Transactions : I,216-217, cité par D. Oliver, p. 327) : "They keep working their hands and thighs as they sit cross-legged, like so many lunatics, and thus they continue till they are obliged to stop for breath ; a repetition of this continues about three quarters of an hour."

⁵ Coppalle se plaint du fait qu'au Rova "la musique ne cesse pas de jouer pendant tout le jour et une bonne partie de la nuit", ce qui l'empêche de dormir. (COPPALLÉ (A.) "Voyage dans l'intérieur de Madagascar et à la capitale du roi Radame, pendant les années 1825 et 1826", *B.A.M.*, volume VIII, 1911, p. 32).

⁶ Dans la psalmodie est faite la distinction entre la forme responsoriale dans laquelle l'assemblée entrecoupe par un refrain court les versets d'un soliste, et la forme antiphonée, dans laquelle deux solistes ou deux chœurs alternent à chaque verset. A Tahiti, les chants alternés étaient appelés *pehepupite* (cf. dictionnaire de la LMS). Les *rango, isola, isao, isa, rija, balahazo* malgaches dont nous parlerons plus loin sont aussi des chants qui alternent un soliste

longuement sur un thème, et au chœur de participer au chant, soit en reprenant les paroles du soliste, soit en produisant entre les improvisations un refrain court et immuable. Les improvisations du soliste se font souvent avec des reprises presque textuelles¹. "En musique comme en éloquence, on a toujours la ressource des variantes insignifiantes et des répétitions" note le R. P. Dubois à propos des chants betseleo, les *isa*². Ces variantes portent en elles-mêmes leur justification car elles sont appuis mnémoniques appréciables pour les interprètes, et accentuent la mystérieuse puissance des sons et des rythmes³.

L'improvisation est cependant bannie dans la recherche d'une identité absolue de la transmission. Maintenir l'exactitude du sens n'en est pas la seule justification ; elle peut être une indispensable condition d'efficacité de rituels propitiatoires ou apotropaiques ; l'expérience ayant démontré la valeur du rituel, le moindre changement risquerait de le rendre inefficace ; il convient, par conséquent, de veiller à ce qu'en soient exactement répétées toutes les paroles⁴, même si l'évolution de la langue les rendent incompréhensibles⁵, de reprendre les mêmes chants, les mêmes rythmes, accompagnés des mêmes gestes.

et un chœur.

¹ "Un vieillard aveugle a chanté en s'accompagnant du *valy* les louanges de Radama et les nôtres. Les Ambaniandres sont improvisateurs mais il ne faut pourtant pas leur en faire un trop grand mérite, car ces impromptus ne sont que quelques épithètes dictées par la flatterie et reproduites sans cesse dans le même chant avec des inversions qui multiplient les expressions sans ajouter au sens." (Coppalle, *op. cit.*, p. 50)

² H. Dubois, *op. cit.*, p. 1168.

³ A Tahiti, le savoir oral appris à des spécialistes dans les *fare ha'api'ira'a* (litt. "maisons de l'acte de nommer") "paraissait transmis et retenu par le biais de techniques de scansion et de rythme." (J.-F. Baré, *op. cit.*, 1987, p. 56).

⁴ W. Ellis, *op. cit.*, p. 473-I : "Au cours de tous leurs grands cultes païens, quelques riches qu'aient été les sacrifices offerts et même si les rites étaient presque achevés, si le prêtre omettait ou déplaçait un seul mot dans les prières qui accompagnaient le culte, ou s'il était distrait pour quelque raison, la prière devenait *hai*, ou coupée, l'ensemble était rendu invalide, et le prêtre devait préparer d'autres victimes et recommencer ses prières depuis le début."

⁵ James Morrison, *op. cit.*, p. 149 : "Ils [les prêtres du *marae*] chantent les prières ou les hymnes dans une langue inconnue des indigènes ou tout au moins de ceux qui ne sont pas de la profession et inconnue aussi de nombreux chefs."

3 - Le rituel à Tahiti

Les Tahitiens n'ont pas jugé raisonnable de confier le dépôt de leurs précieuses annales et de leurs nombreux rituels à la seule mémoire collective ; la conservation et la transmission de la tradition orale sont assurées par des spécialistes issus de l'aristocratie, le grand-prêtre et ses acolytes, aux fonctions nettement délimitées¹.

Pour tout *arii*, pour tout chef tahitien, pouvoir prouver sa légitimité en rappelant son arbre généalogique, pouvoir attester sa descendance en ligne directe du grand dieu, fondateur de sa famille, dont on est héréditairement l'incarnation, est essentiel.

Dans une cérémonie cultuelle, le grand-prêtre, le *tahuà nui*, est le personnage le plus important, tout juste après l'*arii* possesseur du *marae*. C'est lui qui ordonne et préside toutes les cérémonies, et qui prononce les prières les plus importantes. Les prêtres inférieurs ont les mêmes fonctions, mais ils dépendent du grand-prêtre. Ils sont formés, avec les *orero* et les *haere po*, dans des écoles n'accueillant que des enfants d'*arii* et de chefs, et où la mémoire des rituels et de l'ensemble des traditions se transmettent de père en fils. L'*orero* "était le livre vivant de la religion, de la tradition, des chants sacrés, de la politique", écrit Edmond de Bovis².

¹ E. de Bovis, *op. cit.*, p. 54 : "Le personnel du culte se composait :

- 1° Du maître du *maraë* au nom de qui et pour le bénéfice duquel toute cérémonie était faite. (...)
- 2° Le grand-prêtre et son aide ou ses aides qui étaient les simples prêtres (...)
- 3° Les *orero*, prêcheurs ou rapsodes ;
- 4° Les *oripo* ou coureurs de nuits (*haerepo* est synonyme de *oripo*) ;
- 5° Les porteurs-gardiens de l'idole ;
- 6° Les démoniaques ou sorciers (...) qui devaient forcément être en connivence habituelle avec les prêtres du *maraë*.

² E. de Bovis, *op. cit.*, p. 55. L'auteur précise en outre qu'"il devait débiter cela devant le *maraë* au milieu d'une foule immense, sans hésiter et avec une volubilité étonnante. Il fallait pour cela une longue éducation et être ordinairement fils d'*orero* ou de prêtre."

Des techniques de mémorisation adaptées sont évidemment indispensables¹, auxquelles les Polynésiens ajoutent divers procédés de contrôle du déroulement des chants ou exercices². Il est étrange que l'élément sonore de cette mémorisation ait si rarement retenu l'attention, alors que la cadence, les rythmes, les assonances ou dissonances sont au centre des moyens mnémoniques³. L'importance des qualités musicales de la langue dans la mémorisation mériterait une étude approfondie.

Mais la musique n'est pas seulement une aide à la mémoire. Sa participation au rituel, dont elle est l'un des vecteurs essentiels, la sacralise⁴. Tout permet de penser qu'elle devait être rétablie avec la même fidélité que les paroles qu'elle porte, et que les gestes qui l'accompagnent. La liste, dressée par Teuira Henry, des chants et des prières que les prêtres du *marae* devaient connaître par cœur le confirme sans ambiguïté, semble-t-il⁵.

Resserrement des liens sociaux, activité économique, guerre et paix, protection contre la sorcellerie, l'énumération — probablement non exhaustive — met bien en lumière les préoccupations politiques de la classe supérieure tahitienne⁶ et, sous-jacent, le glissement vers la constitution d'une caste

¹ Cf. sur ce point J. Vansina, *op. cit.*, en particulier pp. 170-171.

² Par exemple celui cité par J.-A. Moerenhout, *op. cit.*, p. 504-I : "Quoiqu'ils fussent plusieurs et se relevassent, quand les cérémonies se prolongeaient, ils avaient pour guides, dans l'ordre de leurs exercices, des faisceaux de petits bâtons de différentes grosseurs et de différentes dimensions, qu'ils tiraient du paquet et mettaient de côté à mesure qu'ils finissaient une oraison ou prière."

³ Cf. DIAGNE (P.), "Histoire et linguistique", *Histoire générale de l'Afrique*, I/10, Paris, UNESCO, 1980, en particulier p. 276.

⁴ Tout comme le contact du dieu rendait personne sacrée le porteur d'idoles du *marae* (cf. E. de Bovis, *op. cit.*, p. 55).

⁵ T. Henry, *op. cit.*, p. 162 : "[Le candidat à la prêtrise] apprenait à réciter sans hésitation les sujets suivants : *upu marae* les prières du *marae* ; *tahu tumu* discours religieux ou politiques destinés au public ; *upu ti'a rau ti* ou *rau ti tama'i* chants de guerre et incantations avec la feuille de *ti* ; *hopu* la manière de demander la paix et d'écourter une prière en cas de nécessité ; *upu fa'auru i te mehoi o te atua* l'invocation pour imprégner les idoles et autres objets de la dignité des dieux ; *upu na' nati' aha* invocation pour ficeler les prisonniers avec de la corde ; *opu vea* ou *ai apa* délivrance de la sorcellerie ou de la magie noire ; *upu haere ru'i* invocation nocturne ; *upu rava'ai* invocation de la pêche et règles fondamentales apprises aux pêcheurs."

⁶ A l'arrivée des Européens, Tahiti était divisée en groupes tribaux, chefferies indépendantes et fréquemment en conflit. Chaque tribu avait à sa tête un *arii* entouré d'une aristocratie, que des règles endogamiques continuaient à isoler des *ra'atira*, propriétaires fonciers, et des *manahune*,

sacerdotale, toujours liée ou très proche à Tahiti de la caste politique. Les prêtres sont les détenteurs de la mémoire de la nation, et de ses rituels communautaires ; ils contrôlent les sorciers, contre lesquels ils disposent d'exorcismes efficaces et d'incantations redoutables ; ils interprètent les propos des *taura* dans leurs trances ; ils communiquent avec les dieux par l'intermédiaire des idoles ; ils surveillent les cultes des *marae* familiaux et corporatifs dont ils président les cérémonies importantes.

William Ellis, décrivant l'état d'esprit des Polynésiens, écrit : "Ils s'imaginaient vivre au milieu d'un monde d'esprits qui les entourait nuit et jour, épiant tous leurs actes, et tous prêts à tirer vengeance de la moindre négligence à leur égard ou de la plus petite infraction à leurs ordres, dictés par l'intermédiaire des prêtres.¹" Une description identique est donnée par R. Taylor en Nouvelle-Zélande² ; c'est là l'état d'esprit général en Polynésie.

La construction des grands *marae* marquait la prééminence des *arii*, leur permettait d'affirmer régulièrement celle-ci en y célébrant avec faste les événements de leur vie familiale, et leur apportait encore un moyen d'affirmer leur pouvoir en y convoquant de grandes assemblées communautaires : fêtes assurant l'heureux déroulement des rythmes saisonniers, accompagnées de danses et de chants ; rites propitiatoires et actions de grâces, scandés par les appels des conques et les chants des prêtres ; fêtes de guerre où résonnaient le sinistre *toere*, la lugubre conque à tuyau, le grand tambour sacré, les clameurs des *rauti* ; rites magiques où les incantations répétées, le roulement des tambours et la danse renforçaient le *mana* du souverain.

Dans cet univers où règnent la crainte permanente de l'invisible et la

gens du peuple.

¹ W. Ellis, *op. cit.*, p. 406-I.

² TAYLOR (R.), *Te ika a Māui New Zealand and its Inhabitants*, Londres, 2^e éd. 1870, p. 104.

soumission absolue à l'*arii*, seuls les spectacles offerts par les *arioi*¹ semblent en accord avec l'insouciance des Mers du Sud, telle que Bougainville en a dessiné durablement le tableau. Les *arioi* véhiculent, d'un district à l'autre, d'une île à l'autre, les chants en vogue ; au cours des fêtes qu'ils animent, ils interprètent un vaste répertoire allant du chant sacré au profane le plus libertin. Leur répertoire comprend des chants rapportant des récits historiques ou légendaires, les mythes des dieux, les exploits des héros et les tribulations d'individus de toutes sortes². Ces chants sont encadrés dans des formes fixes, déterminées par la tradition ; ils sont jalonnés de points de repères et d'appuis mnémoniques, de formules convenues, chantées sur une phrase musicale répétitive ; ils déroulent leurs strophes assonancées ou rimées selon un rythme prosodique bien connu de l'auditoire. C'est selon la même méthode que les chants de louanges sont embellis de développement souvent fort longs, qui leur assurent un bien plus grand pouvoir persuasif.

Lors des migrations sur leurs grandes pirogues doubles, les Austronésiens emportaient le minimum vital, et se souciaient bien peu, probablement, d'alourdir la charge par des instruments de musique. Restés à l'âge de pierre jusqu'à l'arrivée des Européens, les Ma'ohi ont certes fabriqué, à partir des matériaux trouvés sur place, les objets sonores embellissant rites et fêtes, mais ils ont surtout développé l'expression vocale et le chant, expressions communautaires dans laquelle les vivants retrouvent leurs racines, dialoguent avec leurs dieux, communient avec leurs ancêtres, transmettent leurs valeurs... pour assurer les temps à venir.

¹ Les *arioi* formaient une société itinérante, nourrie par les communautés auxquelles elle présentait ses spectacles. Tout Tahitien pouvait demander à y être admis, quelle que soit sa classe, les seuls critères de choix étant la jeunesse, la beauté et le talent. Un apprentissage de deux ou trois ans était imposé aux novices, au cours duquel ils apprenaient la déclamation, la musique, la danse et la pantomime. (cf. T. Henry, *op. cit.*, p. 243). Les premiers européens ont rapporté leur rapacité, leur cruauté (l'infanticide était la règle), et leur immoralité.

² D. Oliver, *op. cit.*, p. 327.

4 - Rites malgaches

Les structures politiques de l'Imerina et le patrimoine musical trouvé par les Européens à leur arrivée sur les Hauts Plateaux malgaches sont bien différents. Point ici de spécialistes ayant la charge de transmettre les traditions, point de chants contant des annales bi-millénaires ; mais de nombreux récits héroïques ou légendaires, une multitude de chansons porteuses d'une sagesse et d'une ironie toutes populaires, des ballades et des chants issus des musiciens royaux. Derrière cette courte énumération, richesse, diversité et musicalité témoignent des longues tribulations et des adaptations successives de la société *merina*.

On peut penser qu'au cours de son long périple, le peuple a transporté avec lui ses croyances les plus profondes : son eschatologie, son respect des morts, et l'identification de son roi à ses divinités.

a. Rites dynastiques

Depuis le XII^e ou le XIII^e siècle un pouvoir dynastique s'est établi sur les hauts-plateaux malgaches¹. La dynastie *merina*, à la fin du XV^e siècle, affermit l'ordre politique existant et sédentarise les populations. Mais l'unité réelle n'est réalisée qu'à la fin du XVIII^e siècle avec l'unification et la pacification entreprises par Andrianampoinimerina.

Dès lors, le pouvoir politique est détenu en Imerina par une seule personne,

¹ P. Ottino, *op. cit.*, pp.32-33 : "Vers le XII^e ou le XIII^e siècle, les Zafi-Raminia, introducteurs à Madagascar de nouvelles conceptions politiques, établissent sur les Hautes Terres la première dynastie Vazimba des Andriambahoaka. (...) Cette dynastie (...) diffuse dans le centre de l'île des valeurs hindouistes."

Pour les régions où l'unité politique a été plus ou moins faite, où les dirigeants ont surimposé au culte des populations d'origine celui de leurs propres ancêtres royaux, voir KENT (Raymond), *Early kingdoms in Madagascar 1500-1700*, New-York, Chicago, Holt, Rinehart and Winston.

un homme ou une femme, appartenant à la classe des Andriana¹. Le souverain est au sommet d'une pyramide constituée d'une aristocratie, les Andriana², d'"hommes libres", les Hova³, d'une classe hétérogène, les Mainty⁴, et d'une hors-caste, les Andevo⁵.

Pour tous, le roi est l'*Andriamanitra hita maso*, le "dieu visible". Ses succès militaires affermissent son *hasina* (pouvoir sacré). Plusieurs innovations manifestent la volonté d'assurer l'autorité royale, et l'intention de bâtir un Etat, en organisant les cérémonies d'allégeance. Le *fandroana*, et les fêtes dynastiques, en sont une expression certaine ; l'introduction de la circoncision en Imerina, la pratique des secondes funérailles, répondent-elles au même objectif en créant une sorte de rite d'entrée dans la communauté *merina* ? Ceci est moins évident. Quoiqu'il en soit, pour chacune de ces cérémonies est créé un rituel, au centre duquel figurent toujours discours, musique, chants et danses.

Le *fandroana*⁶, la fête du bain royal, marque par une cérémonie dynastique

¹ Cf. VERIN (Pierre), *Madagascar*, Paris, Karthala, 1990, pp. 78-80.

² Les Andriana constituent l'ordre nobiliaire. Ils comportent différents "groupes de descendance territorialisés (*demes*), et bénéficient de certains privilèges, conservés grâce à des règles matrimoniales endogames. Seuls l'entourage direct du souverain, les Zanakandrana, les Zazamarolahy et les Andriamasinavalona, chargés de fiefs (*vodivona*) dans lesquels ils font respecter l'autorité royale, exercent en partie le pouvoir politique. Les autres groupes sont astreints au *fanompoana*, (corvée royale) due par tous les hommes libres, et aux redevances annuelles en nature et en argent. (Cf. P. Vérin, *op. cit.*, pp. 78-79).

³ La deuxième classe est constituée des Hova, hommes libres, soutien intime du souverain. Elle constitue le fondement de la société *merina*. Chez les Hova les divisions sont d'ordre géographiques. Certains districts comme les Avaradrano bénéficient de privilèges, comme la préséance dans les déclarations publiques, s'expliquant par le rôle joué par les chefs tribaux.

⁴ Cette troisième classe se compose des Manendy, des Manisotra, et des Tsiarondahy, attachés au souverain. Les Manendy et les Manisotra sont tenus au *fanompoana* (corvée) et à l'impôt ; les Tsiarondahy ont des services à accomplir tels que chanter et jouer de la musique pour le souverain, former la garde du corps, etc. D'après J.-P. Domenichini, ce sont eux qui sont jusqu'à la fin du XVIII^e siècle le soutien direct de la monarchie, les fonctions d'ordre leur étant confiées.

⁵ Les Andevo, esclaves privés de tombeaux, sont des captifs pris dans les guerres, leurs enfants et petits enfants. Ils appartiennent aux différentes ethnies asservies : Betsileo, Sakalava, Taimoro, Sihanaka, Betsimisaraka, etc.

⁶ "Cette fête centrale trouve ses correspondants exacts dans les fêtes dynastiques du Sud-Est asiatique hindouisé". (P. Ottino, *op. cit.*, p. 47). La "fête des reliques" que l'on trouve dans le Sud et dans l'Ouest de Madagascar, semble procéder de la même institution, mais elle s'applique aux souverains morts.

le début de l'année lunaire. Les louanges du souverain sont chantées par le chœur du Palais, les *mpiansa*, soutenu par le son grave des conques ; les *antsa*, les chants d'éloge, sont rythmés par les battues de tambour ou les frappements de mains¹, et la fête se poursuit à l'extérieur du Roava par des chants, *vako sova*² et *vako drazana*³, et des danses populaires⁴.

b. Rites familiaux et villageois

L'Imerina ne connaît ni classe sacerdotale, ni prêtres. Les rituels — avant de devenir dynastiques pour certains d'entre-eux — étaient tous familiaux ou villageois. Rites de passage, ils réunissent famille ou *fokonolona* (communauté villageoise) au moment des circoncisions, des mariages, des deuils, des exhumations. Les *lanonana* (fêtes familiales) sont célébrées par le chef de famille, ou par un ancien, le *mpisoro*, qui connaît les traditions, qui sait les paroles à dire, et les actes rituels à accomplir pour obtenir la bénédiction et la protection des ancêtres. Tous les rituels sans exception s'accompagnent de chants, de musiques et de danses.

¹ Curieusement, le R. P. Abinal dans son article sur le *fandroana merina* ne donne aucune précision sur l'aspect musical de la fête. (ABINAL (R. P.), *Le fandroana en Imerina en 1867*, B.A.M., t. XXIX, 1949/1950, pp. 20-25). Par contre, le Capitaine Dupré décrit ainsi la fête du 15 août 1863 : "La reine était entourée et suivie d'une troupe nombreuse de chanteuses qui faisaient retentir l'air de leur mélodie monotone et traînante, tandis que quelques hommes confondus dans leurs rangs battaient la mesure sur des troncs d'arbres creux recouverts à leurs extrémités de peaux de bœuf tendues, ou poussaient à intervalles inégaux de sourds mugissements dans d'énormes conques marines. C'est la vieille musique malgache, la musique des danses et des guerres d'autrefois. La reine s'en fait toujours suivre dans les cérémonies auxquelles elle assiste." (DUPRE (Cap.), *Trois mois de séjour à Madagascar*, Paris, Hachette, 1863, pp. 201-202).

² Les *vako-sova* sont des chants de fête *merina* qui sont accompagnés de battements de mains, et éventuellement de tambours. (M. Rakotomalala, *op. cit.*, p. 115).

³ Les *vako-drazana merina* sont chantés toujours en chœur et dansés dans les fêtes. Ils sont accompagnés de battues dans les mains, d'instruments traditionnels comme les tambours et les flûtes, et à partir du XIX^e siècle de l'accordéon. (M. Rakotomalala, *ibid.*).

⁴ SIBREE (James), "The fandroana, or new year's festival of the Malagasy", A.A., t. VI, 1890, p. 488 : "And this is followed by native games, dancing, or rather posturing, in the graceful Malagasy fashion; in which the arms and hands are more used than the feet, and by the rather monotonous yet pleasing native melodies, which are sung in a minor key, and in which the regular and rhythmic clapping of hands is an unfailing accompaniment."

La circoncision est une cérémonie bruyante¹. Les mélopées *rango*², *rija*³, *vako drazana* y sont criées autant que chantées, et accompagnées de battements de mains ; la ligne mélodique est souvent soulignée par un instrument à cordes, par le *lokanga*, le *jejy* ou par la vièle arabe⁴, la rythmique est fortement accentuée par les peaux, l'*amponga vilany*, l'*hazolahy*⁵ et l'*ampongantaolo*, le tambour des ancêtres⁶, tout particulièrement au moment de la coupure du prépuce. Lors de la circoncision d'un enfant royal, l'intensité sonore est rendue encore plus dense par l'utilisation des conques⁷, comme durant les rites accomplis pour obtenir la guérison de Radama I^{er}. Le son des conques, ou le tapage, auraient-ils des vertus thérapeutiques ?

Tous les rituels de funérailles manifestent ce respect — non exempt d'une certaine crainte — que les Merina portent à leurs morts. Mais ici, point de silence, des pleurs, des cris et des chants !

Dans le rituel populaire, après la mort, le cadavre (*faty lena*, le "corps humide") est considéré comme impur. Il est enterré ou mis dans un tombeau.

¹ C'est encore le cas aujourd'hui. La fête dure toute la journée. Chants, danses, musiques, accompagnent tous les moments du rituel, notamment la procession pour aller chercher l'eau forte (*rano hery*) qui cicatrisera la plaie, les combats simulés qui donneront la virilité à l'enfant, la fête dans l'enceinte de la maison, et l'acte chirurgical.

² *Rango* et *tsao* sont des chant criés qui s'accompagnent nécessairement de battements de mains. Leur mode d'exécution est très proche des *hiran-tsakalava* (chants *sakalava*) : rythme vif, mains creuses, chant responsorial entre un soliste qui improvise et un chœur ayant un court refrain. L'*ampongalahy* s'y rajoute lors de la coupure du prépuce. (M. Rakotomalala, *op. cit.*, pp. 115-119). Bien que ces chants soient assimilés à cause de leur mode d'exécution aux chants *sakalava*, Malanjaona Rakotomalala les considère comme des musiques propres aux *mainty* et *andevo* s'étant établis dans le Vonizongo à l'abolition de l'esclavage.

³ "Le *rija* est une forme de chanson profane typiquement *betsileo*. Elle est accompagnée au *jejo voatavo*, cithare sur bâton. Deux jeunes gens chantent les paroles et l'assistance répète en chœur en battant des mains. Un peu à l'écart, quelques-uns de ceux qui font partie du chœur exécutent la danse des pieds, le *kidodo*. C'est une danse rythmée et rapide qui s'exécute par des sautilllements, le talon battant fortement le sol au rythme des battements de mains, tandis que les chanteurs s'arrêtent de chanter, se contentant de maintenir le rythme avec leurs mains. Après chaque séquence de *kidodo*, les danseurs poussent des cris de joie." (RATSIZAFY (Léon Jh.), "Quelques *rija* *betsileo*", *Ambario*, vol. II, 1980, p. 195).

⁴ C. Sachs, *Les instruments...*, p. 59 et p. 68.

⁵ C. Sachs, *ibid*, p. 28 et p. 39

⁶ M. R. Rason, *op. cit.*, p. 55.

⁷ C. Sachs, *Les instruments...*, p. 11.

Les nuits¹ qui précèdent l'enterrement sont toujours accompagnées de chants, désignés par des termes divers, *isa*², *sasy*³, *andraloba*⁴... Ces chants de veillées, souvent très longs, rappellent les ballades européennes ; ils font alterner un soliste et un chœur. Le rythme est bien marqué, accompagné d'instruments et dans certains cas de battements de mains ; enfin, dans l'*andraloba*, la mélodie est volontairement fautive. Certains des chants sont réservés aux hommes, d'autres aux femmes, mais la plupart sont mixtes.

Après la douleur de la séparation, vient le temps de la joie et des retrouvailles. Quand le travail de pourrissement est fini, le pouvoir corrompateur de la mort disparaît. On a alors le *faty maina*⁵, le "corps sec". Celui-ci va être exhumé et recevoir une sépulture définitive, soit dans un lieu différent, soit dans le même tombeau. Le terme *famadihana*⁶ s'applique aux secondes funérailles. Comme la naissance, la circoncision, le mariage, c'est un rite de passage qui permet au mort d'accéder au statut d'ancêtre, et donc de protecteur des vivants.

Le passage est célébré par une grande cérémonie familiale ou

¹ Certaines ethnies, les Betsileo notamment, laissaient pourrir à l'air libre, en le veillant, le corps de leurs chefs décédés, et ceci pendant plusieurs mois.

² *Isa* est le terme générique *betsileo* pour "chant". Selon le R. P. Dubois, ce chant responsorial comprend deux éléments essentiels : 1/ un ou deux solistes qui entonnent puis qui improvisent ; 2/ un accompagnement, chœur battant des mains ou musiciens. (*op. cit.*, pp. 1166-1168).

³ "Among these Malagasy songs are some called *sasy*, which are employed as dirges for the dead. (...) The longest piece in Mr. Dahle's collection of songs is a kind of ballad, in forty-four stanzas of three lines each. (...) Although full of repetitions, it has a swinging, almost rhythmical, flow." (J. Sibree, "The oratory...", pp. 178-179).

⁴ En Imerina, dans le district du Vonizongo, les chants des veillées mortuaires étaient appelés *andraloba* ; on y chantait volontairement faux, en s'accompagnant des battements sur la poutrelle de bambou nommée *tsipetrika* ou *faray*. Il n'y avait jamais de battements de mains. Ce genre est aujourd'hui remplacé par les chants *zafindraony*. (cf. M. Rakotomalala, *op. cit.*, p. 115).

J. Sibree a traduit un manuscrit décrivant en détail les obsèques d'un prince Betsileo. Trois genres musicaux sont donnés lors des veillées mortuaires, les *isa* (décrits comme des chants de femmes accompagnés d'un petit tambour), les *balahazo* (chant responsorial d'hommes) et les *taifototsa* (chants d'hommes avec des ralentis et des reprises). L'auteur mentionne que ces trois genres étaient particulièrement appréciés par le roi défunt. (SIBREE (J.), "Remarkable ceremonial at the decease and burial of a Betsileo prince", A. A., 1898, p. 197).

⁵ Ou *faty mena*, qui introduit l'idée de pouvoir.

⁶ Traduit souvent par "retournement des morts", il serait plus exact de parler de "transfert des morts". (cf. un exposé passionnant sur le thème du *famadihana* de J.-P. Domenichini).

communautaire, qui débute, une semaine avant la fête proprement dite, en brûlant de l'encens et de la graisse, et en faisant de la musique au dessus de la tombe provisoire pour appeler les fantômes¹. Lors du rituel toute la parentèle est présente pour les sacrifices d'animaux, les discours, les chants de fête, *rija*, *vako sova*, *vako drazana*, les musiques, et les danses, auxquelles l'ancêtre sera lui même convié².

c. Divination, possession et "magie sympathique"

La culture *merina*, comme les cultures africaine et indonésienne, connaît la divination par présage, et les incarnations temporaires ou possessions oraculaires.

Les conseils délivrés par les *ombiasy* et les *mpsikidy*³, les *fady* (interdits) transgressés qu'ils rappellent pour expliquer les maladies, les épreuves, les calamités, ne nous intéressent pas directement ici. Mais les incantations auxquelles ils recourent pour se concilier les esprits, sont très probablement comme dans toutes les traditions, des chants rythmés dans lesquels les formules magiques se présentent sous forme prosodique. Quand une maladie est rebelle aux thérapies classiques, ou qu'une calamité s'abat sur une famille ou un village, ils recommandent l'organisation d'un *bilo*, ou d'un *tromba*⁴,

¹ HAILE (J. H), "Famadihana, a Malagasy burial custom", A. A., t. IV, 1892.

² Avant d'être remis au tombeau, le corps entouré d'un *lamba* neuf, est porté sur les épaules des danseurs.

³ *Ombiasy* et *mpsikidy* pratiquent la divination par présage. Les *ombiasy* possèdent les *sorabe*, textes de magie écrits en arabe, qu'ils gardent jalousement ; les *mpsikidy* pratiquent la divination par les graines, le *sikidy*. Ils déterminent le *virtana* (destin) de chacun d'après le jour de la naissance, ils choisissent le moment favorable à l'accomplissement d'une tâche, etc.

⁴ *Bilo* et *tromba* sont les deux formes essentielles de possession à Madagascar avec invocation des ancêtres lignagers pour l'un, alors que ce sont les ancêtres non lignagers qui se manifestent dans l'autre. Dans le cas de *bilo* organisés pour une guérison, le mal est transféré de la malade sur l'un des bœufs immolés. Les fêtes lignagères, qui nécessitent beaucoup de sacrifices de bœufs, ont tendance à décliner aujourd'hui ; par contre, les *tromba*, notamment les *tromba* dynastiques (*fitampoha*), connaissent un essor spectaculaire, souvent pour des raisons politiques. (Cf. exposé sur "Les phénomènes de possession dans l'ensemble méridional de Madagascar" d'Emmanuel Fauroux, juin 1990, Université de la Réunion).

cérémonies de possession.

Le moment où le possédé sera investi par l'esprit est précédé, pendant des heures, de chants, de danses, de musiques¹. Dans le Venizongo, le chant d'invocation des esprits est le *tsola*, en principe chanté par des hommes ou des femmes qui ont de belles voix. Ce chant présente plusieurs points communs avec le *rango* : il fait alterner un soliste et un chœur, le rythme est vif, et la mélodie est accompagnée de battements de mains à la façon *sakalava*, donnant un son grave et volumineux. L'accompagnement instrumental est réalisé par l'accordéon et des tambours de différentes tailles, *langoroana*, *ampongabe* et éventuellement *ampongalahy*².

Le *mirary* appartient à cette catégorie que J. G. Frazer nommait "magie sympathique". Il s'agit d'une danse guerrière que les femmes et jeunes filles restées au village dansent "par procuration"³, et dont Flacourt a donné une description reprise malicieusement par J. Struys⁴. La meilleure se trouve dans un numéro du Madagascar News de 1895⁵.

¹ Cf. le film "Céline et le Bilo". Les instruments qui accompagnent les chants et les danses dans le film sont le *taralila* (accordéon), le *kabosa* (petit instrument à cordes pincées), les *ambio* (bâtons entrechoqués), les cloches, et les sifflets. Les *amponga tapaka* (tambours à une peau) se joignent à l'accordéon lors de l'installation de la malade sur la plateforme.

² M. Rakotomalala, *op. cit.*, p. 115.

³ C. Sachs, *Les instruments...*, p. 47.

⁴ STRUYS (John), *Voyages and Travels*, Londres, 1684, p. 22 : "Quand le mari est dans la bataille ou en marche, l'épouse ne cesse ni de chanter ni de danser ; elle ne dort ni ne mange chez elle, elle n'accorde ses faveurs à aucun autre homme, à moins qu'elle ne désire se débarrasser du sien ; car l'opinion courante chez eux veut que si elles se laissent vaincre dans une lutte intestine chez elles, leur mari, engagé dans une expédition intérieure, en portera les conséquences."

⁵ "Malagasy custom of "Mirary" or war songs", *The Madagascar News*, 1895 : "At first the sounds were vague and indistinct, but even then there was harmony in them. (...) Plaintive yet defiant were the strains of song. (...) As we entered it [village], there in the drear, dank, dark morning, stood a group of women, brandishing spear like sticks in their right hands, singing the "mirary". (...) There was passion in their voices, and fervour in their eyes, yet not anger. A morning prayer was evidently being sent up to Heaven. And so it was. The women were singing a Prayer Song for the husbands, fathers, brothers, and relations who had gone to defend the Fatherland against the unringhteous invasion the French nation are making upon this Christian and Civilized land."

Face à des structures presque entièrement contrôlées, à Tahiti, par la classe sacerdotale, l'Imerina présente un libre éparpillement de rituels familiaux ou villageois, de rites magiques, et un culte dynastique qui efface toute théogonie¹.

Cette liberté se traduit dans la musique, dont la richesse et la diversité étonnent. Toute occasion, tout événement est prétexte à chants et à danses ; ils jalonnent la vie tant privée que publique, où le sacré côtoie le profane, ou plutôt le pénètre. Les formes musicales s'adaptent aux circonstances, s'interpénètrent elles aussi. Elles témoignent constamment d'apports de cultures diverses, qui se sont, en Imerina, remarquablement amalgamés.

Faut-il conclure, comme P. Camo en 1931² : "La première chose qui frappe, dans la musique et la danse vraiment malgaches, c'est l'absence de tout caractère religieux ou rituel. Il est cependant probable qu'elles sont nées à l'origine, de la religion et qu'elles lui ont été primitivement mêlées." ?

Il est pourtant difficile de ne pas considérer comme "rituelles" les fêtes familiales qui célèbrent une circoncision, ou — rite certainement plurimillénaire — l'entrée d'un défunt dans le monde des ancêtres. Il paraît à peine moins difficile de refuser ce qualificatif aux rites magiques et même aux cérémonies dynastiques du *fandroana*. Les premières, conservées et transmises de générations en générations, les autres, adressées au "Dieu visible" tirent soit de leur ancienneté, soit de leur destination, le caractère respectable et sacré que nous recherchons.

Quant à savoir si ces musiques sont "nées à l'origine de la religion", ceci est une autre histoire ; il est plus vraisemblable que les croyances eschatologiques

¹ Les Merina croient en un être suprême Zanahary, créateur et régisseur de l'univers. Il n'est pas exclu que des invocations lui aient été adressées, par exemple au cours des fêtes dynastiques du *fandroana*.

² CAMO (Pierre), "La protection de la vie locale à Madagascar, musique, danse et fêtes traditionnelles indigènes", *La Tribune de Madagascar*, 20 octobre 1931.

des *merina* ont précédé toute religion¹.

Tahitiens et Merina sont organisés en de multiples groupes culturels, comme toutes les sociétés humaines ; chaque groupe, familial et tribal, professionnel, national, possède en propre, certaines valeurs, des symboles, des héros, des rites, accompagnés de chants, de musiques et d'expressions corporelles particulières, auxquels le groupe est attaché, comme à un "espace de liberté" qui est son patrimoine. Diversification, richesse, originalité et attachement à l'improvisation sont les premières caractéristiques des musiques traditionnelles, donc sacrées, de l'Imerina et de Tahiti.

¹ Fustel de Coulanges, *op. cit.*, p. 20 : "Avant de concevoir et d'adorer Indra ou Zeus, l'homme adora les morts ; il eut peur d'eux, il leur adressa des prières. Il semble que le sentiment religieux ait commencé par là."

DEUXIEME PARTIE

L'IMPLANTATION HYMNOLOGIQUE

Chapitre I : La musique réformée anglo-saxonne

Quand James Cover¹ et ses compagnons débarquent du Duff en 1797, ils ignorent tout de leur terre de mission. Ils ont, pour eux, leur fougue et leur jeunesse, leurs illusions et leurs rêves, leur foi et leurs certitudes. Une de leur conviction, sans doute, est d'appartenir à la Civilisation, qui pour eux, et pour la grande majorité de leurs contemporains, est le pôle contraire de la sauvagerie². Mais le mot civilisation "ne désigne pas seulement un état, mais un acte, (...) le mot et la notion expriment leur confiance dans le progrès historique des groupes humains, depuis l'état sauvage jusqu'à la perfection civilisée³". Ou bien nos aventuriers ignorent sans doute le concept de civilisation exotique que les Encyclopédistes essaient de cerner, ou bien ils n'en retiennent que l'aspect le plus élémentaire, celui d'une certaine harmonie avec la nature, d'une simplicité des mœurs et des croyances. Pour eux, les Tahitiens ne sont que de "bons sauvages".

Les prédicateurs de la L.M.S. appartiennent à la civilisation européenne, mais ils sont loin d'en exporter tous les traits de culture. Issus pour la très grande majorité de milieux populaires, leur formation musicale reste mince. Rares, parmi eux, sont les instrumentistes⁴. Ils sont fort éloignés de cet engouement pour la musique qui, avec le recul, nous paraît être une des

¹ Premier nom inscrit sur les registres de la L.M.S. (cf. SIBREE (James), *A register of missionaries, deputations, etc., from 1796 to 1923*, London, L.M.S., 1923). Trente pionniers pour les Mers du Sud figurent au début du registre, parmi lesquels quatre seulement sont pasteurs, J. Cover, J. Eyre, J. Jefferson, et Th. Lewis. Tous les autres sont des artisans.

² Civiliser, c'est rendre civile une cause criminelle. En 1568 apparaît un nouveau sens : celui de rendre "policé". Civilisé s'emploie dès lors pour désigner "un peuple, une nation qui possèdent et appliquent des lois et des coutumes éloignées de toute barbarie". (Cf. Larousse encyclopédique, "Civilisation").

³ Larousse encyclopédique, *ibid.*

⁴ En Imerina, néanmoins, le fondateur de la mission, David Jones, et l'épouse d'un missionnaire, Keturah Jeffreys, étaient musiciens.

caractéristiques fondamentales de cette fin du XVIII^e siècle¹, engouement qui suscite à Londres l'organisation de nombreux concerts symphoniques, et la création de multiples groupes d'exécutants amateurs.

Cependant les Méthodistes emportent avec eux un auxiliaire musical : le livre de chants. Les chants liturgiques sont à leurs yeux des chants "sacrés", c'est-à-dire qu'ils possèdent des caractéristiques qui permettent de les différencier sans ambiguïté des chants profanes. Ces caractéristiques ont été formulées par Calvin deux siècles et demi plus tôt : "Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger ni volage, mais qu'il ait poids et majesté, et ainsi qu'il y ait une grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leurs maisons, et entre les Psaumes qui se chantent en l'Eglise en la présence de Dieu et de ses anges²." Les chants du recueil donné aux pasteurs missionnaires appartiennent au XVI^e siècle, plus qu'au XVIII^e. Sous le nom d'"hymns", ils comportent en réalité plusieurs formes musicales distinctes : des psaumes, des hymnes et des cantiques³, se différenciant par l'origine ou la destination du texte, et par des styles d'écriture musicale propres à chacune d'elles⁴.

¹ Durant toute l'époque baroque, le musicien est au service d'un aristocrate, d'un ecclésiastique, ou d'une ville. Cette situation va peu à peu changer à l'époque classique, comme en témoignent les démêlés de Mozart avec Collorédo. Parallèlement au développement de la bourgeoisie, la musique se démocratise, et s'exporte hors des lieux de composition. Les deux tournées de Haydn en Angleterre seront avant tout des succès populaires.

² J. Calvin, "A tous les chrétiens et amateurs de la parole de Dieu", 1543.

³ "Instruisez-vous et exhortez-vous les uns les autres par des psaumes, des hymnes, des cantiques spirituels ; chantez de tout votre cœur à la gloire de Dieu, étant remplis de sa grâce." (Col. 3. 16). Dès Saint Paul, les chrétiens sont invités à prier Dieu dans les trois genres musicaux que les Protestants vont privilégier.

Des compositions propres à l'Eglise anglicane, les anthems, ont été introduits également, mais postérieurement à l'époque étudiée ici.

Les anthems, chantés à l'église ou au temple, sont souvent des chants alternés, reposant sur des traductions libres, en anglais, de passages de la Bible. Le texte se présente sous forme de composition continue. Les valeurs rythmiques sont simples, et l'harmonisation est toujours verticale.

⁴ En réalité, les styles ont varié pour chaque genre en fonction des caractéristiques d'écriture propres aux époques musicales successives. C'est ainsi que le psaume, d'abord monodie hébraïque, est devenu chant grégorien à partir du VI^e siècle, avant d'évoluer vers l'écriture polyphonique au XII^e et XIII^e siècles, puis vers la monodie accompagnée. Au XVII^e siècle, il est traité à la façon du grand motet, c'est-à-dire avec chœurs, solistes et orchestre. (Cf.

La plus ancienne est celle du psaume, à l'origine chant sacré des Hébreux de l'Ancien Testament¹. Luther, le premier, traduit quelques psaumes en vers allemands. Mais ce n'est qu'en 1562, avec le *Psautier de Genève*, que l'ensemble du livre est traduit en français. Les traductions sont de Clément Marot et de Théodore de Bèze. Le texte se présente sous forme strophique, en vers rimés. Quelques mélodies sont reprises de chants catholiques², mais la grande majorité sont des créations originales³. Le rythme, d'aspect déclamé, est syllabique, (une note par syllabe). Le chant est a cappella. De nombreux compositeurs de la Renaissance⁴ réaliseront des harmonisations à quatre voix, dans le style de la Réforme, note contre note⁵. Les psaumes chantés par les églises réformées à la fin du XVIII^e siècle, conservent les mêmes caractéristiques textuelles et musicales ; seule, la généralisation de la note sensible a modifié l'aspect modal de certains textes du XVI^e siècle.

Hymne et cantique sont les formes les plus utilisées dans la liturgie de la Réforme. Rien, musicalement, ne permet de les distinguer. Tous deux sont pourvus de mélodies et de rythmes simples, proches, dans quelques cas, du choral allemand, avec ses temps de repos ponctuant chaque phrase musicale, et son indépendance rythmique vis à vis de la barre de mesure. Hymnes et

HODEIR (André), *Les formes de la musique*, Paris, P.U.F.-Que Sais-je n° 478, 1969, p. 80). Nous n'indiquerons que les caractéristiques musicales adoptées par les Réformateurs au XVI^e siècle, et qui n'ont connu depuis, dans la liturgie réformée, que peu d'évolutions.

¹ Le Livre des Psaumes est l'un des livres de l'Ancien Testament ; il comprend 150 psaumes dont la composition s'est échelonnée du IX^e au II^e avant J.-C.. Traduits de l'hébreu par les Septantes, puis en latin, ils furent chantés dès le III^e siècle dans les Eglises de la chrétienté ; ils furent paraphrasés dans les langues européennes dès le XIII^e siècle. Le Psautier huguenot de 1562 reprend l'ensemble du livre biblique ; il aura un vif succès et sera traduit dans les principales langues européennes.

² Un auteur catholique contemporain du Psautier parle des protestants qui "... nous ont ravi la note / Pour mettre sus leur erreur huguenote." (Rapporté par P. Pidoux, article "Psautier huguenot", *Science de la Musique*).

³ La plupart sont de Guillaume Franck et de Loïs Bourgeois.

⁴ L. Bourgeois, Goudimel, Claude le Jeune, P. Certon, etc.

⁵ Cf. HONEGGER (Marc), *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1979, articles "psalmodie" (M. Huglo), "psaume" (M. Huglo), "psautier" et "psautier huguenot" (P. Pidoux).

cantiques de la Réforme, dans leur grande majorité, sont cependant des chants mesurés, empruntant leur timbre à des mélodies traditionnelles, à des musiques contemporaines¹, ou à des compositions originales. Dès le milieu du XVIII^e siècle, de nombreux cantiques sont créés par le Réveil religieux d'origine anglo-saxonne. Le chant est toujours syllabique, l'harmonisation à quatre voix est homophonique, note contre note. Le texte rimé, en langue vernaculaire, se présente sous forme strophique, ou couplets/refrain. L'auteur en est toujours connu. La teneur du texte, seule, permet de différencier l'hymne du cantique : l'hymne est un chant à la louange de Dieu, le cantique est un chant d'action de grâces ou d'imploration.

La stylisation de chacune des formes utilisées par les églises réformées n'a jamais varié depuis les prescriptions de Calvin et de Luther. Depuis le XVI^e siècle, le fonds hymnologique utilisé au temple n'a jamais cessé de s'enrichir, mais à travers les formes et à travers le temps, il possède des caractéristiques homogènes qui permettent de cerner ce qui fait la spécificité du chant "sacré" pour les Réformés, ce qui donne poids et majesté au chant, ce qui permet de louer Dieu collectivement, en des formes différentes de la musique profane : le texte est en langue vernaculaire pour pouvoir être chanté, et surtout compris, par la communauté chrétienne toute entière ; les harmonisations sont toujours homorythmiques, note contre note, ce qui permet de louer Dieu d'un seul c(h)œur, et permet aussi la parfaite compréhension des paroles ; les modulations sont inexistantes, ou limitées au ton voisin ; les mélodies sont souvent traditionnelles, d'allure populaire, ou des créations originales utilisant un bagage de formules mélodiques communes aux compositions de l'époque ; elles ne présentent donc aucune difficulté pour les fidèles ; les rythmes syllabiques, en dehors des notes de fin de phrase, n'utilisent que des "brèves" et des "semi-brèves", des noires et des croches, et le tempo est lent, ce qui

¹ Quelques mélodies sont empruntées à Mozart et à Haydn.

donne poids et majesté au chant¹.

L'homogénéité de ce corpus ne met pas en lumière une caractéristique qui va se révéler, dans les terres de mission, capitale : l'aspect secondaire, accessoire, de la musique qui doit s'effacer devant le texte, seul important.

¹ Les Eglises de la Réforme réagissaient ainsi contre l'extrême complexité polyphonique des messes et motets catholiques. La langue latine, les vocalises, le style fugué, les nombreux passages en imitation, rendaient le texte de départ tout à fait incompréhensible, et ne permettait pas à la communauté des chrétiens de participer au chant.

Chapitre II : Les rapports au texte et à la musique

Parlant des Européens, Pierre Chaunu écrit : "La civilisation se confond avec le maniement de la langue écrite. Deux frontières divisent la société des hommes [des Européens du XVII^e siècle] en trois couches inégales : ceux qui lisent en latin, ceux qui lisent couramment en vulgaire et les neuf-dixièmes, un peu moins à l'ouest, beaucoup plus à l'est, pour qui la transmission du savoir, l'acquisition de ce qui n'est plus la civilisation mais simplement la culture, se fait par les moyens traditionnels "voir-faire et ouï-dire"¹." A Tananarive, comme à Tahiti, les hommes de la L.M.S., qui se situent — par principe — dans la deuxième couche, vont déployer une énergie, montrer une ingéniosité extraordinaire pour y faire pénétrer les Tahitiens puis les Merina. Que l'on en juge : à Tahiti, le recueil de chants imprimé en 1827 comporte 236 textes en *reo ma'ohi* ; moins de dix années après les débuts de l'action missionnaire sur les Hautes Terres, en 1828, 75 textes sont imprimés en malgache ; il y en aura 150 en 1833. Pour des hommes qui manient encore mal la langue du pays, qui sont confrontés tous les jours à des difficultés de tous ordres, qui doivent, lorsqu'ils reçoivent enfin le matériel d'imprimerie obtenu de Londres, réinventer tous les montages et toutes les techniques lui permettant de fonctionner², ces premiers écrits destinés à être largement diffusés représentent une réussite réellement admirable³

¹ P. Chaunu, *op. cit.*, p. 71.

² Engagé par la L.M.S., l'imprimeur Hovenden apporte fin novembre 1826 la première presse à Tananarive. Malheureusement, il meurt trois semaines après son arrivée, sans avoir pu en expliquer le montage et le fonctionnement. C'est James Cameron qui réussira la mise en service de la presse.

³ ... dont sont très fiers leurs auteurs ; ils offriront deux exemplaires du recueil de chant de 1833 au Duc de Sussex. (RANJEVA-RABETAFIKA (Yvette), "L'influence anglaise sur les cantiques protestants malgaches", *Annales de l'Université de Madagascar*, Série Lettres et Sciences Humaines, n° 12, Antananarivo, Imprimerie centrale, p. 12).

Y a-t-il donc eu parmi ces premiers missionnaires des Mers du Sud un Marot ou un Goudimel, un auteur ou un compositeur de génie ? Le plus étonnant est de devoir répondre par la négative à cette question. Issus de couches populaires, les lacunes des pasteurs sont nombreuses, rien ne les prédispose à la poésie ou à la composition, aucune personnalité ne se détache vraiment.

On ne peut pourtant nier l'intérêt évident que les pionniers européens manifestent pour le chant liturgique. L'explication qui vient spontanément à l'esprit est, nous l'avons vu, que le chant est l'outil de prosélytisme privilégié pour des hommes qui appartiennent au méthodisme et au congrégationalisme, et ceci dès l'apparition de ces mouvements "séparatistes"¹. La deuxième explication est que, des deux composantes, textuelle et musicale, proposée par tout hymne, seule la première est à inventer. Tous les hymnes sont des parodies, toutes les mélodies sans exception sont des emprunts. La troisième découle de la seconde : la musique n'a qu'une importance tout à fait secondaire pour ces Méthodistes ; l'essentiel est le texte qui véhicule idées, croyances, et doctrine.

1 - L'hymne, un moyen de prosélytisme privilégié

Différents supports sont à la disposition des missionnaires européens pour mener à bien leur action d'évangélisation : la parole, l'exemple de vie, l'iconographie, le chant.

La parole se heurte dans les débuts missionnaires aux difficultés dans le maniement de la langue. Tâche impossible, dans le court terme, que d'envisager des prêches pour des missionnaires qui ignorent tout du *reo*

¹ Les Congrégationalistes furent, à l'origine, appelés "Séparatistes" ou "Brownistes, puis "Indépendants" par les Anglicans. Ils consacraient beaucoup de temps aux cantiques.

*ma'ohi*¹. La langue malgache, grâce aux contacts côtiers, est mieux maîtrisée, et n'imposera pas à Jones et à ses confrères des délais aussi longs qu'à Tahiti².

Le missionnaire européen s'efforce de prêcher par l'exemple. Mais il reste, pour les Malgaches comme pour les Tahitiens, un étranger. Les mentalités, les idées, les structures sont trop éloignées les unes des autres pour qu'il puisse s'établir des connivences. L'iconographie est depuis les origines rejetée par les Protestants. Ils se sont opposés sur ce point aux Catholiques. Reste donc comme seul moyen de contact, le chant.

Nos pasteurs constatent vite le très vif intérêt manifesté par les Tahitiens et par les Malgaches pour le chant³. La composition d'un texte est aussi un excellent exercice scolaire. Simple traduction ou création originale, la rédaction de quelques strophes, intégrant les tournures les plus fréquentes de la langue, permet un véritable échange avec les autochtones. Cet échange est source d'enrichissement pour les missionnaires, qui fortifient ainsi leurs connaissances linguistiques, comme pour leurs élèves qui s'imprègnent d'une culture qui, sous bien d'autres aspects, leur reste étrangère. Le cantique résume en quelques vers un aspect de la doctrine chrétienne. La juxtaposition des textes forme un tout cohérent. De plus, le texte utilise le support écrit ; il peut donc être conservé, et reproduit oralement à l'identique un nombre illimité de fois. Le chant est vraiment pour le missionnaire le meilleur outil pour convertir.

Il va donc être utilisé aussi souvent que possible partout où le pasteur peut

¹ Il faut, à Tahiti, dresser le vocabulaire, reconstituer la grammaire, transcrire les phonèmes, et même, au delà, découvrir peu à peu les concepts exacts véhiculés par certains mots. Il faudra plus de dix ans à Nott pour entreprendre ses premiers sermons.

² La langue orale est mieux connue, mais l'écrit est encore balbutiant. L'écriture arabe, utilisée dans les *sorabe*, est réservée à quelques Antaimoro qui tirent de leur possession un très grand prestige ; c'est sous l'impulsion de Robin et d'Hastie que le malgache commence à être transcrit en caractères latins.

³ "They were very much taken up with the singing and therefore borrowed our hymn books to copy the hymns composed and written in their own language" (Journal de Jones et de Griffiths du 29 février 1824, cité par BELROSE-HUYGHUES (Vincent), "Considérations sur l'introduction de l'imprimerie à Madagascar", *Omalysy Anio*, n° 5-6, 1977, p. 95).

rencontrer ses ouailles : à l'école de la mission, au temple. Ultérieurement, ce sont les chants qui, avant ou avec les textes sacrés, seront les premiers textes imprimés¹. Personne n'ignore ce que représentent les Evangiles pour un Protestant ; mettre sur un pied d'égalité la Parole révélée et l'hymne est tout un symbole !

Les premiers hymnes tahitiens et malgaches sont manuscrits. Les problèmes d'écriture de la langue à peu près maîtrisés, les missionnaires écrivent les textes des premiers cantiques². A l'arrivée de la presse, souvent réclamée avec insistance à la L.M.S.³, les manuscrits sont édités sous forme de feuillets séparés, puis très vite reliés en recueil⁴. Le premier livre d'hymnes tahitiens est imprimé à Huahine dès 1818. Le fonds hymnologique ne va jamais cesser d'être renouvelé et enrichi par les très nombreuses rééditions qui se succèdent jusqu'à nos jours. Trois ans seulement après le *Bue raa himene* de 1827 sort une nouvelle édition remaniée. Les éditions ultérieures d'hymnes tahitiens seront toutes faites à Londres⁵.

En 1835, pendant l'interruption de l'action missionnaire, c'est aussi Londres qui prendra le relais des rééditions du recueil des mélodies malgaches. La presse tananarivienne reprendra les publications⁶ à partir de 1870.

¹ A Tananarive, la demande d'hymnes est si forte de la part des Malgaches, que le *Fihirana* (recueil de chants) est l'un des premiers ouvrages imprimés ; (en 1827, selon V. Belrose-Huyghues, alors que Sibree indique 1828). Il est tiré à 800 exemplaires. Le Nouveau Testament sera imprimé à partir de 1829. (Cf. Vincent Belrose-Huyghues, "Considérations...", p. 95).

² "C'est dans une lettre écrite par Jones et Griffiths en 1823 que nous entendons parler pour la première fois de cantiques malgaches dont ils venaient de terminer la composition." (Yvette Ranjeva-Rabetafika, *op. cit.*, p. 12).

³ A Tahiti, la presse est apportée par Ellis en 1817. Elle est tout d'abord installée à Moorea, puis transférée à Huahine l'année suivante. A Madagascar, la première presse arrive en novembre 1826.

⁴ "Lorsque l'Evangile selon Saint Luc fut terminé, nous imprimâmes une édition d'hymnes en langue indigène, dont certains étaient des compositions originales et d'autres traduits de nos meilleurs auteurs anglais." (W. Ellis, *op. cit.*, p. 375-I)

⁵ Principales éditions du recueil de chants tahitiens au XIX^e siècle : 1818, 1827 (236 textes), 1831 (168 textes), 1842 (253 textes), 1852, 1877 (337 textes), 1882 (347 textes).

⁶ Principales éditions du recueil hymnologique malgache : 1828 (75 textes), 1833 (150 textes), 1835/36, 1848 (168 textes), 1869 (181 textes), 1875 (100 textes complémentaires), 1879 (247 textes), 1895 (341 textes), 1898 (291 textes), 1902 (277 cantiques, 12 psaumes, 12

Chaque refonte apporte des éléments nouveaux ; certains textes sont supprimés, d'autres ajoutés. Les auteurs de textes sont tout d'abord indiqués par leurs initiales, puis en toutes lettres ; le nom du compositeur sera bientôt mentionné s'il est connu ; les tables de matière vont s'enrichir, les chants vont être regroupés par thèmes liturgiques, "arrangés selon le sens, le temps et les circonstances". Les livres anglais utilisés seront indiqués.

Dès 1875, chaque édition paraîtra sous deux formes : la forme traditionnelle, présentant les paroles de tous les cantiques, et la forme notée, qui ajoute aux paroles la transcription musicale harmonisée pour quatre voix mixtes.

On retrouve toujours d'une édition à l'autre des textes communs, en plus ou moins grand nombre. Ces refontes partielles témoignent à la fois d'une prise en compte des habitudes des fidèles qui aiment retrouver dans leur livre les textes qu'ils connaissent, et d'une volonté d'adaptation, d'ouverture à la nouveauté ; on sait qu'à certaines périodes, les compositions d'hymnes ont été très importantes¹.

A qui doit-on le premier fonds de cantiques ? "Quelques uns de ces hymnes, probablement la majorité d'entre-eux, étaient écrits par les missionnaires eux-mêmes, d'autres par les plus intelligents des indigènes chrétiens²", précise Sibree. Il s'établit donc dès le départ une étroite collaboration entre les missionnaires et leurs élèves. La part d'écriture à attribuer aux uns et aux autres reste cependant difficile à déterminer, car les premières créations sont anonymes³.

anthems)... (Cf. MESPLE (Raymond), "Les recueils hymnologiques de la London Missionary Society à Madagascar", *Expressions*, n° 1, Pub. de l'IUFM de la Réunion, nov. 1992).

¹ Richardson mentionne la composition de plusieurs nouveaux hymnes, texte et mélodie, dans chacun des mois qui suivent son retour du Betsileo. Nous sommes en 1872.

² SIBREE (James), "Malagasy hymnology and its connection with christian life in Madagascar", A. A., vol. III, 1886, p. 188.

³ A Tahiti, Nott, Lewis et Jefferson sont vraisemblablement les auteurs des premiers cantiques

A Madagascar, la deuxième vague missionnaire, avec Toy et Richardson, va largement contribuer au renouvellement et à l'enrichissement du fonds liturgique ; les auteurs malgaches vont prendre ensuite le relais. On relève une quarantaine de noms dans le recueil actuel. Le cantique est au XX^e siècle un élément totalement intégré par les autochtones.

2 - Le poids du texte

Le point de départ du cantique tahitien ou malgache est le texte anglais. Les pasteurs disposaient à leur arrivée à Tahiti et à Tananarive des recueils en usage à la fin du XVIII^e siècle dans les paroisses anglo-saxonnes¹.

Louange, action de grâce, principe de vie chrétienne, foi et confiance en Dieu, prière, demande de protection, méditation à partir d'un texte tiré des Ecritures Saintes commenté ou paraphrasé, dogme chrétien, chacun des textes anglais s'attache à résumer ou à développer, dans un langage accessible à tous, un aspect de la religion chrétienne. Les cantiques sont classés par thèmes, en lien avec l'année liturgique, et avec les grands événements de la vie chrétienne.

Les pionniers s'attachent d'abord à traduire les chants anglais, ou à en exprimer l'idée essentielle, ou encore à écrire des textes nouveaux². Dans leur travail poétique, les missionnaires et leurs élèves sont des inventeurs de mots. Il a été nécessaire d'utiliser un vocabulaire spécifique à la liturgie européenne,

en *reo ma'ohi*. Ont contribué aux premières bases hymnologiques malgaches David Griffiths, David Johns, Joseph John Freeman. Quelques noms malgaches apparaissent aussi : Rainisoa Ratsimandisa, officier du Palais, qui, après la réinstallation de la L.M.S. à Tananarive, prônera l'emploi des chants culturels de la première génération. David Jones, John Canham, John Jeffreys seraient peut-être aussi à mentionner.

¹ L'un des recueils les plus utilisés par eux a été l'*Union Harmonist*.

² Dans le premier fonds malgache, quelques textes reposent sur des proverbes ; James Sibree donne un exemple de ce type dans lequel le rattachement à la doctrine chrétienne n'apparaît qu'à la fin. Certains textes accordent une place au contexte historique dans lequel vivent les premiers chrétiens hors-la-loi malgaches. (cf. J. Sibree, "Malagasy hymnology...").

en "créolisant" le mot anglais, quand il ne faisait pas partie de la langue autochtone¹. Les hymnes traduits remplacent sans doute assez vite les hymnes originaux de langue anglaise. Avec les hymnes créés, ils vont constituer le premier fonds liturgique, utilisé par les pasteurs dans les écoles de mission, et dans les cérémonies cultuelles.

Pour le missionnaire européen, l'aspect sémantique du texte est fondamental. Mais la mise en forme de la pensée est également prise en considération, selon trois critères culturels très précis : la versification, la rime et l'accentuation prosodique.

Les textes d'un cantique sont écrits en vers mesurés, généralement de six à huit pieds chacun, groupés en strophes variant de quatre à dix vers. Par tradition, la métrique de chaque texte est indiquée dans les recueils hymnologiques anglo-saxons². Elle sera également mentionnée, dès les premières impressions, dans les recueils tahitiens et malgaches.

La rime s'attache à la couleur sonore de la fin de chaque vers. Les consonances peuvent être plus ou moins variées et riches selon le talent du poète.

L'accentuation prosodique est directement liée à l'aspect rythmique de la mélodie support. Dans le système européen du XVIII^e siècle utilisant les mesures à deux, trois et quatre temps, seul le premier temps, et le troisième dans la mesure à quatre temps sont des temps forts. C'est donc eux qui doivent porter l'accentuation naturelle de la langue parlée.

L'une des preuves de l'importance apportée par les Européens à ces critères

¹ C'est ainsi que "hymn" devient "himene", "book" devient "puta" en *reo ma'hoi* et "boky" en malgache, "sabbath" devient "tapai", etc.

Y. Ranjeva-Rabetafika relève dans un hymne de 1923 un mot d'origine anglaise dans chacune des trois premières lignes : "Ny tenin' ny Baiboly (bible) / No sabatra (sabre) entinay / Handresy ny devoly (devil)". (Cf. Y. Ranjeva-Rabetafika, *op. cit.*, p. 25).

² La métrique indique de façon conventionnelle le nombre de pieds dans chaque vers, et le nombre de vers par strophes. Les structures les plus courantes sont le "mètre long" (4 vers de 8 pieds), le "mètre commun" (4 vers de 8 et de 6 pieds en alternance), et le "mètre court" (2 vers de 6 pieds, 1 de 8, et 1 de 6) - Cf. annexe II-1.

culturels de mise en forme d'un texte se trouve dans les écrits des missionnaires œuvrant à Madagascar postérieurement au règne de Ranavalona I^{ère}. La deuxième génération constate de nombreuses fautes de rime et d'accentuation prosodique dans les textes de leurs prédécesseurs¹. Pour eux, les textes fautifs doivent être remaniés², ou même remplacés par des textes mieux construits.

Comment expliquer ces réactions ? Ne reflètent-elles qu'un esprit tatillon, qu'un "puritanisme bourgeois"³ de la deuxième génération de missionnaires ?

Notons d'abord qu'il y a des nuances dans la critique. "Mon principe a été que la rime n'est pas essentielle pour faire un bon hymne", concède Richardson⁴. Le texte écrit en prose reste intelligible ; par contre, un accent tonique mal placé déforme le mot, et le rend incompréhensible. Pour les missionnaires, le texte de l'hymne n'a de valeur que s'il est capable de résumer une pensée, un sentiment, une prière, une parole sainte, dans une forme immédiatement intelligible. Comme au XVI^e siècle, l'intelligibilité du texte, et

¹ "Bien que les excellents pères et fondateurs de la mission malgache aient été tout à fait capables d'écrire des hymnes en vers anglais, comme c'est prouvé par les traductions qu'ils ont données de certains hymnes malgaches, aucun de ces derniers n'était rythmé et encore moins rimé. Bien que tous leurs hymnes aient été arrangés avec le nombre de syllabes exigé pour rentrer dans les structures habituelles connues sous le nom de "longue", "ordinaire", "courte" et "sevens", et aussi quelques uns pour les structures "particulières", aucune attention n'était portée à l'accentuation, de telle sorte que pour ceux qui connaissent la langue, il est désagréable d'entendre les mots torturés à force d'être constamment mal prononcés chaque fois qu'ils sont chantés avec une des structures que nous venons de mentionner." (J. Sibree, "Malagasy hymnology...", p. 188, trad. R. M.).

² "J'ai essayé en 1871 de reprendre quelques uns des anciens hymnes tout en conservant autant que possible les expressions chères au peuple. (...) En observant les accents, on constatera que l'ancien est pratiquement une composition en prose et ne peut être taxé de LM que parce qu'il y a 8 syllabes dans une ligne. Le nouveau peut être lu comme un ordinaire 8.7., et on pourra admettre que c'est pratiquement une nouvelle composition. J'ai fait de même avec d'autres ; mais c'est plus difficile que de créer de nouveaux hymnes." (Richardson, *op. cit.*, 1876, p. 26, trad. R. M.).

³ Vincent Belrose-Huyghues, "La musique de l'histoire", *op. cit.*, p. 80. Dans cet article, l'auteur oppose à une première génération de missionnaires tolérants, ouverts, attentifs à la musique et aux chants qu'ils découvraient, une deuxième génération beaucoup plus puritaine, demandant de prier Dieu dans les formes, dans la dignité. A mon avis, cette analyse est trop manichéenne ; elle ne prend pas suffisamment en compte le fait que, depuis les origines, les Réformés ont toujours privilégié l'intelligibilité du texte, et une conception du chant sacré très rigide. Rien ne sépare fondamentalement les attitudes des deux générations de missionnaires.

⁴ J. Richardson, *op. cit.*, p. 30.

donc son aspect sémantique demeurent primordiaux.

Y a-t-il une véritable prise en compte de la musicalité propre de la langue, chère aux Tahitiens et aux Malgaches ? L'affirmer avec le chant des Réformés est peut être aller un peu vite en besogne. La musicalité propre d'une langue est donnée par une combinatoire d'éléments complexes, articulation, intonation, assonances, suspensions, accentuations, timbres, etc. Le cantique européen, avec son articulation syllabique mesurée, ses lignes mélodiques régies par des règles propres qui n'ont plus aucun point commun avec le parlé, ni dans leur ambitus ni dans leurs trajectoires montantes ou descendantes, ses assonances de voyelles, beaucoup plus proches de l'art poétique que de l'art prosodique, ses suspensions périodiques provoquées par la nécessité de reprendre souffle, ses accentuations régulières induites par la mesure, sa couleur vocale homogène et conventionnelle, n'a en réalité plus rien de commun avec la langue support. En Europe, le parlé et le chanté sont deux expressions sonores totalement séparées l'une de l'autre. Les exigences missionnaires d'accentuations, de concordance de sonorités, sont éminemment culturelles, et non dictées par la prise en compte de la musicalité de la langue.

Même si l'irrisation de la langue parlée, son articulation, son intonation sont négligées dans le cantique par les missionnaires européens, privilégier l'aspect sémantique n'est pas obligatoirement rejeter la deuxième composante, l'aspect musical. Trouve-t-on dans le chant culturel l'emploi systématique du mode majeur pour exprimer la joie, du mode mineur pour transcrire la tristesse ? Y emploie-t-on des tempos adaptés pour traduire l'effroi, ou la confiance ? Y a-t-il, dans les hymnes ces figuralismes qui, par des gammes ascendantes, traduisent de façon sonore l'aspiration de l'âme à rejoindre son Créateur¹ ? Y

¹ Le figuralisme est l'emploi dans la composition musicale de figures ayant un effet suggestif, en lien avec l'idée exprimée par le texte. Il est constamment utilisé depuis la deuxième moitié du XVI^e siècle. Les procédés figuralistes foisonnent dans l'œuvre de Bach : répétition d'un même motif 12 fois pour l'arrivée de l'"époux à minuit", chromatismes pour évoquer la souffrance du Christ, gammes ascendantes et descendantes pour le va-et-vient des anges dans le ciel, canon pour montrer la venue inexorable du jugement, etc.

invente-t-on des madrigalises, qui par les modulations soudaines, assombrissent ou éclairent le texte chanté¹ ? La répétition obstinée est-elle utilisée dans la prière pour la rendre plus convaincante ?

3 - L'art de la parodie

Rien de tout cela dans le chant cultuel des Réformés ; la musique n'a qu'un seul intérêt : rendre la prière parfaitement communautaire, homogène, en canalisant l'expression. L'aspect musical est neutre, et les procédés évoqués ci-dessus totalement ignorés.

Bien que le texte se renouvelle constamment, toutes les strophes d'un même cantique ou d'un même psaume sont chantées sur la même mélodie, avec les mêmes harmonies, dans le même tempo, sans variation de nuances.

Plus étonnant, aucune des mélodies qui portent le texte tahitien ou malgache n'a été composée pour ce texte. Toutes les mélodies sont des emprunts, toutes reprennent des timbres déjà utilisés avec d'autres textes. On comprend mieux dès lors que des missionnaires sans culture musicale solide aient pu constituer un fonds hymnologique aussi important, en très peu de temps.

Plus surprenant encore, peut-être, est le fait qu'ils ne font que perpétuer là une pratique qui date des origines de la Réforme. Luther et Calvin reprenaient souvent, dans les psaumes et dans les chorals, des mélodies grégoriennes, des mélodies populaires, et même des mélodies catholiques. L'hymnologie protestante, au long de son histoire, s'enrichit perpétuellement de textes nouveaux, mais les cantiques et hymnes empruntent des airs connus, souvent classiques, contemporains. Naturellement, des compositions originales voient le jour, mais elles sont destinées elles-mêmes à des textes divers.

¹ Comme le figuralisme, le madrigalisme s'attache à transcrire les sentiments et les idées du texte, mais en utilisant essentiellement l'aspect harmonique : richesse des accords, modulations soudaines, etc.

Lors de l'écriture du texte d'un hymne nouveau, les Réformés puisent dans le stock des mélodies déjà utilisées. Ils vont cependant rappeler par un mot-clef, le "*tune*", l'origine de l'air sur lequel se chante le texte. Le timbre indiqué par ce mot-clef reprend souvent un nom de pays ou de région, parfois le nom du compositeur de la mélodie originale, ou encore un mot liturgique, voire un nom de saint¹ !

Les limites de ce procédé sont faciles à déceler : tout d'abord, il n'existe aucune correspondance entre le texte et son vêtement musical. Ensuite, le texte doit s'adapter à la musique choisie. Puisque la mélodie pré-existe, les accents du langage parlé doivent toujours coïncider avec les temps forts, ou au moins avec les parties fortes du temps. C'est cet aspect qui a été négligé dans le premier fonds hymnologique malgache.

Pas de souci de "musicalité" adaptée au sens du texte donc, mais on observe cependant un esprit, une atmosphère, des éléments communs respectés par chacune des mélodies cultuelles. Toutes les caractéristiques ont un plus petit dénominateur commun, la simplicité : simplicité rythmique, simplicité mélodique, simplicité formelle, simplicité harmonique.

Simplicité rythmique avec l'emploi presque exclusif de deux types de mesures binaires, la mesure à 2 temps et la mesure à 3 temps. Les valeurs rythmiques employées sont l'unité de base, la noire, ses multiples, blanche, ronde, sa division, la croche, la double croche. Le point est employé pour allonger la blanche, la noire ou la croche. Il y a très peu de valeurs courtes comme *croche deux doubles* ou *quatre double-croches*. Les rythmes irréguliers comme le triolet en binaire sont inexistantes.

¹ Bien qu'il n'y ait aucune notation musicale, on peut retrouver très facilement les mélodies utilisées par chacun des textes, dans les premiers recueils tahitiens, grâce au *tune* indiqué. Dans le recueil de 1827, certaines mélodies sont véritablement plébiscitées : China (17 textes), Sussex (13 t.), Welsh (12 t.), Newcourt (10 t.), Bramcoate (9 t.). (Cf. annexe II-2). Les *tunes* ne sont pas indiqués dans les premiers recueils de chants malgaches ; à partir de 1879, avec les références des livres anglais, les sources seront mentionnées ; ultérieurement le nom du compositeur figurera à côté de celui de l'auteur du texte.

Dans le domaine mélodique, les mélodies ont très souvent un caractère conjoint. Les voix d'accompagnement tiennent parfois des pédales ; il y a très peu d'intervalles chromatiques, et il n'y a aucun intervalle "délicat" comme l'intervalle de septième. Les ambitus des différentes voix sont parfois très étroits (quarte, quinte). Ils ne sont jamais très étendus. Ils atteignent parfois, à la voix de soprano, l'intervalle de dixième. Une voix moyenne chante sans difficulté deux octaves, soit une quinzième.

L'harmonie est toujours une harmonie consonante, avec des accords de trois et de quatre sons basés sur les degrés traditionnels. Aucune surprise dans les enchaînements d'accords. La plupart des textes modulent à la tonalité voisine. Le style harmonique plébiscité est l'harmonisation note contre note, homophonique, avec parfois une différenciation des blocs de voix et quelques effets d'écho.

La forme adoptée dépend du texte, strophique ou couplets-refrain. A l'intérieur de cette structure, on remarque de nombreuses reprises mélodiques de forme ABCA ou ABAC, avec une prédilection pour des textes musicaux courts, un phrasé simple, une organisation en quatre périodes musicales.

Tous les textes sont harmonisés à quatre voix mixtes, soprano, alto, ténor et basse. Les tonalités sont adaptées pour permettre une interprétation accessible à tous les chanteurs.

La simplicité a plusieurs vertus aux yeux des Européens. Elle permet la participation de chacun, quel que soit son niveau musical. La prière est alors un acte totalement communautaire, où tous les chanteurs sont placés sur un pied d'égalité. Elle est garante d'un chant expurgé de tout effet, et donc d'un chant recueilli. Elle est enfin au service exclusif d'un texte qui sera parfaitement intelligible parce que les voix sont en homophonie.

Ses caractéristiques musicales rendent la composition d'un cantique relativement facile. Certains missionnaires ont sans doute assez de

connaissances pour pouvoir inventer des musiques¹. Ils ne le font pas. On peut avancer, pour les premiers d'entre-eux, l'urgence de la situation ; il est plus rapide, après avoir créé le texte, de reprendre une musique déjà connue². Mais, plus probablement, tous respectent la tradition européenne d'utiliser une musique pré-existante permettant de loger plusieurs textes. Pour les Réformés, la musique n'a qu'un caractère ornemental, elle n'est qu'un pré-texte.

Tous les témoignages reconnaissent unanimement que Tahitiens et Merina adoptent, sans réserve et très rapidement, les hymnes et cantiques des missionnaires européens. "S'ils ont jamais eu une musique à eux, il y a longtemps qu'elle est oubliée, et l'on n'entend plus aujourd'hui que des hymnes et des chansons de marins", rapporte le Capitaine Wilkes qui visite Tahiti en 1838³. A Madagascar, les chants enseignés par les premiers missionnaires seront retrouvés intacts, paroles, musiques, tempo, par la deuxième génération missionnaire après le long règne de Ranavalona Ière⁴. Trente ans de tradition orale intangible, qui manifestent sans ambiguïté les statuts imbriqués accordés par les Malgaches, et par tous les peuples du "voir-faire et du ouï-dire" à la tradition, à l'ancien et au sacré : la tradition véhicule l'ancien, l'ancien est sacré, le sacré est intangible. Conception totalement étrangère aux Européens !

¹ Keturah Jeffreys possédait un piano, Jones jouait de la flûte traversière, Toys et Richardson ont introduit et enseigné un nouveau système de notation musicale.

² L'urgence de la création a conduit maints auteurs appartenant à l'époque baroque, à emprunter des musiques à leurs contemporains, ou à réutiliser leur propre production musicale : Bach, Telemann, Vivaldi, Haendel, pour n'en citer que quelques uns.

³ Propos du Capitaine Charles Wilkes, U.S.N. en visite à Tahiti en 1838, rapportés par Burrows : "If they ever had any native music, it has long been forgotten and no other singing is now heard but hymns and sailor's songs..." (BURROWS (E. G.), "Polynesian part-singing", *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, Berlin, Jahrgang 2, n° 1, 1934, p. 71).

⁴ "Pourtant ces hymnes furent gardés comme des trésors aux heures noires de la persécution ; (...) et quand les missionnaires revinrent en 1862, ces hymnes étaient encore chantés avec un plaisir certain par ceux qui avaient traversé la tourmente." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 25, trad. R. M.).

Chapitre III : Le problème de l'interprétation du chant

Pour les Européens, nous l'avons vu, le texte écrit est primordial. C'est lui qui possède cette objectivité et cette intangibilité, accordées ailleurs à d'autres formes d'expression. Il véhicule dans l'espace et dans le temps le savoir et la culture de son auteur.

Dans le cantique, l'écrit a pour finalité une exécution orale communautaire qui, dans ses aspects non sémantiques, est sous-tendue par un autre langage écrit, un code, la notation musicale. L'interprétation d'un hymne, d'un cantique, d'un psaume, d'un anthem est chantée ; est-elle un simple prolongement de l'écrit ? Rien n'est moins sûr, car dans l'oralité, elle échappe à son concepteur.

Cerner les limites du code écrit en faisant apparaître les décalages de culture entre le concepteur et l'interprète, montrer que l'oral permet l'expression autochtone alors que l'écrit la canalise, tels sont les points que nous nous proposons d'examiner maintenant.

1 - Culture écrite et culture orale

La notion de culture a historiquement succédé à la notion de civilisation. A l'universalité de la civilisation, à une gradation dans ses états plus ou moins proches de celui de l'Europe, va succéder au XX^e siècle la notion de diversité des cultures, que Claude Lévi-Strauss définit comme un ensemble de règles de conduite acceptées, de traditions acquises, au cours d'une longue histoire qui

en occulte souvent les tenants et les aboutissants¹.

Contrairement aux principes universellement valables et transmissibles qui constituent l'essence et la substance d'une civilisation, la culture, pour A. Webber est l'expression spirituelle d'une communauté, expression possédant des caractères particuliers et uniques². La culture est ce qui appartient en propre à un groupe humain, les techniques, les connaissances, les pensées, les modes de vie.

Il ressort de ces deux approches de la culture deux contextualisations : toute culture appartient à une époque et à un lieu, toute culture est limitée dans le temps et dans l'espace. Il apparaît aussi que de nombreux "non dits" font la spécificité de chaque culture.

La culture musicale des Européens du XVIII^e siècle a, de la même façon, ses spécificités explicites et implicites. En Europe, la notation des hauteurs fait référence à la gamme tempérée³, à un découpage en tons et demi-tons de l'échelle sonore. On sait que dans le monde, l'intervalle de base universel, l'octave, peut être découpé de multiples façons. "L'Oriental, qui considère la gamme comme un perpétuel "glissando", et qui jongle avec les quarts et les huitièmes de tons, — écrit Emile Vuillermoz — trouve extrêmement grossiers

¹ "La culture n'est ni naturelle ni artificielle. Elle ne relève pas plus de la génétique que de la pensée rationnelle, car elle consiste en règles de conduite qui n'ont pas été inventées, et dont ceux qui lui obéissent ne comprennent généralement pas la fonction : pour partie, résidus de traditions acquises dans les différents types de structure sociale par lesquels, au cours d'une très longue histoire, chaque groupe humain a passé ; et, pour l'autre partie, règles acceptées ou modifiées consciemment en vue d'un but déterminé. Mais il n'est pas douteux qu'entre les instincts hérités de notre patrimoine biologique et les règles d'inspiration rationnelle, la masse des règles inconscientes demeure la plus importante et reste la plus efficace, car la raison elle-même, est, comme Durkheim et Mauss l'avaient compris, un produit plutôt qu'une cause de l'évolution culturelle." (Cl. Levi-Strauss, *op. cit.*, pp. 59-60).

² Cf. LEIF (J.), *Esprit et évolution des civilisations*, Paris, Delagrave, 1950, p. 11.

³ La gamme tempérée est elle-même en Europe le fruit d'une évolution. J-S Bach a montré magnifiquement les avantages que représentait l'adoption du tempérament égal, ce qui a, sans aucun doute, influé directement sur l'évolution du langage musical européen. C'est Rameau qui, le premier, dans son *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), met un terme à tout un fatras de théories, et démontre que les lois de la composition musicale dérivent de la nature des sons acoustiques.

les intervalles lourdement tailladés que nous avons adoptés¹."

L'admirable souplesse de l'"arabesque neumatique" a fait place au XVIII^e siècle à la "discipline géométrique"² des rythmes mesurés. Mais alors que la musique européenne ne retient que deux carrures, le découpage binaire et le découpage ternaire, ailleurs, certaines combinaisons rythmiques sont d'une complexité surprenante, déroutante, fascinante³.

Toutes les autres caractéristiques musicales, la tonalité, l'harmonie, l'instrumentation, etc., sont de la même façon contextualisées, liées à une culture et à une époque, qui n'en traitent qu'un aspect borné, qui n'en dévident qu'un fil ténu. Cela pourrait être illustré par de multiples exemples, tant est infinie la créativité humaine sous tous les cieux.

Inscrite dans la sphère culturelle européenne, la notation musicale sur portée ne transcrit pas de façon exhaustive tous les éléments et tous les événements musicaux ; elle privilégie certaines données. Les autres vont "de soi" pour

¹ Emile Vuillermoz, *op. cit.*, p. 20. Les propos qui précèdent cette citation éclairent aussi parfaitement les décalages entre les conceptions musicales occidentales et orientales : "Sur toute la surface de la terre, les peuples, qui s'ignoraient, faisaient au même instant, les mêmes découvertes musicales en inventant à peu près les mêmes instruments. (...) L'unification pourtant ne fut pas complète. (...) Tandis que l'Occident découvrait la saisissante formule de la superposition de plusieurs sons entendus simultanément, l'Orient, fidèle à la technique de la monodie, demandait à ses chanteurs et à ses instrumentistes, de chercher le raffinement de l'expression dans l'infinie subdivision de l'intervalle. A l'ouest on construit de solides blocs de musique. Après avoir taillé géométriquement, à larges pans, comme des moëllons, les sept degrés de la gamme diatonique, on les aligna, on les empila les uns sur les autres, d'après des lois architecturales savamment établies, qui s'appelèrent le contrepoint et l'harmonie. Et l'on éleva ainsi de splendides édifices sonores. A l'Est on ne songea pas à équarrir le son : on le tréfila. On s'appliqua minutieusement à l'étirer, à l'amenuiser avec une délicatesse extrême, pour que le passage d'une des sept notes à sa voisine soit aussi insensible que les dégradés reliant entre elles les sept couleurs de l'arc en ciel. Au lieu de se solidifier, la musique devint une irisation et un chatoïement, aux frontières de l'impalpable et de l'impondérable."

² E. Vuillermoz, *op. cit.*, p. 40.

³ Celle de la rythmique indienne entre autres : "Le *tala* structure le développement musical. C'est une cellule rythmique qui demeure immuable durant l'exécution d'un *raga*. (...) Le *tala* répète inlassablement le cycle rythmique, tout en laissant le champ libre, entre deux battements, aux improvisations les plus échevelées. Le *tala* est la pulsation de la musique indienne. Observer les imbrications sonores entre le *tala* et le développement mélodique, la fragmentation du temps en pulsations infinitésimales, l'entrecroisement des schémas, les syncopes, ou l'accent coïncidant exactement avec le tempo, le mouvement simultané de deux cycles décalés qui finissent par se rejoindre au dernier temps d'un cycle rythmique, est une expérience fascinante." (SAMSON (Leela), "Musiques et danses indiennes", *Le grand guide de l'Inde*, Paris, Gallimard, 1990, p. 283).

l'interprète appartenant à la même sphère culturelle¹.

Dans la musique européenne du XVIII^e siècle, sont toujours notés la hauteur d'exécution, les mélodies, les rythmes, les harmonies. Les éléments qui peuvent être précisés sont les instruments qui doivent interpréter la musique, les nuances, les signes d'articulation, une indication succincte de tempo, le caractère général de l'œuvre.

Ne sont jamais notés, par contre, les qualités attendues de l'interprète — son vibrato instrumental ou vocal, les qualités de timbre de sa voix ou de son instrument, la netteté de son articulation, son phrasé, etc. — l'engagement corporel attendu, le nombre exact des instrumentistes ou/et des chanteurs, l'importance respective des instruments et le "relief" à donner à chaque mélodie, la disposition des instrumentistes entre-eux, la salle qui convient, le moment de la journée le plus favorable², l'attitude et la participation des spectateurs. Tous ces éléments échappent au concepteur, mais ils peuvent être pris en compte en partie, voire en totalité, par les habitudes d'écoute d'une communauté donnée.

Parmi les éléments implicites d'une partition, l'un d'eux nous intéresse tout particulièrement. Ce sont les qualités de la voix attendues pour l'interprétation. L'esthétique occidentale privilégie, pour la voix chantée, une attaque douce reposant sur une pression d'air adéquate et sur une ouverture correcte des cavités de résonance, une colonne d'air prenant appui sur le diaphragme, avec

¹ Dans l'histoire de la musique occidentale, les exemples sont multiples. De simples neumes guident la restitution d'un texte liturgique au Moyen-Age. Au XVII^e siècle, la plupart des compositeurs ne notent que la partie supérieure et la basse continue chiffrée. Le "remplissage" est laissé entièrement aux soins de l'interprète. A l'époque baroque, les ornements, ports de voix, effets vocaux sont rarement indiqués ; les appuis allongeant une croche sur deux ne sont pas notés. Bien longtemps, les musiques de compositeurs comme Lully, ou même Jean-Sébastien Bach, ont été incomprises parce que l'on ignorait les caractéristiques culturelles de leur époque. "La musique baroque a vingt ans" titrait récemment une revue musicale. Après réutilisation des instruments d'époque permettant à la flûte à bec de côtoyer la trompette naturelle sans déséquilibre sonore, renaissent des musiques vivantes qui, avec des esthétiques différentes, paraissent sèches ou déséquilibrées.

² Cet élément intervient dans certaines cultures ; dans la musique indienne, les *raga* sont choisis en fonction du moment de la journée.

un souffle toujours orienté sur les résonateurs afin d'éviter toute déperdition sonore, une prononciation nette et souple, des consonnes prolongées par des voyelles bien différenciées sans être trop disparates, une égalisation des registres avec un soin tout particulier d'homogénéité apporté au passage entre la voix de poitrine et la voix de tête. Volume, puissance, éclat, mordant, agilité, souplesse, telles sont les qualités de la voix recherchées en Europe.

Ailleurs, certaines cultures privilégient des places de voix très particulières, la voix de fausset, la voix de gorge, la voix nasillarde, la voix travestie, etc., déformant ainsi de façon sensible le timbre de la voix naturelle. Ce timbre peut s'enrichir d'une recherche de grain sonore, obtenu par un vibrato plus ou moins accentué, par des coups de glotte, des ports de voix, des glissandos, etc. Le timbre est parfois lié à la hauteur (voix extrêmement grave, voix ioulée) et, très souvent, à l'intensité, la voix chuchotée ou la voix criée modifiant sensiblement la couleur sonore de la voix naturelle. De longues traditions ont même perpétué, dans des zones très localisées, des techniques tout à fait étonnantes : dans le chant diplophonique, le chanteur émet simultanément plusieurs sons ! Si la voix est indéniablement un "fait de nature", elle est aussi un "fait de culture"¹.

La pertinence des éléments d'une notation ne peut être envisagée en dehors du contexte historique. Toute notation musicale est simplificatrice. Elle ne retient que les éléments qui semblent indispensables à son concepteur pour que l'exécution en soit correcte. Les exemples historiques foisonnent². On verra plus loin que l'invention du système tonic sol-fa, qui a été adopté avec enthousiasme par les missionnaires est directement lié à ce souci de

¹ Madeleine Gagnard.

² Nous n'en citerons qu'un seul, contemporain de l'époque étudiée. Beaucoup d'indications complémentaires vont être rajoutées sur les partitions à partir de la fin du XVIII^e siècle : l'instrument qui doit jouer, les nuances, le tempo métronomique, etc. Jusque là, l'exécution est supervisée par le compositeur. Lorsqu'elle lui échappe, les directives doivent être beaucoup plus précises.

simplification pour l'éducation rapide des masses.

Une dernière caractéristique du code musical, comme de l'écrit en général, est son caractère figé et non évolutif. Il présente une pensée qui est celle de son concepteur, pensée qui n'évolue pas, ne s'enrichit pas, ne tient pas compte du contexte, n'intègre ni l'espace, ni le temps. L'écrit, si utile soit-il, fige et dessèche. Il en va tout autrement pour la tradition orale qui est "la source historique la plus intime, la plus succulente, la mieux nourrie de la sève d'authenticité", qui "habille de chairs et de couleurs", qui "irrigue de sang le squelette du passé.¹"

Ainsi, l'oral n'est pas un simple prolongement de l'écrit. Les décalages entre le concepteur du texte écrit et l'interprète peuvent être très grands, tout particulièrement quand leurs sphères culturelles, historiques ou géographiques, ne coïncident pas. Ces décalages s'accroissent encore quand l'écrit est sommaire, car l'interprète reconstituera les éléments manquants à partir de sa propre culture.

2 - La liberté de l'interprétation orale

Dans les hymnes missionnaires, les non-dits sont nombreux. Sont notés exclusivement les quatre éléments essentiels, la tonalité, le rythme, la mélodie et l'harmonie. Les caractéristiques non notées sont évidentes pour les missionnaires ; elles le sont beaucoup moins pour les Tahitiens et pour les Malgaches.

Tant que le chant cultuel est contrôlé directement par l'Européen, les décalages qui peuvent apparaître sont minimes : le missionnaire est là pour corriger, conseiller, donner l'exemple, faire reprendre, améliorer. Par contre,

¹ KI-ZERBO (J.), "Introduction générale", *Histoire générale de l'Afrique*, Paris, UNESCO, 1980, p. 27-I.

la situation est très différente lorsque l'interprétation échappe à son contrôle direct.

Les divergences culturelles vont se manifester, à Madagascar, lors de la période des *rebik-ondry* (moutons de Panurge). A partir de 1869, date du baptême de la Reine Ranavalona II et de son premier ministre, Rainilaiarivony, les conversions massives qui suivent immédiatement l'adhésion officielle des gouvernants malgaches à la religion chrétienne, ont pour conséquence, l'apparition, au temple, de musiques hétérodoxes. Très vite, le chant d'église va devenir "déplorable", un nouvel état d'esprit s'imposer.

James Richardson l'attribue aux mauvaises influences de la musique profane¹. Le Merina côtoie les orgues de Barbarie et les fanfares européennes, et introduit leur mélodie dans les chants du temple. Comment la musique de danse, des valse, des quadrilles, la musique de violoneux pourraient-elle servir à la louange de Dieu ? Ici apparaît l'un des premiers non-dits du missionnaire européen qui, au XIX^e siècle, sépare nettement, dans le chant, le domaine profane du domaine religieux².

Les nouvelles compositions, jugées "étranges", sont longues, élaborées, complexes. "Peu de gens peuvent les maîtriser, de sorte que rien de communautaire n'est envisageable, ni de culte chanté par toute une paroisse", écrit James Sibree³. Pour les missionnaires, le chant cultuel doit être simple, digne, chanté avec cœur, communautaire. Il doit pouvoir impliquer dans une même prière tous les participants au service du temple.

¹ "Les gens avaient entendu les orgues de Barbarie, leurs orchestres jouaient des valse, des quadrilles... qui furent utilisés avec de curieuses variations dans les églises." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 25, trad. R. M.).

² C'est loin d'avoir été le cas lors de la constitution du fonds hymnologique : le psaume 138 reprend intégralement une chanson de Marot "Une pastourelle gentille". Il est vrai que la sensibilité évangélique s'est transformée en Angleterre vers 1820, après les luttes visant au déracinement intégral de la culture populaire menées par les *discuters* et les anglicans évangéliques au XVIII^e siècle. (Cf. RAISON-JOURDE (Françoise), *Bible et pouvoir à Madagascar au XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 1991, p. 551).

³ J. Sibree, "Malagasy hymnology...", p. 198.

Pire encore ! Le chant des hymnes et des cantiques abandonne sa fonction première de louange de Dieu, de prière, pour devenir objet de compétition entre des chorales rivales¹. "L'ouverture de nouvelles chapelles dans la région, et les grandes rencontres d'assemblées de chrétiens qui se tenaient le premier lundi de chaque mois, étaient l'occasion de montrer les performances de ces chorales."² Les conséquences de ces compétitions sont la multiplication des hymnes³, qui échappent alors totalement au contrôle des Européens, puisqu'ils ne figurent même pas dans les *Fihirana* de la L.M.S..

Qu'en est-il des caractéristiques musicales elles-mêmes ? Elles sont "hurlements", "lamentations", "curieuses alternances", frappalements de mains, "trémolos" et "grognements" ! Toutes ces caractéristiques ont pour point commun la participation du corps tout entier à l'expression musicale, participation qui se traduit visuellement par des "contorsions épouvantables".

Le chant cultuel devient une explosion sonore faite de reprises bruyantes d'un refrain donné⁴, d'alternance de blocs de voix qui s'imbriquent par tuilage les uns dans les autres⁵, de rythmes renforcés par la battue du poing fermé dans la paume de l'autre main⁶. Pour couronner le tout, ajoutons les "trémolos" sur chaque note, et l'"accompagnement de basses curieux, presque

¹ "Les paroisses rivalisaient entre-elles à qui apprendrait les plus nouveaux et les plus étranges chants. (...) Les *mampiadry hira* (concours de chorales) étaient la seule motivation du moment." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 25, trad. R. M.).

² J. Sibree, "Malagasy hymnology...", 1886, p. 194.

³ "Pas moins de trente ou quarante hymnes supplémentaires ont été introduits ces dix dernières semaines, parmi lesquels "Cheer, boys, cheer".". (J. Richardson, *op. cit.*, p. 34, trad. R. M.).

⁴ "Une musique très différente — si on peut l'appeler musique — peut être entendue chaque dimanche dans la grande majorité de nos églises de campagne. Il est difficile de décrire ces sons étranges. (...) Des reprises bruyantes d'un refrain donné, repris sans doute à quelque source européenne, avec de curieuses alternances de basses, d'alti et de ténors, parfois avec une belle harmonie, cela caractérise sans doute la musique sacrée de la plus grande partie des assemblées religieuses malgaches actuelles." (J. Sibree, "Malagasy hymnology...", 1886, p. 198, trad. R. M.).

⁵ "Il leur incombe [à 5 ténors] de veiller à ce que tout le monde n'arrête pas son chant au même moment, si bien que, quand un groupe a fini, il donne au groupe voisin un coup dans les reins (litt.) pour qu'il reprenne la musique." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 27, trad. R. M.).

⁶ "Un groupe de cinq ténors est assis tout près de moi. Ils battent un certain rythme avec le poing fermé d'une main, et vous entendez les "clap ! clap ! tout le long du chant." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 27, trad. R. M.).

comique, plus semblable au grognement d'un animal qu'au son de la voix humaine."¹

Lorsque le Malgache ouvre son livre de chant à l'époque dont nous parlons, s'il sait lire, il trouvera des paroles. Avec la bonne mémoire musicale qu'il possède, il aura sans doute retenu approximativement la mélodie du cantique ou de l'hymne, entendue dans l'un des temples de la ville haute. Tous les autres éléments lui échappent. Lorsqu'il interprète le chant, il les recrée avec sa culture propre. Alors que l'écrit appartient à la culture européenne, son interprétation orale se rattache presque entièrement à la culture autochtone.

Nous l'avons vu, l'hymne revêt une importance pour le missionnaire européen. Va-t-il accepter le "chanter malgache" ? Il ne le peut, tant cette expression est en tous points opposée à ses propres conceptions du chant cultuel, faites d'immobilité du corps, d'intelligibilité des paroles, de simplicité, de dignité, de recueillement, d'union communautaire. Le temps presse. Le fossé se creuse de jour en jour entre une poignée de missionnaires d'un côté, de l'autre des chorales qui se multiplient et qui interprètent des hymnes toujours plus nombreux.

Plusieurs solutions sont envisagées : revenir à un hymnaire unique agréé par une commission² ; éduquer, et tout particulièrement former des chefs de chorale, pris dans toutes les classes sociales³ ; faire apprendre et développer

¹ Sibree, "Malagasy hymnology...", 1886, p. 194.

² "Revenons-en à un livre unique, de sorte que, où qu'ait lieu la prière, nous puissions, et tous avec nous, nous joindre à elle. (...) Créons un comité de personnes compétentes pour juger un hymne et son air. (...) Soyons intransigeants sur le fait qu'un hymne qui n'est pas dans le livre ne peut être chanté au cours des messes." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 35, trad. R. M.).

³ "A côté des responsabilités de pasteur, de prêcheur, centrées sur la parole, s'individualise donc celle de leader de chorale. Les types d'hommes dès lors susceptibles d'y accéder sont les héritiers du règne de Radama II, parfois liés au groupe de Toy, mais aussi bien des anciens de l'Académie, des chanteurs royaux. Ce peuvent être des jeunes gens de haute naissance, des esclaves, des *tsiarondahy*." (F. Raison-Jourde, *op. cit.*, pp. 542-543).

C'est la même démarche qui au XIV^e siècle, en Europe, a conduit à la création de psallettes, pour accompagner le développement de la foi populaire.

rapidement l'emploi d'une nouvelle graphie musicale apportée en 1862 par un jeune missionnaire de la L.M.S., le tonic sol-fa.

Chapitre IV : La notation en tonic sol-fa

A Tahiti et à Madagascar, les premiers recueils hymnologiques imprimés sont des recueils de textes. Mise à part la mention du "tune" anglais indiqué en Polynésie, aucune référence n'est faite à la musique qui accompagne chacun des cantiques.

Quand l'Imerina s'ouvre à nouveau à l'Europe à la mort de Ranavalona I^{ère}, en 1861, les recueils imprimés par la LMS vont, dans un premier temps, être des rééditions de l'ancien recueil de 1849, imprimées en Angleterre. Puis une refonte, en 1869, élimine une trentaine de *maintimolaly*, cantiques "ancestraux", pour de nouvelles créations, dues aux missionnaires de la deuxième génération ; comme les précédentes, cette nouvelle édition est sans notation musicale¹. Il faudra attendre 1875 pour que soit imprimé le premier recueil de cantiques comportant à la fois les textes et les musiques².

L'effervescence dans le domaine du renouvellement et de l'enrichissement de la présentation des cantiques à cette époque correspond à l'action dans la Grande Ile de deux missionnaires ayant de solides connaissances musicales. Il s'agit de Toy et de Richardson.

Robert Toy, ordonné en 1862, embarque presque immédiatement pour Madagascar où il apporte la nouvelle méthode de notation³. Il acquiert une parfaite connaissance de la langue et des problèmes de la formation des

¹ Il s'agit du *Tiona sy fihirana mbamy ny Fampianarana tsotra ny hira* ; 10 textes au moins sont de Hartley, 5 de W.E. Cousins, 7 de G. Cousins. Le tirage, supervisé par Hartley, est fait à Londres sur les presses de la Religious Tract Society.

² L'édition est supervisée, à Tananarive, par Richardson. En fait, un recueil musical a été imprimé deux ans plus tôt par la FFMA. Il s'agit d'un ouvrage dû à W. Pool intitulé *Tiona mety hatao eo an-trano-fiangonana*. C'est un recueil de 104 harmonisations à quatre voix de "tunes" anglais, sans aucune mention textuelle. (Cf. annexe II-3).

³ "Le 5 septembre, Toy sortit ses livres et son modulateur ou clef pour la nouvelle méthode de chant de M. Curwen. Il expliqua la nouvelle méthode de notation et chanta plusieurs nouveaux airs." (*Missionary Chronicle*, 1er janv. 1863).

Malgaches. A la suite d'un intermède de trois années en Angleterre, il reprend son travail missionnaire à Tananarive en 1873. Il y mourra en 1879¹.

James Richardson, arrivé à Madagascar en 1869, s'installe dans le Betsileo. En 1872, il est nommé superintendant de la Normal School à Tananarive. Il semble avoir été, dès son arrivée sur le sol malgache, un fervent partisan du tonic sol-fa. Parmi les mérites de Richardson énumérés à son départ de Madagascar en 1879, Rajanoary relève que "les Malgaches lui devaient leur connaissance du sol-fa et des cantiques à la gloire de Dieu"².

Le "tonic sol-fa" est une méthode de notation et d'enseignement du chant élaborée en Angleterre au début du XIX^e siècle par Sarah Ann Glover et perfectionnée par J. Curwen vers 1840³. A partir de son introduction par les missionnaires de la deuxième génération, ce système va être rapidement intégré par les Malgaches des Hautes Terres ; il va être à la source d'un renouvellement de la présentation du livre d'hymnes⁴. Si aujourd'hui il garde la même vogue à Madagascar, il n'a par contre eu aucun succès à Tahiti.

Quelles sont les caractéristiques de ce système d'écriture simplifié ? Pourquoi l'écriture musicale aboutit-elle à la domination symbolique de l'Européen sur l'autochtone, là où l'interprétation du cantique avait échoué ? Pourquoi un système d'écriture analogue ne s'est-il jamais implanté à Tahiti ? A-t-il les mêmes raisons d'être aujourd'hui ? Telles sont quelques unes des questions auxquelles nous allons maintenant essayer de répondre.

¹ Ces éléments biographiques ont été compulsés dans le registre des missionnaires engagés par la LMS, registre édité par James Sibree en 1923.

² Cité par Y. Ranjeva-Rabetafika, *op. cit.*, p. 18, (lettre adressée aux directeurs de la L.M.S. à l'occasion du départ de J. Richardson).

³ Cf. l'article "tonic sol-fa", *Science de la Musique*, p. 1020.

⁴ Cf. annexe II-4/5, photocopie d'un cantique écrit en sol-fa et sa transcription dans le système de notation musicale traditionnel.

1 - Caractéristiques du système tonic sol-fa

De très nombreux articles de Curwen¹ ont contribué à faire connaître et à répandre depuis 1860 la nouvelle méthode musicale. De multiples textes sont transcrits, et tout particulièrement des textes destinés à l'action missionnaire. Par sa simplicité, le tonic sol-fa est particulièrement bien adapté aux hymnes et cantiques dont les caractéristiques sommaires ont déjà été soulignées.

Dans son aspect traditionnel, le codage musical nécessite un apprentissage, souvent assez long, car il mêle étroitement les deux domaines rythmique et mélodique. Le domaine rythmique est traduit par un système conventionnel de signes pleins ou évidés, comportant ou non une hampe, munis ou non d'un certain nombre de crochets. Le domaine mélodique s'articule autour de ces mêmes signes placés à des hauteurs différentes dans une portée, système de cinq lignes horizontales parallèles.

Le principe général qui régit le système tonic sol-fa est celui de rendre immédiatement intelligible à un non-musicien les codages musicaux qui découlent de conventions successives. Le tonic sol-fa est, en quelque sorte, un espéranto musical.

Le tonic sol-fa s'attache à supprimer ou du moins à réduire les difficultés de ces conventions : les notes seront écrites en clair, les rythmes s'apprécieront par rapport à des signes espacés régulièrement.

Le tonic sol-fa est fondé sur la gamme de *do* pour le mode majeur, et sur la gamme de *la* pour le mode mineur. Les clés ne sont pas indiquées, et la

¹ Le tonic sol-fa est à peu près inconnu dans les pays occidentaux actuellement. Pourtant, The British Library possède de très nombreuses éditions et rééditions de la méthode, et de très nombreuses transcriptions, témoignant d'une intense activité de diffusion au XIX^e siècle. Le résumé des caractéristiques du tonic sol-fa est basé sur l'article déjà cité, et sur l'ouvrage ci-après : CURWEN (John), *Tonic sol-fa*, London, Novello, Ewer and Co., 1878.

tessiture réelle des voix n'est pas prise en compte¹.

Chacune des notes de la gamme est prononcée "à l'anglaise"² et notée par sa première consonne : *d, r, m, f, s, l, t*³. Puisque les notes sont écrites en clair, la portée de cinq lignes devient inutile. Par rapport à une octave de référence, les lettres sont suivies d'un exposant ou d'un indice, pour marquer leur appartenance à l'octave supérieure ou inférieure⁴.

Le *do* est toujours la tonique du morceau de mode majeur. Il ne présente pas en conséquence de hauteur fixe, et peut se placer sur n'importe laquelle des notes de la gamme chromatique. La hauteur absolue de ce *do* mobile, tonique, est indiquée au début du morceau⁵. Les chanteurs chantent toujours les mêmes intervalles, n'ont à assimiler que la seule gamme heptatonique de *do*, sans avoir conscience qu'ils peuvent prendre appui sur les 12 sons de l'échelle chromatique.

La restitution des notes dans le tonic sol-fa est donc réduite à l'apprentissage des intervalles fondamentaux de la seule échelle mélodique de *do*. Cet apprentissage se fait en phonomimie, en plaçant la main à différentes hauteurs devant le visage. La lecture est simplifiée à l'extrême, et ne nécessite que la connaissance de quelques lettres de l'alphabet.

Le rythme, dimension temporelle de la musique, se réalise à partir du découpage isochrone de la pulsation. Alors que dans l'écriture traditionnelle, la pulsation doit être déduite des valeurs de notes indiquées, dans le tonic sol-

¹ La note indiquée *s* sera donc chantée par la voix de soprano une octave plus haut que la même note chantée par le ténor.

² *doh, ray, mi fah soh, lah, ti (do, ré, mi, fa, sol, la, si)*

³ Il n'existe pas en anglais de confusion possible entre le *sol* et le *si*. Les notes diésées accidentelles sont exprimées par les syllabes *di, ri,, fi, si, li*, les notes bémolisées par *ra, ma, sa, la, ta*. Il y a peu de notes altérées dans un cantique, les seuls chromatismes employés résultant d'une modulation dans un ton voisin.

⁴ Les sons de l'octave supérieure sont notés avec la lettre suivie de l'exposant 1, les sons 2 octaves au dessus sont suivis de l'exposant 2 ; les sons de l'octave inférieure ont la lettre suivie de l'indice 1, ou de l'indice 2 pour la double octave inférieure.

⁵ *do dia A* signifie que la note appelée *do* est le *la* du diapason. Si le chant est unitonal, l'organiste ou le pianiste devra accompagner les chanteurs en la majeur.

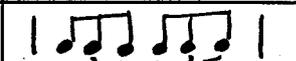
fa, la pulsation apparaît clairement quel que soit le type de mesure¹.

Puisque dans le tonic sol-fa l'unité de pulsation est toujours l'équivalent d'une noire, les seules mesures utilisées sont les mesures à division binaire de 2/4, 3/4 et 4/4, et les mesures à division ternaire de 6/4, 9/4 et 12/4. L'emploi des signes rythmiques devient inutile, dès lors que l'écriture des notes respecte visuellement la longueur temporelle².

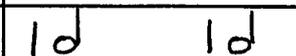
Le prolongement d'une note est indiqué par un trait horizontal dans la pulsation ou partie de pulsation sur laquelle la note est tenue³. Les silences

¹ Les barres de mesures sont reprises dans le tonic sol-fa, mais s'y ajoute la division pulsatoire indiquée par ":" ou par "I".

² Dans le tonic sol-fa, le premier élément pris en compte est le découpage pulsatoire. Si une seule note figure dans la pulsation, c'est une noire (ex. 1.1 ci-dessous). Le point divise la pulsation en 2 parties égales ; deux croches appartenant à la même pulsation sont donc séparées par un point (ex. 1.2). Dans le cas plus rare de l'emploi d'un triolet, chacune des croches du triolet est séparée par une virgule inversée (ex. 1.3). La virgule est associée à la division de la demi-pulsation. Deux double-croches appartenant à la même demi-pulsation sont en conséquence séparées par une virgule (ex. 1.4). La croche pointée/double-croche est indiquée par une succession de point et de virgule (ex. 1.5).

1	2/4		d : d
2	2/4		d . d : d . d
3	2/4		d' d' d' : d' d' d'
4	2/4		d , d . d , d : d , d . d , d
5	2/4		d . , d : d . , d
6	2/4		d , d , d : d , d , d
d = do, indication "en clair" du nom de la note.			

³ La blanche est indiquée par un trait suivant la lettre de la note (ex. 2.1 ci-dessous). La blanche pointée possède 2 traits et la ronde 3 (ex. 2.2 et 2.3). La noire pointée est indiquée par la lettre suivie dans la moitié de pulsation suivante d'un petit trait horizontal (ex. 2.4). Un rythme syncopé est noté de la même façon et renforcé par un accent expressif (ex. 2.5).

Ex ₂		Notation tradit.	Tonic sol-fa .
1	2/4		d : - d : -
2	3/4		d : - : -

sont toujours laissés en blanc¹.

Le système rythmique est logique, et élimine tout signe conventionnel abstrait ; c'est l'œil qui aide la mise en place rythmique correcte.

Comme dans la notation sur portée traditionnelle, les voix sont superposées. Une accolade définit les limites de chaque superposition. Tous les cantiques sont harmonisés à quatre voix. Les barres de mesure et les double barres sont communes aux voix, et se présentent donc prolongées d'une voix sur l'autre.

Lorsqu'une modulation se produit, le changement de hauteur de la tonique est indiqué. La référence de la nouvelle hauteur du *do* est notée au dessus du texte².

3	4/4	o	d : - : - : -
4	2/4	d . d	d : - . d
5	4/4	d d d	d : d - : d

¹ Rien n'est écrit dans l'intervalle séparant deux pulsations, lorsque le silence correspond à une ou plusieurs pulsations entières (ex 3.1 et 3.2). Les contre-temps utilisent le même procédé (ex. 3.3). Le silence de durée inférieure à la pulsation est délimité par les signes de division interne vus plus haut, le point ou la virgule (ex. 3.4).

ex		Notation tradition.	Tonic sol - fa
3			
1	2/4	d 2 d 2	d : d :
2	3/4	d 2 2	d : :
3	4/4	2 d 2 d	: d : d
4	2/4	d . 7	d : - .

² Sur l'accord de changement est précisé, à chaque voix, en petits caractères, la note appartenant à l'ancienne tonalité, et en caractères standard, la note appartenant à la tonalité nouvelle. Dans l'exemple ci-dessous², *do dia A* indique que le nouveau *do* va se chanter à la hauteur du *la* du piano. On passe donc en la majeur. Les petites notes appartiennent à l'ancienne tonalité, qui était ré majeur. Chaque chanteur garde les mêmes hauteurs, mais il utilise à cet endroit les notes indiquées en caractères normaux. En fait, il a changé la hauteur de son échelle heptatonique, il a modulé de ré majeur en la majeur. Les changements sont faits à la place la plus commode, et non de façon harmonique.

Tous les textes notés en sol-fa font apparaître clairement les différentes phrases musicales. Celles-ci sont séparées par une double-barre, qui peut soit prendre la place d'une barre de mesure, soit être incluse dans une mesure.

Les signes de reprises sont tirés de la notation traditionnelle¹. Les autres éléments de notation musicale, nuances, accentuations, lorsqu'ils sont précisés, reprennent les indications traditionnelles. Les indications de mouvement sont peu nombreuses ; les termes italiens sont souvent remplacés par des termes en langue vernaculaire².

Le système tonic sol-fa est particulièrement bien adapté au cantique et à l'hymne protestant. Les textes sont courts, possèdent une structure interne claire, modulent peu, sont écrits dans un style presque toujours homorythmique, évitent les complications rythmiques et mélodiques. Les règles internes sont faciles à assimiler. Il ne pouvait que séduire Richardson à une époque où il constatait des dérives inquiétantes dans le domaine du chant liturgique.

<i>Do dia D</i>	<i>Do dia A</i>
<i>f .r Id : —</i>	<i>:t,m,.f Is,</i>
<i>r .s, Id : —</i>	<i>:s,d,.r, Im,</i>
<i>s .f Im : —</i>	<i>:s d .d Id</i>
<i>s,.s, Id : —</i>	<i>:s d,.d, Id,</i>

¹ Les lettres *DC* signifient *Da Capo*, c'est-à-dire retour au début du morceau.

² A côté d'indications usuelles comme *moderato*, on trouve surtout des termes malgaches tels que *miadana* (aller lentement), ou *faingampaingana* (aller vite).

2 - Les enjeux du tonic sol-fa

A partir des années 1870, l'enjeu du tonic sol-fa est essentiellement, nous l'avons vu, d'éradiquer le "*hira gasy*", la façon de chanter malgache qui se développe rapidement dans toutes les communautés où un contrôle missionnaire ne peut s'exercer directement. "Le chant est notre grand problème" a déjà écrit Toy¹, et Richardson adresse en juillet 70 à l'éditeur du *Tonic sol-fa Reporter* une "photographie réaliste" de ce que l'on trouve dans la plupart des églises de la capitale malgache².

Le recueil hymnologique de 1869, tiré à 20000 exemplaires, un chiffre important pour l'époque, n'a pas répondu aux attentes missionnaires ; boudé par les jeunes Malgaches, il n'a pas amené les progrès attendus. Bien qu'il soit dans l'ensemble conservateur puisqu'il reprend 80 % des textes antérieurs, une dizaine d'années après l'impression, la moitié du stock reste invendu³.

¹ "Le chant est notre grand problème [écrit Toy après l'inauguration du temple d'Ambohipotsy, en 1868]. Les indigènes, par un processus d'imitation et d'invention, réussissent à produire des mélodies curieuses et à les adapter aux hymnes, avec une indifférence complète à la métrique. Ces airs sont parfois plutôt plaisants mais souvent ludiques avant tout, et toujours pleins de fioritures et interprétés avec de grands gestes. Dans leur estime, nos airs de psaumes, avec leur simplicité, ne méritent pas la comparaison. Un des indigènes dit à une réunion, il y a quelques semaines, que toutes les nations civilisées avaient leurs compositeurs, qu'il en était de même pour eux et, pour dire vrai, beaucoup d'autres croient réellement être supérieur en ce domaine." (cité par F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 544).

² "Je vais vous dépeindre la réalité, et vous verrez où nous en sommes. En bas de la colline à l'est de la Capitale, il y a une chapelle qui dépend de Mr. ; j'ai souvent prêché là. Les chanteurs, presque tous des esclaves, sont assis sous la chaire. Ils sont divisés en petits groupes de 4 ou 5. Un groupe de 5 ténors est assis tout près de moi. Ils battent un certain rythme avec le poing fermé d'une main frappant la paume ouverte de l'autre main, et vous entendez les clap ! clap ! tout le long du chant. Le tempo est arrangé pour correspondre à leur "goût", et il est du ressort de ces 5 là de veiller à ce que tout le monde n'arrête pas son chant au même moment, si bien que quand un groupe a fini, il donne au groupe voisin un coup dans les reins (litt.) pour qu'il reprenne la musique. Ils mettent un trémolo sur chaque note. — une sacrée réussite." (J. Richardson, *op. cit.*, p. 27, trad. R. M.).

³ Les chrétiens sortis indemnes de la tourmente du règne de Ranavalona I^{ère} montraient un très grand respect et un très grand attachement aux hymnes introduits par les missionnaires de la première génération. Ce ne sera plus l'attitude des chrétiens qui se convertissent massivement à partir du règne de Ranavalona II.

Les *isan-enim-bolana*, assemblées semestrielles des Eglises de l'Imerina qui se tiennent depuis 1868, rappellent dans plusieurs de leurs compte-rendus, les positions orthodoxes concernant les chants et les danses, mais les conseils donnés ne semblent pas être suivis d'effets¹.

Bien qu'un livre d'explication du tonic sol-fa, et un recueil d'airs transcrits, d'une cinquantaine de pages chacun, aient été en préparation dès 1870, ce n'est qu'à partir de 1873, que se concrétise la volonté d'utiliser à grande échelle la notation nouvelle. Pool édite, cette année là, 104 *tunes* et leurs harmonisations à quatre voix. Il n'y a pas de paroles, mais l'auteur indique, en en-tête de chaque texte, la référence du chant du recueil hymnologique de 1869. L'édition en est faite sur les presses de la F.F.M.A.², qui collabore étroitement avec la L.M.S. Les imprimeries de Tananarive sont donc capables dès ce moment de transcrire les musiques des chants culturels.

Quelques éditions d'un format modeste vont précéder le *Tiona sy fihirana* de 1875, supervisé par Richardson et imprimé à Tananarive sur les presses de la L.M.S. Ce recueil présente les textes et les musiques harmonisées à quatre voix, en notation sol-fa, de 131 cantiques. Dès lors, toutes les publications du recueil de cantique se feront sous deux présentations, présentation des textes seuls, présentation des textes accompagnés de leur musique en sol-fa³.

¹ En 1871, "une note imprimée en 2000 exemplaires et distribuée gratuitement aux participants de l'IEB de juin, vise, sous le titre "*Ny fanao tsy mahamendrika*" (les pratiques qui nous font honte) le mode de chant pratiqué lors des *lohavolana* et à Noël. On cherche donc à agir par le haut de la société en mobilisant les élites rurales." (F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 555).

² Foreign Friends Mission Association, appelée aussi Quakers, et fondée à Madagascar en 1867.

³ Chronologie des premiers écrits en sol-fa : (cf. COUSINS (W. E.), *A brief review of the LMS mission in Madagascar from 1861 to 1870*, Antananarivo, 1871, et SIBREE (James), *A Madagascar Bibliography*, Antananarivo, The L.M.S., 1885)

- s.d. *Tune book* (lithographed) J. Cameron, 1re éd.
- En prép. en 1870 : *Book of sol-fa instruction* (J. Richardson) 48 p. ?
- En prép. en 1870 : *Book of sol-fa tunes* (W. Mackie, M.D.) 48 p. ?
- 1873 *Tiona mety hatao eo an-Trano fiangonana*, 12 mo, 87 p., (104 tunes for public worship, in sol-fa notation), W. Pool, FFMA Press.
- 1873 *Anthems mety hatao eo an-Trano fiangonana*, 12 mo, 44 p. (12 anthems for public worship, in sol-fa), FFMA Press.
- 1874 *Ny Fandehanan' ny Mpivahiny*, 8vo, 28 p.

Les parutions musicales nouvelles ne pouvaient pas, à elles seules, modifier la situation constatée et déplorée par James Richardson. Il fallait convaincre les Merina de l'intérêt du nouveau système. Lui même est bien placé, à la tête de la Normal School, pour éduquer, avec l'aide efficace de Robert Toy de jeunes chefs de chorale.

Le sol-fa est présenté comme une technologie nouvelle, qui par sa simplicité, est accessible à tous. Les spécialistes reconnus que sont les *tsiarondahy*, ces chanteurs royaux, dont l'engagement corporel choque nos missionnaires, vont être autant que possible intégrés dans la formation.

L'attrait du chant va se déplacer : hier, affirmation de la maîtrise du Malgache dans cette forme d'expression pour laquelle il a un goût très vif, aujourd'hui maîtrise d'un nouveau langage. A l'autorité naturelle du chef de chœur, va succéder l'autorité de celui qui maîtrise l'écrit. L'autorité de l'instruit se substitue à l'autorité de la tradition. Dès lors, les "ignorants", ceux qui sont restés en marge des écoles missionnaires, seront amenés à exercer leurs talents hors du temple. Mais ceci est une autre histoire, dont nous reparlerons ultérieurement.

L'apprentissage d'un chant par le sol-fa rend très difficile la restitution des éléments qui font l'originalité du chant malgache traditionnel, en particulier son extrême complexité rythmique, et la liberté d'improvisation mélodique à

(Service of song parts of the "Pilgrim's Progress", interspersed with hymns and tunes in sol-fa, arranged by W. Pool), LMS Press.

- 1875 *Tiona sy fihirana mbamy ny Fiampianarana tsotra amy ny hira*, 8vo, 98 p. (Tunes and hymns, together with simple instructions in singing, 131 hymns with tunes in sol-fa notation, Rev. J. Richardson), LMS Press.

- 1876 *Tiona sy fihirana mety hatao ao am-piangonana sy ao an-tranon-tsekoly, ary ao an-tokan-trano*, 32 mo, 84 p., (127 hymns for church, school, and home, en sol-fa), FFMA Press.

- 1879 *Tiona ela sy vao mbamy ny tononkira mahamety azy, natao ho naman' ny Fihirana fanao am-piangonana*, 8vo, 176 p.

(Tunes old and new, together with the hymns appropriate for them, containing a tune, in sol-fa notation, for every one of the 247 hymns in the 1879 hymn book), Richardson et Price, LMS Press.

partir d'une trame de base. L'expression vocale est canalisée pas à pas par l'écriture dans le tonic sol-fa : l'expression rythmique est simplifiée à l'extrême, et identique dans toutes les voix¹ ; la mélodie est apprise voix par voix, guidée, pour être plus précise, par des mouvements de mains accompagnant l'émission des notes. La relative "pauvreté" du chant monodique est ensuite transformée par l'harmonie qui résulte de la superposition des voix. Cette harmonie, sans doute très différente des expressions musicales collectives antérieures, va peu à peu être assimilée, et va entrer dans les habitudes culturelles du Malgache protestant interprétant un chant au temple.

Le sol-fa mettra, comme toute novation, plusieurs années avant de supplanter au temple, en Imerina, les chants "étranges" décrits par Richardson, Sibree et Hewlett. Rien cependant ne viendra contrecarrer sa progression, comme en témoignent toutes les transcriptions musicales de chants cultuels postérieures à la période étudiée. A l'échelle du temps l'acculturation aura été très rapide. Le tonic sol-fa aura, dès le départ, puissamment contribué à ouvrir la culture *merina* à une tradition musicale très éloignée de ses propres conceptions du chant sacré.

Ce système a-t-il les mêmes raisons d'exister aujourd'hui ? Les sphères culturelles s'étant rapprochées, il n'a plus l'utilité que ses concepteurs lui attribuaient au départ, mais il demeure, pour tous les chefs de chœur protestants, un moyen si simple, si pratique, si pédagogique pour faire travailler les chanteurs, qu'il a été étendu au domaine profane². Les nombreuses créations contemporaines de compositeurs malgaches d'obédience protestante se font toujours en sol-fa.

¹ Les Catholiques qui s'installent à Madagascar à partir de 1861 n'utiliseront pas ce système de notation. Le chant catholique présente actuellement pour certains textes des caractéristiques de souplesse, et de complexité rythmique, qui n'ont pu subsister que dans l'acceptation par les missionnaires catholiques des particularités autochtones.

² Lors de mon passage en 1991, la chorale du temple de Faravohitra préparait un concert pour Noël, avec au programme *Le Messie* de Haendel. Les choristes travaillaient l'œuvre d'après une transcription en sol-fa.

Ainsi, comme l'écrit Yvette Ranjeva-Rabetafika¹, "le tonic sol-fa fait tout simplement partie de la tradition protestante malgache." Or il est pratiquement ignoré à Tahiti. Comment expliquer qu'il n'y ait jamais été adopté ?

3 - L'inutilité du sol-fa à Tahiti

Bien que l'absence de témoignages ne soit pas une preuve formelle, tout laisse à penser que les phénomènes d'opposition ouverte entre chant missionnaire et chant autochtone ne se sont jamais produits en Polynésie. De multiples témoignages nous rappellent l'enthousiasme avec lequel les Tahitiens ont adopté les hymnes de leurs missionnaires, chantés en toutes occasions², et dont le nom même se substitue, dans la langue, aux termes employés jusque là³.

Cette adhésion inconditionnelle au cantique et à l'hymne vient peut-être tout simplement du plaisir polyphonique éprouvé par les Tahitiens.

L'adoption de la polyphonie semble avoir été très rapide. Cinq ans seulement après le commencement du travail missionnaire aux Tuamotu, le Père Montiton relève dans une lettre datée de 1854 le goût de l'harmonie inné chez ses paroissiens : "Le goût ou habitude de l'harmonie est si remarquable parmi eux qu'ils ne chantent jamais qu'en chœur, et les meilleurs morceaux n'auraient pas la moindre chance de succès s'il n'y était pas ajouté une seconde voix.⁴"

¹ Ranjeva-Rabetafika, *op. cit.*, p. 18.

² "On n'entendait, à toute heure du jour, dans toutes les maisons, que le chant des hymnes, auquel les jeunes femmes, surtout, s'exerçaient continuellement." (J.-A. Moerenhout, *op. cit.*, p. 472-II).

³ "Les indigènes ont gardé le goût de la poésie et du chant, mais actuellement ce sont des chants européens que l'on utilise avec des paroles tahitiennes. Le mot *himene* (hymne) a passé dans la langue." (T. Henry, *op. cit.*, p. 284).

⁴ Rapporté par BURROWS (E. G.), *Native Music of the Tuamotus*, New-York Kraus reprint C°, réimp. Bernice P. Bishop Museum, bull. 109, 1933, p.81.

Moerenhout, lors d'un voyage à Pitcairn est éveillé "par un chant à plusieurs voix" qui se révèle être un hymne sacré, et a l'occasion d'entendre dans cette île des hymnes à 3 ou 4 voix¹.

De son côté, William Ellis mentionne qu'après la fin des exercices habituels, Barff réservait une demi-heure pour enseigner le chant aux indigènes. "Ils n'ont pas des voix aussi douces et mélodieuses que les Africains, cependant ils apprennent à chanter remarquablement bien, vu leur peu de connaissance de la musique. Beaucoup de femmes ont des voix claires et douces, bien timbrées et elles exécutent généralement mieux leurs parties que ne le font les hommes."² Le pluriel utilisé semble se rapporter au chant polyphonique.

Une civilisation orale développe à la fois la mémoire et l'oreille bien mieux que ne le fait une civilisation écrite³. Chaque ré-interprétation est une re-création, dans laquelle les exécutants ne cherchent pas à reproduire avec fidélité un modèle pré-existant.

L'aspect le plus surprenant sans doute pour l'Européen qui pénètre pour la première fois dans un temple polynésien est l'aspect polyphonique que revêt tout chant cultuel⁴. Sans l'assistance d'une partition écrite, tous les fidèles participent à son élaboration, soit de façon classique en chantant la mélodie supérieure, soit de façon plus étonnante, en interprétant la partie d'alto, de ténor ou de basse. En Europe, cet exercice reste du domaine des seuls "spécialistes", membre de la chorale, ou lecteur musical⁵.

Dans une assemblée dominicale, on peut certes constater des divergences entre la voix chantée et la partition écrite. Il n'est pas rare d'entendre un ténor

¹ Moerenhout, *op. cit.*, p. 63 et p. 78-I.

² W. Ellis, *op. cit.*, p. 418.

³ Les missionnaires s'étonnaient de la surprenante mémoire de leurs ouailles capables de "lire" n'importe quelle page du livre sur lequel ils avaient étudié à condition qu'on leur dise le premier mot, mais par ailleurs incapable de déchiffrer un texte nouveau !

⁴ Cf. annexe II-9.

⁵ Plus étonnant encore, et j'en ai fait personnellement l'expérience ; apprenez à un groupe de personnes en Polynésie un chant nouveau, le modèle monodique vous sera restitué à plusieurs voix !

Moerenhout, lors d'un voyage à Pitcairn est éveillé "par un chant à plusieurs voix" qui se révèle être un hymne sacré, et a l'occasion d'entendre dans cette île des hymnes à 3 ou 4 voix¹.

De son côté, William Ellis mentionne qu'après la fin des exercices habituels, Barff réservait une demi-heure pour enseigner le chant aux indigènes. "Ils n'ont pas des voix aussi douces et mélodieuses que les Africains, cependant ils apprennent à chanter remarquablement bien, vu leur peu de connaissance de la musique. Beaucoup de femmes ont des voix claires et douces, bien timbrées et elles exécutent généralement mieux leurs parties que ne le font les hommes."² Le pluriel utilisé semble se rapporter au chant polyphonique.

Une civilisation orale développe à la fois la mémoire et l'oreille bien mieux que ne le fait une civilisation écrite³. Chaque ré-interprétation est une re-création, dans laquelle les exécutants ne cherchent pas à reproduire avec fidélité un modèle pré-existant.

L'aspect le plus surprenant sans doute pour l'Européen qui pénètre pour la première fois dans un temple polynésien est l'aspect polyphonique que revêt tout chant culturel⁴. Sans l'assistance d'une partition écrite, tous les fidèles participent à son élaboration, soit de façon classique en chantant la mélodie supérieure, soit de façon plus étonnante, en interprétant la partie d'alto, de ténor ou de basse. En Europe, cet exercice reste du domaine des seuls "spécialistes", membre de la chorale, ou lecteur musical⁵.

Dans une assemblée dominicale, on peut certes constater des divergences entre la voix chantée et la partition écrite. Il n'est pas rare d'entendre un ténor

¹ Moerenhout, *op. cit.*, p. 63 et p. 78-I.

² W. Ellis, *op. cit.*, p. 418.

³ Les missionnaires s'étonnaient de la surprenante mémoire de leurs ouailles capables de "lire" n'importe quelle page du livre sur lequel ils avaient étudié à condition qu'on leur dise le premier mot, mais par ailleurs incapable de déchiffrer un texte nouveau !

⁴ Cf. annexe II-9.

⁵ Plus étonnant encore, et j'en ai fait personnellement l'expérience ; apprenez à un groupe de personnes en Polynésie un chant nouveau, le modèle monodique vous sera restitué à plusieurs voix !

abandonner sa voix pour rejoindre celle de l'alto, ou une basse simplifier les appuis harmoniques qui lui sont attribués ; mais ces modifications n'entament pas le plaisir polyphonique, toujours intact, toujours renouvelé.

Cet enthousiasme durable pour la polyphonie a provoqué un oubli, apparemment total, de la culture musicale tahitienne, et il est probable qu'il n'était pas utile de recourir à une méthode pédagogique simplificatrice¹. Nous retrouvons ici un des effets de l'étonnante acculturation, quasi soudaine et totale, analysée par Jean-François Baré.

4 - Une acculturation musicale réussie

Les recueils hymnologiques tahitiens ignorent toujours la notation en tonic sol-fa, et pourtant, rien ne différencie fondamentalement un cantique calviniste interprété en Angleterre de ses interprétations en Imerina ou à Tahiti.

La gamme tempérée est adoptée partout, les mélodies notées sont respectées, les rythmes également. L'interprétation collective redonne les enchaînements d'accords, les modulations prévues par l'harmonisation. Il y a bien dans le détail quelques variantes mélodiques, rythmiques ou harmoniques entre le texte noté et sa transcription sonore, mais ces différences ne sont pas plus fréquentes que dans une paroisse européenne. Elles résultent soit d'une erreur qui n'a pas été corrigée au départ, soit d'une simplification collective.

Quelques éléments pourtant ne sont pas conformes à la conception européenne. Le timbre des voix est parfois surprenant. Le chant manque d'homogénéité. Certaines voix, notamment les ténors, sont tendues ; elles manquent totalement de la souplesse recherchée en Europe. Cet élément est cependant atténué par les tessitures adaptées à une interprétation populaire.

¹ L'acculturation est si totalement réussie, qu'au début du XX^e siècle, un essai d'introduction de la notation simplifiée a été sans lendemain.

Plus subtiles, mais cependant présentes, sont les coupures de phrases qui ne tiennent compte ni du découpage textuel, ni du découpage mélodique. Ces "fautes" de phrasé semblent volontaires. On peut noter aussi, dans certains textes, la tendance à faire de légers ports de voix, aussi bien à Tahiti qu'à Madagascar, et parfois à anticiper sur la pulsation. Au total, peu de choses.

Paradoxalement, pour les missionnaires européens œuvrant à Tahiti et à Madagascar, Méthodistes et Congrégationalistes qui n'attachent qu'une importance secondaire au support musical, qui sont, pour la grande majorité d'entre eux, mal préparés à affronter ce problème, c'est par la musique que l'acculturation a été pleinement réussie !

Cependant, un autre vecteur n'est pas sans conséquence dans le domaine musical. C'est le domaine instrumental, dont nous n'avons pas encore parlé.

Chapitre V : L'adoption des instruments européens

Si la notation en tonic sol-fa, et l'adoption inconditionnelle de la polyphonie, apparaissent comme les principaux vecteurs d'acculturation, ils ne sont cependant pas les seuls. L'adoption des instruments européens n'est pas sans conséquence dans le domaine musical. L'instrument est un puissant agent d'acculturation car il familiarise et habitue l'oreille à des échelles mélodiques qui ne font pas partie de la culture pré-européenne. Il a été, de ce fait, un auxiliaire précieux pour arrêter les dérives constatées par Richardson aux alentours des années 1870¹.

Aucune précision n'est apportée dans le recueil d'hymnes sur l'accompagnement du chant de l'assemblée². Ne figurent dans les recueils hymnologiques notés que les mélodies des chanteurs, écrites de façon traditionnelle sur portées à Tahiti, transcrites en tonic sol-fa en Imerina.

On constate entre ces deux zones une différence fondamentale vis à vis de l'instrument d'accompagnement. Les Protestants tahitiens exécutent toujours à capella les chants culturels traditionnels³, les Merina semblent ne pas pouvoir se passer d'un accompagnement : orgue ou harmonium au temple, mélodica, flûte

¹ Je ne considérerai pas les instruments de type rythmique, tels que la grosse caisse, adoptée aussi bien par les Tahitiens que par les Malgaches qui, dans certains cas, peut se substituer à un instrument autochtone sans faire évoluer les caractéristiques rythmiques de la culture d'accueil. D'ailleurs les instruments rythmiques ne sont jamais utilisés au temple. Parmi les instruments mélodiques, plusieurs sortes d'instruments sont à considérer : ceux qui proposent des échelles mélodiques toutes faites, comme le piano, l'harmonium, la guitare, l'harmonica, etc. ; ceux sur lesquels l'instrumentiste crée ses notes comme le violon, et ceux, à mi chemin, où la hauteur de base de chacune des notes peut être modulée par l'instrumentiste, comme le saxophone, ou dans une moindre mesure la clarinette et la trompette.

² Ce n'est pas le cas pour la plupart des recueils européens où il est donné des conseils très précis, sur la façon d'accompagner le chant à l'orgue ou à l'harmonium.

³ Un seul temple à Tahiti possède actuellement un orgue. Les harmoniums ne sont pas utilisés. Les chants *ui api*, de la "génération nouvelle" sont souvent accompagnés, eux, par un orgue électrique, une guitare, un *pahu*. Les chants des cultes catholiques sont aussi souvent accompagnés par de petits ensembles instrumentaux.

à bec lors des répétitions qui se font dans une salle annexe au temple. Comment expliquer cette évolution différente dans les deux zones ? Simple conjoncture ? Élément culturel superflu ici, indispensable là ? Une rétrospective historique nous permettra de faire le point.

1 - L'introduction des instruments européens

Dès les premiers contacts, les instruments de musique européens sont introduits dans les zones étudiées. A Tahiti, ils sont introduits par les marins et peut-être aussi par les premiers missionnaires. En Imerina, parmi les instruments que nous avons énumérés dans la première partie de ce travail, figurent plusieurs instruments dont l'origine asiatique, africaine ou arabe est probable, parfois certaine. Et il n'est pas exclu que certains instruments européens, transitant par les régions côtières, soient parvenus sur les Hautes Terres avant la visite de Mayeur.

Les instruments introduits par les marins à Tahiti sont l'harmonica, le concertina (petit accordéon diatonique), la guimbarde, le *machete* d'origine portugaise (l'actuel *ukulele*), la guitare, le banjo, le violon aussi sans doute. Tous ont la caractéristique d'être faciles à transporter, et d'un apprentissage relativement simple. Tous ces instruments sont encore aujourd'hui utilisés dans les bringues, mais n'ont jamais été utilisés pour accompagner les chants du temple.

Parmi les instruments européens introduits à Tananarive, il faut signaler la flûte traversière jouée par le naturaliste autrichien Hilsenberg devant Radama I^{er} en 1822¹. Keturah Jeffreys fait venir, à grands frais, en 1824, un

¹ D'après V. Belrose-Huyghues, la flûte aurait été introduite dès 1818 par le missionnaire David Jones, qui s'en servait à Ivondro, puis à Tananarivo pour divertir ses jeunes élèves et leurs parents. ("La Musique...", p. 77). S'agissait-il d'une simple flûte à bec, puisque Radama I^{er} découvre la flûte traversière en 1822 ? :

piano de Maurice avec lequel elle donne des leçons de musique aux jeunes filles de la Cour¹. En 1873, d'après Sibree, c'est encore le seul piano de la capitale². L'accordéon, instrument associé dans beaucoup d'endroits à des cérémonies populaires telles que les circoncisions, semble s'être diffusé en Imerina sous le règne de Ranavalona Ière³.

Parallèlement à ces instruments, qui pour certains restent confinés à un cercle très étroit, la population malgache est certainement sensible, comme ses dirigeants, aux cliques, fanfares, et orchestres de danse de type européen. Radama I^{er} a envoyé, dès 1817, six jeunes gens se former à Maurice ; ils constitueront la première fanfare royale⁴. Les Merina se familiarisent ainsi

"Un jour, peu de temps après le départ du colonel, on se hâta d'aller raconter au roi que nous avions un instrument, un gros bâton, qui rendait un son très doux lorsque nous le tenions à la bouche. On lui en dépeignit la mélodie comme si ravissante qu'il nous envoya chercher sur-le-champ en nous faisant prier instamment d'apporter ce bâton avec nous pour le lui montrer. C'était une flûte, qu'à force de sollicitations j'avais obtenue de M. Sieber avec divers morceaux de musique, peu de temps avant mon départ de Prague, et à laquelle il tenait beaucoup parce qu'elle lui avait été léguée par son frère. Le roi n'avait encore ni vu ni entendu une flûte ; je fus obligé de lui jouer un air et une ariette. Il trouva cet instrument si agréable que tous les soirs, après le repas, il fallait en jouer devant lui durant une demi-heure au moins. Il ne pouvait jamais assez entendre les sons suaves, tendres et mélodieux. Je jouais tous les airs que je savais ; quelques ariettes de la *Flûte enchantée* et de *Don Juan* furent ce qui lui plut davantage. Mais ce qui est assez singulier, l'air qu'il aimait le plus, et que je devais jouer tous les jours, était celui d'une chanson des Alpes ou du Tyrol, qui est très connue. Il y prenait tant de plaisir qu'il l'écoutait sans oser presque respirer ni remuer. Ne pouvant, faute de notes, pousser plus loin les variations, je lui dis qu'il y en avait une continuation pour la flûte que j'avais vue chez un de mes amis à Port-Louis. Aussitôt il me supplia avec instance d'écrire à cet ami pour la demander, et dépêcha tout de suite un messenger pour porter en toute hâte ma lettre au port de Tamatave et la remettre à un navire partant pour l'Ile de France." (VALETTE (J.), "L'Imerina en 1822-1823 d'après les journaux de Bojer et d'Hilsenberg", *BAM* >1965, pp. 336-337).

¹ C'est vraisemblablement ce piano, installé dans le Palais de la Reine d'Ambohimanga, qui en 1857 sera joué par la globe-trotter Ida Pfeiffer. L'affirmation de Brot "Le beau-frère de Radama, Ratefy, de son côté, avait rapporté, d'un voyage en Europe, d'autres instruments perfectionnés notamment des violons et des pianos", semble erronée pour les pianos. A la réouverture aux Européens, il n'y avait encore qu'un seul piano à Tananarive. (BROT (F.), "L'évolution de la musique malgache", *Revue de Madagascar*, 1er sem. 1906, p. 68).

² SIBREE (J.), *Madagascar et ses habitants, Journal d'un séjour de quatre ans dans l'île*, (trad. Horace et Henry Monod), Toulouse, Société des Livres religieux, 1873, p. 229).

³ F. Raison signale que c'est Ambohimamory qui, au début de la colonisation seulement, aurait pris l'initiative d'introduire l'accordéon dans les *hira gasy*.

⁴ On en trouve la mention dans le journal de J. Hastie, emploi du temps du 16 au 18 nov. 1817 ; encore à Maurice, et sur le point de s'embarquer pour Madagascar, il note : "Je déposai 20 dollars chez le quartier-maître du 22^e régiment pour les 6 garçons placés pour apprendre la musique." Parmi eux se trouvaient Rakotonga et Rafaitra "qui rapportèrent à Tananarive une

avec les instruments occidentaux à cordes — violon, violoncelle, guitare, mandoline¹ —, et avec les instruments à vent — piccolo, flûte, clarinette, trompette, clairon, cornet, cor et tuba² —.

Il faut rajouter, à la fois mi-instruments de musique, mi-objets culturels, les orgues de Barbarie et les boîtes à musique ayant appartenu aux souverains *merina*.

Aucun des instruments mentionnés ci-dessus n'a pu pénétrer au temple. Les Eglises chrétiennes ne mélangent pas les genres ! Le violon a toujours été associé, par elles, à l'instrument du "violoneux" des fêtes de village³. Les missionnaires de la L.M.S. se montrent néanmoins beaucoup plus stricts que leurs homologues catholiques qui admettent l'accompagnement des chants liturgiques par des fanfares⁴.

Seules concessions à l'instrument cultuel : l'harmonium et l'orgue. La tradition anglaise ne s'oppose pas à leur utilisation au temple. Leur usage est lié depuis plusieurs siècles à la pratique du culte.

série d'instruments, des clarinettes, des basses, des tambours et une grosse caisse" (F. Brot, *op. cit.*, p. 68).

¹ En plus d'une fanfare et d'un chœur de chanteuses, Ranavalona III avait à son service un ensemble à cordes composé de ces quatre instruments. (Cf. R. P. Colin, *Mémoires malgaches...*, p. V).

² Le musée du Rova expose les instruments joués à l'époque de Radama II. Les piccolos, petites flûtes traversières, sont fabriqués en bambou et ne possèdent pas de clés. L'instrument s'apparente à celui du joueur de fifre représenté par Manet. Tout à côté sont exposées de nombreuses petites clarinettes en argent et en bois, improprement appelées "flûtes". Tous ces instruments sont de fabrication locale. Sont aussi exposés un cor et un cornet, en métal. On sait que le cornet était l'un des instruments préféré des *borizano*, les porteurs qui accompagnaient et guidaient les Européens entre Tananarive et la côte.

³ Lors de la deuxième assemblée semestrielle de 1869, le pasteur Andriambelo conseille "de ne pas rabaisser les chants de louange à Dieu au rang des "violons" et des musiques mondaines". (Cité par RAJOELISOLO (R. L.), *L'Isan enim-bolona*, Thèse, Paris, 1970, p. 52).

De tous temps, l'Eglise a montré une grande méfiance envers les instruments de musique "qui, utilisés à des fins laïques, avaient accompagné tant de débauches et rythmé quantité de danses lascives." (B. Gavoty, *op. cit.*, p. 20).

⁴ "In front of us, to the right, we see the handsome façade of the Roman Catholic Cathedral, with its two towers crowned by octagon stone lanterns. (...) Here high mass and the other services are performed with all the usual pomp and elaborate ceremony of the Romish Church, assisted by a good organ and often by a brass band." ("A sunday in Antananarivo", AA, t.VI, 1897, p. 79)

Les missionnaires catholiques qui s'implantent dans la Grande Ile en 1861, apportent les harmoni-flûtes, sortes de petits harmoniums portatifs¹. Le premier harmonium importé aurait été offert par Laborde et le Père Finaz à Radama II². Dix ans plus tard, l'instrument s'est répandu, même dans les communautés protestantes, et les autochtones commencent à le fabriquer³. L'harmonium possède différents timbres instrumentaux⁴, et se rapproche en cela de l'orgue.

Un article anonyme paru dans l'*Antananarivo Annual* de 1897⁵ mentionne la présence de trois orgues dans la capitale *merina* : l'orgue de la cathédrale catholique, l'orgue américain de Ambatonakanga, et le petit orgue de l'église temporaire de la Société Missionnaire de Paris. L'orgue du Rova⁶ n'est pas cité, mais il a été inauguré en 1880, en même temps que le Temple du Palais.

L'orgue du Palais de la Reine⁷ possède deux claviers (grand orgue et récit), un pédalier, et il comporte 12 jeux. Cet orgue est très homogène, mais il présente des limites dans les sonorités. Il ne possède pas de jeux d'anche à la

¹ [Les Malgaches étant passionnés par la musique, les Pères] "les attiraient en accompagnant leurs chants avec l'harmoniflûte, et ils les charmaient en leur montrant de belles images après les instructions." (GRANDIDIER (A. et G.), *Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar*, Vol. IV, Ethnographie de Madagascar, t. III, Paris, Hachette, 1917, pp. 401-402).

² "On rapporte que Laborde et le Père Finaz, qui avaient remarqué la passion de Radama II pour la musique, lui firent don d'un piano (c'était le premier importé à Madagascar) et lui apprirent à jouer de cet instrument." (Rason, *op. cit.*, p. 61). Rason parle très certainement d'un harmonium, et non d'un piano. Cet harmonium est exposé dans le palais de Rasoherina, au Rova.

³ "Il n'existe qu'un seul piano dans la capitale, et il appartient naturellement à la reine; mais les harmoniums ne manquent pas; des ouvriers indigènes ont même commencé d'en fabriquer." (J. Sibree, *Madagascar...*, p. 229).

⁴ Celui encore en usage à Amparibe, introduit au XIX^e siècle, est un instrument très "orchestral", avec des jeux d'anche. Il possède les jeux suivants : violoncelle, 2 bourdons, 2 bassons, clairon, cor anglais, flûte, clarinette, fifre, hautbois, baryton, musette, voix céleste, cornemuse, et des possibilités expressives diverses : forte, sourdine, expression, trémolo.

⁵ "A sunday in Antananarivo". Cet article ne parle pas de l'orgue du Palais de la Reine. L'orgue de la cathédrale catholique a été construit en 1889 ; il comprend 15 jeux, jeux de fond et jeux d'anche.

⁶ Cet orgue de la LMS a été inauguré le 8 mai 1880. William Pool en avait surveillé la conception et le montage, et tenait les claviers pendant les 2 offices de l'inauguration. Il sera démonté en 1898, entreposé provisoirement à Faravohitra, puis remonté en 1903 dans le temple d'Avaratr'Andohalo.

⁷ Cf. annexe II-10.

sonorité incisive, de jeu ondulant, de jeux de mutation élaborés. Sobre, homogène, sans effet contrasté, presque sévère, l'orgue protestant est la réplique exacte de la conception du chant liturgique des missionnaires de la deuxième génération.

2 - Conséquences de l'introduction des instruments

Premier novembre 1991 : la Toussaint est aussi une fête à Madagascar ; comme en Europe, les tombes seront fleuries ce jour là. A Ambohimalemy, une fête rassemble autour des tombeaux toute la parenté du village. L'office du matin est un culte œcuménique. Il réunit au temple une foule bigarrée ; l'office est co-présidé par un diacre catholique et une diaconesse protestante. Deux chorales participent à l'animation musicale, l'une est protestante, l'autre catholique. Le clavier, la guitare et la percussion, réhaussés par une sonorisation puissante, accompagnent tous les chants.

L'après-midi, alors que la fête regroupe à nouveau les villageois sur un terrain communal proche, la chorale protestante, à ma demande, interprète quelques chants dans le temple. Ce qui me frappe avant tout, ce sont les variations d'intensité. Ces nuances correspondraient-elles à un contenu textuel précis ? Non, elles consistent en des crescendo subito au début des mots. Comment ne pas rapprocher ces effets vocaux des effets sonores obtenus sur l'harmonium dont le son ne produit sa pleine puissance que lorsque les soufflets sont correctement remplis d'air ? L'instrument influence ici le style d'interprétation, à l'insu des choristes qui considèrent que ces effets vocaux montrent que le chant a été "travaillé", qu'il est "interprété", qu'il met donc en valeur les voix.

Il serait inexact de considérer que seuls les instruments introduits au temple ont eu des conséquences dans l'assimilation des hymnes introduits par les

missionnaires. Si, comme on peut le supposer, les Tahitiens chantent depuis les origines a cappella les chants culturels, comment auraient-ils pu assimiler aussi bien le répertoire d'origine européenne ?

Tahitiens et Malgaches évoluent dans plusieurs cercles, et les instruments introduits par les marins ou par les voyageurs ont joué un rôle acculturateur indéniable. Ce rôle s'est exercé dans plusieurs domaines : on vient de noter certaines particularités instrumentales qui réapparaissent dans le chant. Certains instruments locaux ont été abandonnés, la flûte nasale par exemple à Tahiti. Leur abandon est sans doute lié à la disparition des cérémonies traditionnelles, mais aussi à des possibilités sonores plus brillantes avec les instruments nouveaux. Et ces instruments européens ont habitués, à leur insu, les populations autochtones à des caractéristiques musicales occidentales, échelles mélodiques, et enchaînements harmoniques.

Il y a sans doute eu une accoutumance à la gamme tempérée, c'est à dire à une échelle sonore précise, constituée de tons et de demi-tons. Cette gamme est intégrée dans les instruments comme le concertina, le piano, l'harmonium, la guitare. Elle est plus aléatoire sur certains instruments à vent comme la trompette où la pression du souffle peut modifier considérablement la hauteur moyenne d'un son. Elle est inexistante sur des instruments comme le violon, où l'instrumentiste fabrique lui-même ses sons. En Polynésie, l'accordéon et la guitare, relayés par l'ukulele, sont les instruments qui ont sans doute contribué le plus fortement à l'intégration de la gamme tempérée occidentale, alors que ce sont essentiellement les vents, puis dans les temples, l'harmonium, qui ont joué ce rôle à Madagascar.

L'accoutumance harmonique se fait en Polynésie avec la guitare, l'ukulele, le concertina, l'harmonica. Sur les Hautes Terres, elle résulte de l'utilisation de l'accordéon, du piano et de l'harmonium ; mais il faut y rajouter aussi les consonances de vents et de cordes dans les cliques, fanfares, et orchestres de danses.

Cette assimilation est d'autant plus rapide que la musique est toujours source de plaisir. Dès la réouverture de Tananarive aux Européens, Auguste Vinson note cette véritable passion pour la musique. "Pendant tout le jour à Tananarive, on entend des musiciens qui répètent ou qui jouent... Les Hovas ne peuvent rien faire sans musique"¹. Quand l'instrument pratiqué est un instrument d'origine européenne, il devient un puissant levier d'acculturation. Bien qu'ils aient été généralement réprouvés par les missionnaires, et tenus hors du temple pour la grande majorité d'entre eux, les instruments ont contribué à une assimilation des caractéristiques propres à la culture musicale européenne.

3 - Des différences notables

L'acculturation musicale due au contact des instruments européens est commune aux Tahitiens et aux Merina. Cependant, le rapport de ces peuples avec l'instrument présente des différences notables.

Les instruments appréciés ne sont pas identiques. Dans les chants de plein air, lors des bringues, les Tahitiens utilisent surtout guitare et *ukulele*, des instruments d'accompagnement. Nous le verrons ultérieurement, les Malgaches préfèrent, aux sonorités discrètes des cordes, les sons puissants et colorés des instruments de la fanfare.

Le cantique tahitien présente actuellement une différence fondamentale avec le cantique merina : il est sans accompagnement instrumental. Alors que le Tahitien s'ennivre d'un chant a cappella, le Merina semble ne pouvoir se passer d'un instrument d'accompagnement. Tous les temples de l'Imerina sont pourvus d'un orgue ou d'un harmonium ; dans les salles dépourvues de ces instruments où sont répétés les chants du culte, il n'est pas rare qu'un chanteur

¹ A. Vinson, *op. cit.*, p. 284 et p. 335.

malgache apporte une flûte à bec, ou un mélodica, pour accompagner les choristes.

Comment expliquer ces différences ? Elles viennent peut-être tout simplement d'un plaisir polyphonique purement vocal déjà relevé chez les uns, et d'un goût pour des sonorités fortement individualisées chez les autres. Les Tahitiens manifesteraient ainsi un esprit conformiste, fortement communautaire, et finalement très proche des exigences missionnaires, alors que les Malgaches montreraient plus d'individualité, et plus d'originalité.

Puisque actuellement les cultures musicales européennes et autochtones dans le domaine du chant cultuel se recouvrent, gommant en grande partie les spécificités des uns et des autres, nous allons approfondir les domaines musicaux où l'emprise missionnaire n'a pu s'exercer directement, le domaine du *himene tarava* à Tahiti et le domaine du *hira gasy* à Madagascar. Les spécificités de chaque culture y apparaîtront-elles, et confirmeront-elles ou non ces premiers constats ?

TROISIEME PARTIE

LE HIMENE TARAVA TAHITIEN

A notre époque, à Tahiti, la louange de Dieu utilise, dans les chants appelés *himene tarava*, des expressions bien différentes de celles apportées par les missionnaires de la L.M.S.. "Le thème — écrit T'Serstevens — en est donné par une voix de femme, aigre, métallique, à la dernière limite de l'aigu. Les autres ne suivent pas d'un seul coup mais entrent peu à peu dans le chœur, jusqu'à ce qu'il ait pris tout son volume, les voix féminines de la même force nasillarde, les hommes formant des groupes d'accompagnement, ténors, barytons, basses, certains avec des voix presque mugissantes, la plupart soutenant la phrase musicale par une sorte de grondement sourd et répété à lèvres closes, ou les mains en conque devant la bouche. Ils ne chantent pas à l'unisson, mais à quatre, cinq et six voix, avec un accord saisissant dont ils semblent se jouer, tant est sûr leur instinct de l'harmonie. Toutes ces voix sont belles à leur manière, c'est-à-dire extrêmement élevées et tendues chez les femmes, pleines et sonores chez les hommes, mais sans aucune nuance, aucun modelé, ni *sforzando*, ni *diminuendo*, le chant tout entier de la même tonalité criarde.

"Le rythme est rapide, continu, soutenu par des notes si longues que les chanteurs les reprennent à tour de rôle, exactement comme il en est dans un air de cornemuse avec lequel le *tarava* a beaucoup de rapport, tant par sa construction musicale que par sa finale qui garde longuement la note dominante.

"Par instants, une voix très élevée, garçonnet ou ténor, lance à travers la masse chorale une sorte de broderie harmonique, sans paroles, sur le son *hé* le plus souvent, quelquefois sur le son *ha*, quand le chanteur s'enivre de ses propres modulations. (...).

"Pendant tout le chant, les femmes resteront à peu près immobiles (...) ; mais les hommes accroupis contre les murs, sont agités de mouvements continuels : ils balancent la tête du haut en bas, en cadence, se dandinant sur les

reins ou projettent le torse en avant, le front venant toucher les genoux, tandis que la poitrine halète des grognements sourds qu'ils poussent en mesure.

"Ils se livrent avec passion à ces *himene* barbares, et peuvent en chanter, sans aucune fatigue apparente, pendant des nuits entières, comme je l'ai vu plusieurs fois, avec les mêmes voix claironnantes, les mêmes balancements, sans boire, sans manger, sans même s'éponger car la chaleur persiste dans ces maisons de planches et de tôle, exaspère les parfums des femmes, *monoi* des chevelures, bouquets enfouis dans les corsages. Quand l'hymne en vient au long point d'orgue qui le termine, on entend une voix, homme ou femme, reprendre le thème du début, et tous recommencent avec une ardeur plus vive, saouls de bruit, de rythme, d'agitation, d'odeurs sexuelles. Et tout cela célèbre la grandeur de Jéhovah, la gloire du Fils de l'Homme, les miracles de Moïse, commente les Psaumes de David et les préceptes de Salomon."¹

Bien étrange façon, tout de même, de louer Dieu ! Si cette façon élargit singulièrement la conception du chant sacré, elle est source également de bien d'autres étonnements. Comment donc des polyphonies aussi complexes peuvent-elles être élaborées, apprises et interprétées sans le recours à une quelconque notation musicale ? D'où proviennent ces chants, qui semblent immémoriaux par bien des aspects, mais dont l'étude des "temps d'autrefois" ne nous a jamais fait soupçonner l'existence, parce que l'on n'en possède aucune description ? Ces chants se sont-ils améliorés peu à peu, où bien se transmettent-ils de génération en génération sans aucune modification ? Comment chanter des nuits entières de cette façon sans être totalement aphone ? C'est à ces questions que nous allons essayer de répondre .

¹ T'SERSTEVENS (A.), *Tahiti et sa couronne*, Paris, Albin Michel, 1977, pp. 103-104).

Chapitre I : La construction polyphonique

1 - Trois strates et dix voix

Les ensembles choraux atteignent couramment dans le *himene tarava* une soixantaine et même une centaine d'exécutants. Les chanteurs sont assis à même le sol, en demi-cercles concentriques, les femmes devant, les hommes derrière. Les femmes ont souvent une jambe repliée devant elles, l'autre étendue. Beaucoup de chanteurs mettent une de leurs mains sur la joue, comme pour contrôler les vibrations de la tête. Les hommes placés au fond ont les joues gonflées, les mains en conque.

Suivant l'origine et les ressources locales, il peut y avoir de six à dix voix superposées¹. Les différentes voix n'ont pas le même effectif. Le chant s'élabore par superposition de trois strates sonores : à la base, les *ha'u* sont des voix d'hommes, et servent de fondement au chant ; la deuxième strate, à laquelle est confiée l'intégralité du texte, est constituée d'une voix d'hommes, les *tamau*, et de trois voix de femmes, les *faa'ara'ara*, les *parauparau* et les *huti* ; la troisième strate est celle des voix solistes, *tahape*, *maru teitei* et *perepere*².

¹ Des appellations différentes selon le lieu servent à qualifier des voix aux caractéristiques à peu près similaires. Le tableau de l'annexe III-1 récapitule les diverses dénominations. Les plus couramment utilisées sont soulignées.

² On trouvera la transcription musicale d'un *himene tarava* en annexe III-2.

a. Les *ha'u*

La première voix, dans le grave, est la base, le fondement de la polyphonie. Cette voix est appelée *ha'u*¹. Les voix d'hommes font une espèce de bourdon, en bouche fermée. Le son fondamental est invariable. Cette voix n'a aucune parole. Elle marque fortement l'appui pulsatoire. Parfois les hommes du *ha'u* intercalent entre les sons en bouche fermée des bruits gutturaux ou des frappements de mains, réalisant ainsi un ostinato de timbres. Certains observateurs ont noté que les *ha'u* semblaient imiter vocalement le bruit sourd des *pahu* ou des *pu*.

b. Les *tamau*, *faa'ara'ara*, *parauparau* et *huti*

La deuxième strate est constituée par l'ensemble des voix qui chantent le texte. Elle comprend une voix d'hommes, les *maru tamau*, et deux ou trois voix de femmes, les *faa'ara'ara*, les *parauparau*, et les *huti*.

Le *maru tamau* est le groupe le plus fourni chez les hommes. Le vocabulaire introduit les idées de douceur (*maru*) et de stabilité (*tamau*). Les voix sont pleines, sonnent bien, car la mélodie est dans le médium. Dans certains chants, la mélodie se casse brusquement sur la quatrième pulsation de chaque mesure, et le vers est amputé de quelques syllabes. La fin de chaque strophe est caractéristique : la mélodie devient étale et rejoint à l'unisson les autres voix sur une longue tenue.

Dans tout *himene tarava*, une femme entonne seule le début de chaque strophe. Elle fait partie du petit groupe des *faa'ara'ara*, les voix "qui réveillent". Les "entonneuses" se répartissent les entrées et interviennent tour à tour. Les introductions solistes correspondent au premier vers de chaque

¹ Je n'ai pas trouvé la signification de ce mot. Il est à noter que le nom de cette voix donné par Handy est "*haruru*", qui signifie "fracas, grondement".

strophe. Le rythme est très souple, s'adapte aux paroles dans un cadre qui n'est pas mesuré. Le groupe des *faa'ara'ara* assure ensuite ce que l'on peut appeler la première voix du chant.

La voix de *parauparau*, la voix "des paroles", a l'intégralité du texte, excepté le premier vers de chaque strophe. C'est en quelque sorte la deuxième voix du chant. Le groupe de femmes chargé de cette voix est assez fourni.

La voix des *huti*, la voix "qui tire", est cependant le groupe le plus étoffé dans une chorale exécutant des *himene tarava*. Cette voix alterne, de façon rapprochée, texte en homophonie avec les *parauparau*, et note tenue ou vocalise sur les syllabes *é* ou *a*. L'ambitus est faible, la note pivot identique à celle de la deuxième voix.

c. Les *tahape*, *maru teitei* et *perepere*

La troisième strate, dans l'aigu, est constituée des solistes. Certains ont une voix très forte, d'autres une voix très aiguë. On distingue trois grands groupes de solistes : les *tahape*, les *maru teitei* et les *perepere*.

Tahape signifie "se tromper", "faire erreur". Le *tahape* est celui qui ne chante pas en même temps que les autres ; c'est donc celui qui fait les contretemps rythmiques et les imitations mélodiques. Cette voix est confiée généralement à deux femmes, qui combinent dans leur ligne mélodique des éléments tirés du texte et des vocalises. Toutes les chorales ne possèdent pas de *tahape*.

Les voix de *maru teitei* correspondent aux voix de soprano et de ténor dans les chorales occidentales. Le vocabulaire introduit ici aussi les idées de douceur (*maru*) et de hauteur (*teitei*). Deux voix de femmes se relaient par cellules brèves d'une mesure. Elles produisent une arabesque reprenant quelques fragments de texte et des onomatopées, dans un ambitus large. Il y a aussi, en général, plusieurs *maru teitei tane* en alternance, car, devant chanter

fortissimo à la limite du crié, ils ont une partie fatigante. Ils interviennent soit en complémentarité rythmique, soit en homorythmie avec les chanteurs de la deuxième strate.

Les voix de *perepere* (*pere* signifie "jouer") sont très aiguës, et parfois d'un timbre tellement déformé qu'il en devient métallique. Comme les *maru teitei*, les *perepere* sont en nombre réduit, et leurs parties se complètent. Les arabesques sont très souples. Elles reprennent parfois des bribes du texte chanté, mais le plus souvent ce sont de simples vocalises sur les phonèmes *é*, *a*, *i*. Le rythme est très libre. La mélodie paraît improvisée, mais les interventions de ces solistes se font d'une strophe à l'autre de façon pratiquement identique. Le *perepere* attend une certaine ambiance avant de s'engager totalement. Hommes et femmes peuvent chanter *perepere*.

Dans les *himene tarava*, les solistes enrichissent le chant à la fois rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement. Ils renforcent le volume sonore et étendent la polyphonie vers l'aigu. Ils augmentent la palette des timbres, et introduisent un élément nouveau : l'improvisation. La beauté d'un *tarava* dépend souvent de cette strate vocale.

2 - Hétérophonie ou polyphonie ?

Ne résulte-t-il de l'empilement de ces trois strates que des rencontres de sons étranges et aléatoires, ou peut-on au contraire dégager un certain nombre de procédés linéaires, et des consonances spécifiques recherchées par l'ensemble des chanteurs ? Autrement dit, le *himene tarava* est-il une polyphonie de caractère irrationnel, une construction hétérophonique, pour reprendre l'acception du mot tel qu'il est utilisé par les ethnomusicologues au XX^e siècle, ou bien une construction à plusieurs voix consciente qui, dès lors, peut permettre de parler de genre véritablement polyphonique ?

La question n'est pas sans importance, car le terme "polyphonie" n'a désigné, jusqu'à une époque toute récente, qu'une "superposition de plusieurs lignes mélodiques (ou "voix") traitées selon les règles du contrepoint", et le terme s'est appliqué plus particulièrement à la musique vocale occidentale du XII^e au XVI^e siècle¹. Pendant très longtemps, on n'a vu dans les phénomènes de superposition de lignes mélodiques, qui vraisemblablement existent depuis les premiers âges de l'humanité, que de l'hétérophonie, engendrant des rencontres sonores aléatoires.

La conscience polyphonique, au sens de "superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques simultanées formant un ensemble homogène tout en conservant chacune un intérêt propre"², c'est à dire prenant en compte deux dimensions complémentaires, la dimension horizontale des mélodies et leur rapport de verticalité induisant des consonances, n'est prouvée en Occident qu'avec un traité du IX^e siècle³, et l'écriture musicale qui va se développer à partir du siècle suivant.

"Hors de l'Occident — ajoute J. Viret — les rapports de verticalité ne sont pas envisagés autrement que les relations horizontales implicites dans toute mélodie, et ne donnent jamais lieu, comme l'harmonie tonale, à une dialectique sonore *sui generis*." Si l'on admet que la conscience n'est pas limitée aux cultures qui possèdent l'écriture, ni à celles qui utilisent un système tonal, pourquoi refuser hors Occident la polyphonie ? Ne peut-on considérer que l'emploi de procédés linéaires aboutissant à des consonances précises, déterminées, reproductibles, suffisent à qualifier de "polyphonique" un genre sonore ? On joint ainsi au sens étymologique du mot, émission simultanée de plusieurs sons de hauteurs différentes, ce sentiment de "responsabilité"⁴

¹ Cf. CANDE (Roland), *La musique*, Paris, Seuil, 1969, article "Polyphonie".

² J. Viret, article "Polyphonie" dans M. Honegger, *Science de la Musique*.

³ *Musica enchiriadis*, de Ogier de Laon (longtemps attribué à Hucbald).

⁴ Selon l'expression de Pierre Boulez.

inhérent au développement de la polyphonie en Europe, et cela permet d'inclure toutes les zones du globe, y compris celles qui fondent uniquement leurs traditions musicales sur l'oral.

Dans son étude sur les musiques d'Afrique centrale, Simha Arom recense l'ensemble des procédés qui partout dans le monde aboutissent soit à de l'hétérophonie au sens large, c'est à dire à des consonances aléatoires, soit à une véritable polyphonie, "musique vocale ou instrumentale plurilinéaire dont les parties hétérorhythmiques sont considérées culturellement par ses détenteurs traditionnels comme autant d'éléments constitutifs d'une même entité musicale¹". Il indique dans la première catégorie l'hétérophonie, le tuilage, le bourdon, le parallélisme et l'homophonie, et donne pour la deuxième l'ostinato, l'imitation, les contrepoints mélodique et rythmique, et le hoquet. Rencontre-t-on quelques uns de ces procédés dans les *himene tarava* tahitiens ?

3 - Les procédés utilisés

Ce qui est particulièrement remarquable avec le genre étudié, c'est la richesse, à ma connaissance unique dans le monde, des procédés plurilinéaires et polyphoniques que l'on y trouve employés simultanément ; on rencontre

¹ AROM (Simha), *Polyphonies et Polyrythmies d'Afrique centrale*, thèse de Doctorat d'Etat, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1985, 3 vol., pp. 73-78.

Dans cet ouvrage, Simha Arom recense les procédés pluri-linéaires suivants :

- l'hétérophonie (au sens étroit, plurivocalité rudimentaire non organisée),
- le tuilage (recouvrement de la fin d'une phrase mélodique par la suivante),
- le bourdon (sons tenus et non variés en dessous de la ligne mélodique),
- le parallélisme (lignes mélodiques simultanées ayant des rapports d'intervalles constants),
- et l'homophonie (même articulation rythmique de toutes les voix, mais avec une linéarité propre à chaque voix) ;

Pour les éléments proprement polyphoniques, il énumère

- l'ostinato (répétition d'une cellule mélodique sous l'improvisation libre d'un soliste),
- l'imitation (reprise décalée de toute ou partie d'une mélodie déjà exposée),
- le contrepoint mélodique (agencement des mélodies, considérées à la fois dans leur aspect horizontal et dans l'aspect vertical),
- le contrepoint rythmique (imbrication de 2 ou plusieurs figures rythmiques plus croisées qu'alignées),
- et le hoquet (alternance de voix, chacune ne produisant qu'une ou deux notes).

dans un *himene tarava* des tuilages, des bourdons, des parallélismes, de l'homophonie, des ostinatos, de l'imitation, et du contrepoint !

Les tuilages sont relativement fréquents dans les *tarava*. Il y a évitement systématique de l'élément silence à la fin de chaque strophe. L'une des voix du *faa'ara'ara* entonne la reprise de la strophe ou le couplet suivant, alors que le groupe tient sur la tonique ou sur une superposition tonique/dominante un point d'orgue prolongé. (ex. 1).

ex 1

faa'ara'ara

Le *ha'u* répète dans le grave une note non variée. Cette note est un véritable bourdon. Par ailleurs, les voix du *maru tamau* et les voix graves de femmes présentent une "corde de récitation" avec une note pivot très marquée : la dominante pour les hommes, la tonique pour les femmes. On a, là aussi, deux autres bourdons, moins stricts que celui du *ha'u*, en quelque sorte des "bourdons fleuris". (ex. 2).

ex 2

m h'm h'm h'm h'm

Dans les voix de la deuxième strate, il résulte des parallélismes de tierces et de quarts fréquents de l'appui des voix d'hommes sur la dominante et de celui des voix de femmes sur la tonique. Il n'est pas rare non plus que les voix de femmes *faa'ara'ara* doublent à la tierce celles des *parauparau*. (ex. 2 et 3).

ex 3

L'homophonie est la caractéristique principale des voix de la deuxième strate, voix qui ont le texte dans son intégralité. (ex. 4). Il arrive même que dans certaines parties, des voix de la troisième strate abandonnent leur rôle de soliste pour se fondre à l'unisson avec une ou plusieurs voix de la deuxième strate. (ex. 5)

ex 4

ex 5

Tahape

+ faa'ara'ara
+ paraau paraau.

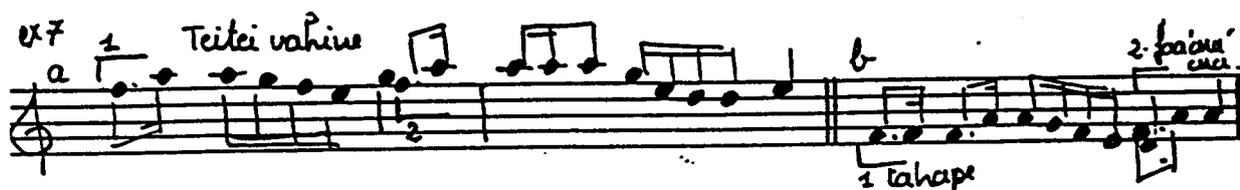
L'ostinato est, avec le bourdon, l'un des principes fondamentaux de construction du *himene tarava* ; *ha'u*, *maru tamau*, *huti*, *parauparau*, *faa'ara'ara* ont tous un schème mélodique sous-tendu par une périodicité invariante. On peut ainsi déterminer des "phrases-clefs"¹, véritables noyaux-durs communs à un grand nombre de *himene tarava* des Iles-sous-le-Vent. (ex. 6 a et b).

ex 6

a b

¹ Le mot est de Simha Arom.

L'imitation est une technique utilisée par chacune des voix solistes. Celles-ci vont souvent par paire, et l'on remarque que les deux *perepere* produisent des arabesques qui se ressemblent, s'imitent, que les *teitei* se relaient avec des phrases mélodiques identiques, que les *tahape* reproduisent à contre-temps les intonations des *faa'ara'ara*. (ex. 7).



Le contrepoint mélodico-rythmique est aussi un des aspects fondamentaux d'un *himene tarava*. Il naît de la superposition de strates ayant chacune sa spécificité. Le texte est présenté dans le registre médium par les ensembles vocaux de la deuxième strate ; l'homorythmie y est la règle. Ces chanteurs sont contrepointés dans le registre aigu et très aigu par les solistes, dont les rythmes et les mélodies enrichissent la polyphonie et assurent les transitions d'un ostinato à l'autre. (ex. 8).

ex 8.

Teitei vah.

Teitei tau

Il est presque frustrant de ne pas pouvoir relever, tant la variété et la richesse des procédés est grande, du hoquet et de l'hétérophonie. Le hoquet est un procédé beaucoup plus instrumental que vocal, puisqu'il est alternance induite par l'outil musical qui ne peut produire que une ou deux notes. Quant à l'hétérophonie, son absence pour nous est une preuve supplémentaire que le *himene tarava* est une construction sonore totalement consciente, et donc une construction polyphonique.

4 - L'aspect vertical

N'ont été recensés ci-dessus que les procédés linéaires qui participent à la richesse du genre. Leur nombre devrait logiquement nous faire aboutir à un genre hétérophonique, dans lequel la texture musicale se renouvelle sans cesse, sans ancrage dans les consonances revendiquées dans l'art polyphonique.

Or les rapports de verticalité sont aussi toujours pris en compte dans un *himene tarava*. La verticalité se construit à partir d'une note tonique, fondamentale du chant, sans cesse donnée soit par les *ha'u*, soit par quelques voix autour d'une corde de récitation, soit par l'ensemble des voix, sur le point d'orgue qui, invariablement, termine toutes les strophes du chant.

Elle s'élabore ensuite autour d'une consonance fondamentale, celle de la quinte (ou de la quarte), intervalle que se fixent d'instinct deux chanteurs qui ne chantent pas à l'unisson.

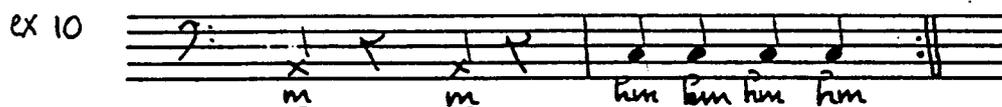
Il y enfin des consonances que l'on peut relever très fréquemment tout au long de l'exécution, qui résultent des rapports des différentes cellules d'ostinato. D'un point de vue harmonique, on pourrait parler de musique non modulante, d'accord parfait avec sixte ajoutée, et dans certains textes d'alternance entre un accord de tonique, et d'un accord du deuxième ou du sixième degré. (ex. 9).

ex 9

Au delà de ces considérations, un peu rébarbatives peut-être par leur côté

technique, il est un autre aspect saisissant du genre qui est celui de la maîtrise obtenue par les Tahitiens dans tous les domaines paramétriques du son. Les procédés relevés s'intéressent essentiellement à l'aspect mélodique, mais on peut remarquer aussi une polyphonie de rythmes, une polyphonie d'intensités et une polyphonie de timbres.

La polyphonie de rythmes a déjà été évoquée dans le contrepoint rythmique. La polyrythmie résulte du contrepoint entre les voix de la deuxième strate, utilisant toujours pour donner le texte des valeurs courtes, fréquemment syncopées, et les voix solistes en complémentarité rythmique. Mais la perception pulsatoire reste cependant bien marquée par les *ha'u* qui produisent un son sourd, qui alterne parfois avec des frappements de mains (ex. 10). Ici aussi, cette complexe polyphonie rythmique naît et s'évanouit dans son antipode, le point d'orgue, la tenue non mesurée de tous les choristes à la fin de chaque strophe.



S'il n'y a aucune nuance dans l'intensité des voix, tous les choristes chantant à pleine voix, il y a cependant dans tout *himene tarava* des moments où l'intensité générale est plus dense. Le début du chant est entonné par une des voix du *faa'ara'ara*, et c'est toujours une voix seule qui, de façon systématique, introduira le premier vers de chaque strophe, en tuilage avec le point d'orgue de tonique de toutes les autres voix. L'ensemble des voix de la deuxième strate rentre ensuite, donnant au chant toute sa plénitude sonore. Et cependant, les solistes de la troisième strate vont attendre encore un certain *climax* pour intervenir, les *maru teitei* renforçant momentanément certaines phrases du texte par leur chant à la limite du crié. On a ici aussi une véritable polyphonie d'intensités qui reviendra de façon cyclique à chaque nouvelle strophe du *tarava*.

Polyphonie de timbres enfin, ce qui peut paraître bien singulier de prime abord quand l'on sait que tous les *himene tarava* sont des chants *a capella*. Le seul matériau travaillé est donc la voix, à laquelle peuvent s'ajouter — mais cela est relativement rare — les frappés de mains. Nous avons déjà noté que, dans le grave, les *ha'u* semblent imiter le bruit sourd du *pahu*, le tambour tahitien, ou le mugissement du *pu*, la conque grave. A l'opposé, les *perepere* ont des guirlandes sonores tellement aiguës que la voix en devient presque métallique. Comment ne pas rapprocher cette sonorité de celle du piccolo tahitien, le *vivo* ? Entre ces deux extrêmes, chacun des choristes fait résonner les cavités de la tête, ce qui donne un caractère nasillard aux voix.

Si tous les procédés et tous les domaines polyphoniques énumérés ne résultaient pas d'un emploi conscient, les *himene tarava* seraient d'épouvantables anarchies sonores. Il se dégage au contraire de ce genre de chant un équilibre tout à fait surprenant, retrouvé sans notation, par tradition orale, à chaque interprétation.

C'est essentiellement à la rigueur d'organisation qu'il faut rattacher cette clarté. Chaque strate a sa raison d'être. Les *ha'u* sont les fondations, l'élément de repérage dans la hauteur et dans le tempo. Les voix de la deuxième strate donnent la puissance, l'aspect dynamique, la vitalité au chant. Enfin les solistes étendent vers l'aigu, renforcent, relancent, brouillent, colorent, improvisent. Véritable microcosme, le *himene tarava* reflète parfaitement la société tahitienne telle qu'elle a été trouvée par les premiers Européens, une société viscéralement attachée à ses racines, d'une vitalité extraordinaire, et toujours en lien, par l'intermédiaire de quelques *taura* inspirés, avec le monde des puissances divines.

Chapitre II : Une réinvention de culture

Les *himene tarava* ne sont-ils pas les *pehe*, *ute* ou même *upu* des temps d'autrefois ?

Pour tous les ethnomusicologues travaillant dans la zone polynésienne dans la première moitié du XX^e siècle, la polyphonie ne peut être qu'un apport européen¹, bien que ces chants conservent par ailleurs un certain nombre de caractéristiques purement autochtones.

Beaucoup de Tahitiens considèrent que les *himene tarava* sont profondément ancrés dans leur culture propre, et leur attribuent une origine pré-européenne² ; d'après eux, ce genre ne devrait rien à l'apport du *popaa* (étranger). Si cette affirmation est vraie, nous sommes donc en présence de la musique découverte par Wallis, Bougainville et Cook à la fin du XVIII^e siècle.

Malheureusement, il n'existe, au moment de l'arrivée des Européens, aucun texte décrivant un chant ayant les caractéristiques du *tarava* actuel. Tout au plus peut-on mentionner un écrit d'un missionnaire relatant en 1801 un spectacle *arioi*, agrémenté de *upaupa* : "Lors de ces représentations, — écrit-il — ils étaient parfois assis en cercle sur le sol et récitaient ensemble une légende ou un chant en l'honneur de leurs dieux ou d'un *Areoi* distingué. Le meneur de jeu se tenait debout au centre et introduisait la récitation par une sorte de prologue, puis le cercle des *Areoi* commençait à chanter sur un ton lent et mesuré, s'accompagnant de mouvements bizarres. Les voix allaient en s'amplifiant jusqu'à devenir des clameurs et des hurlements inintelligibles à

¹ "Harmony appears to be such a sophisticated, even rationalized musical development, that its occurrence in primitive cultures is sure to awaken suspicion of European influence." (E.G. Burrows, *Native music ...*, p. 80).

² "*Himene tarava* et *himene ruau*, mélopées venues du fond des âges" (MAUER (Daniel), *L'église protestante à Tahiti*, Paris, Société des Océanistes, dossier 6, 1970, p. 23).

force de rapidité. Tout cela était accompagné de mouvements de bras et de mains à la cadence exacte de la voix, jusqu'à atteindre le plus haut degré d'excitation. Ils continuaient ainsi jusqu'à ce que, hors d'haleine et n'en pouvant plus, ils soient obligés d'arrêter le spectacle."¹

Ce témoignage peut être complété par celui de Moerenhout, écrit en 1837 : "Les femmes chantaient et les hommes récitaient sur un ton passionné, à l'unisson, en mesure, formant comme la base des chants féminins, tandis que le flageolet et le tambour accompagnaient le tout."²

Ces témoignages sont troublants, car malgré leur imprécision, ils détaillent des attitudes, des procédés ou des timbres que l'on retrouve dans les *himene tarava* actuels : disposition des chanteurs "assis en cercle", présence d'un "meneur de jeu debout", — comme dans les concours de *tarava* du *tiurai* — début "lent et mesuré" du chant, excitation progressive des chanteurs, recherche d'un certain *climax*, longueur, mouvements des bras et des mains qui accompagnent la production sonore, complexité de l'hétérophonie. Ce sont à peu près les caractéristiques de mise en scène des chants actuels. Essayons donc d'analyser les convergences et divergences avec les éléments traditionnels relevés dans la première partie de ce travail. Nous verrons ensuite les éléments qui permettent de rattacher le chant au domaine culturel européen.

1 - Convergences et divergences avec les éléments traditionnels

Les *himene tarava* actuels s'inscrivent tout à fait dans la tradition orale de la société tahitienne traditionnelle. Les textes des chants sont anonymes. L'une

¹ W. Ellis, *op. cit.*, p.159-I. Ellis semble rapporter un témoignage antérieur, puisque Oliver attribue les propos suivants au journal d'un missionnaire ayant observé une troupe *Arioi* en 1801. "They keep working their hands and thighs as they sit cross-legged, like so many lunatics, and thus they continue till they are obliged to stop for breath ; a repetition of this continue about three quarters of an hour". (D. Oliver, *op. cit.*, p.327-I).

² J. A. Moerenhout, *op. cit.*, p.127-II.

des particularités cependant du texte est qu'il peut avoir un contenu profane ou religieux, sans que les caractéristiques musicales en soient modifiées.

Les textes profanes sont des légendes ou des *paripari fenua*, des chants d'éloge du pays, de l'île, du district. Le chant est émaillé de références à des lieux très précis, à des coutumes ancestrales. Le vocabulaire est d'aspect archaïque et les tournures sont très recherchées. Les paroles ont souvent une double signification ; la traduction littérale ne fait pas apparaître les sous-entendus historiques : tel nom de vent fait allusion à une dévastation guerrière, tel autre à une période de prospérité... Les expressions sont très poétiques : "une mouette m'a informé de votre venue...", "c'est la septième vaguelette de l'océan qui est venue m'annoncer...".

Le texte se présente sous forme strophique. Il comporte un nombre de stances variable d'un chant à l'autre. Le nombre de vers peut ne pas être identique d'une strophe à l'autre. La rime n'est pas systématiquement recherchée, mais les assonances finales sont toujours des voyelles, et le phonème *é* est le plus utilisé.

Toutes ces caractéristiques textuelles s'inscrivent avec vraisemblance dans un fonds traditionnel.

Il en est de même des musiques, qui, malgré la complexité déjà relevée, ne sont jamais notées sur portées ou sur un support écrit quelconque. Les mélodies, rythmes et harmonies sont apprises par l'oral, et se transmettent avec les procédés de l'oralité également. L'imprégnation commence très jeune : il n'est pas rare de voir dans un groupe de *himene tarava* de jeunes mamans chanter avec leur bébé dans les bras.

Nous avons relevé dans la culture *ma'hoi* traditionnelle un lien étroit entre la musique et le corps. Dans une interprétation de *himene tarava*, les choristes, assis par terre, balancent le buste de gauche à droite, ou d'avant en arrière, sans recherche d'un mouvement d'ensemble, à l'unisson. Les solistes se mettent parfois debout, en écartant les bras, en tournant sur eux-mêmes. Dans

certaines interprétations, le groupe est dirigé par un chef de chœur, appelé *ra'atira* ou *aratai*, un homme le plus souvent ; il est alternativement tourné vers les chanteurs et vers l'assistance. Il gesticule, plus qu'il ne bat la mesure, et fait souvent des mouvements de pédalage avec les jambes¹. Le groupe des *ha'u* peut, dans certains chants, appuyer sa production sonore de frappaements dans les mains, témoignant également d'une autre dimension de l'engagement corporel dans le chant.

Les éléments musicaux qui rattachent le *tarava* au passé pré-européen sont en petit nombre, car les témoignages dont nous disposons dans ce domaine sont très lacunaires. Nous pouvons relever cependant l'intensité des voix, qui situe le chant dans le plein air, comme dans le passé. La modification des timbres de voix est aussi caractéristique ; grognements des *ha'u*, voix criée des *maru teitei*, voix très aiguë métallique des *perepere*, voix nasillarde de l'ensemble des chanteurs, sont des spécificités vocales qui ont toutes été relevées avec étonnement par les premiers Européens. Trouveraient-ils aujourd'hui un caractère monotone et plaintif aux mélodies répétitives puisqu'elles sont fondées sur le procédé de l'ostinato ? Sans doute.

La longueur des discours, des chants, des rituels, est un trait caractéristique souvent mentionné. On le retrouve dans tout *himene tarava*. La longueur moyenne d'un chant est comprise entre cinq et dix minutes, mais ce temps peut-être considérablement rallongé. La longueur est obtenue par le nombre de répétitions des strophes, mais aussi des répétitions de vers. Le dernier ou les deux derniers vers de chaque strophe sont les plus bissés. Les *tuaroi* (réunions de prière) du dimanche après-midi où sont donnés de nombreux *tarava* se prolongent tard le soir. Et les compétitions annuelles de BoraBora durent une nuit complète.

Quelques divergences avec les éléments traditionnels apparaissent cependant,

¹ La chorégraphie qu'il produit est loin d'être un élément secondaire pour juger de la beauté d'un *himene tarava*.

divergences qui sont à relativiser, notre connaissance de la période pré-européenne étant dramatiquement incomplète. Il n'y a pas dans le *himene tarava* d'expression corporelle exubérante, de danses mobilisant la totalité du corps. Il n'y a pas non plus ces cris, ces hurlements tellement insupportables aux premiers missionnaires. Il n'y a pas d'instrument de musique, tambour, conque, castagnettes, *vivo*, ou tambour de bois. Les mélodies ne sont pas basées sur des intervalles intratonaux. Les rythmes sont mesurés par la longueur des ostinatos, et perdent de ce fait leur plasticité prosodique. On ne peut qualifier le *tarava* actuel de genre hétérophonique, tant semblent subtils les équilibres horizontaux et verticaux recherchés.

Rien dans les divergences constatées, assimilables à des pièces d'un puzzle non retrouvées, ne rend le *himene tarava* actuel incompatible avec le fonds traditionnel ; bien au contraire, de nombreux observables rattachent le genre à ce fonds. Les éléments qui semblent s'inscrire dans la lignée des apports européens vont-ils nuancer cette première analyse ?

2 - Convergences avec la culture européenne

La première convergence évidente est textuelle ; beaucoup de *himene tarava* sont des prières chrétiennes. Les textes religieux sont des versets entiers et des citations de l'Ancien et du Nouveau Testament, des paraphrases commentées des Ecritures, de simples commentaires de textes sacrés, des anecdotes à caractère religieux. On y parle de l'Arche d'Alliance, des trompettes de Jéricho, de Bethléem, de l'arrivée des Evangiles à Tahiti, etc. Le texte témoigne là d'une influence missionnaire incontestable.

Dans le domaine musical la première surprise est, peut-être, de trouver des transcriptions intégrales de *himene tarava*, sur portée, avec les signes conventionnels auxquels nous sommes habitués — sans invention d'aucun signe

particulier, sans explication des spécificités du fait sonore analysé — et de n'éprouver aucune difficulté de lecture. Comment un chant, s'il n'est qu'un clône du chant traditionnel, s'il n'a aucune attache avec la culture musicale européenne peut-il être noté dans un langage conventionnel qui est loin d'être universel¹ ?

Or la transcription sur portée des différentes voix d'un *tarava* ne pose en général aucun problème ; chaque mélodie adopte les degrés stabilisés de la gamme occidentale. Tous les textes possèdent une fondamentale très marquée, tonique du chant. Bien que les valeurs soient courtes et souvent syncopées, la notation rythmique se fait sans difficulté, la pulsation étant toujours très nettement affirmée. Les seuls points peut être un peu plus délicats à transcrire sur partition, sont la mélodie propre à l'intonation du *faa'ara'ara*, souvent de caractère prosodique et à la "justesse" plus relative, les mélodies proches du crié de certains *maru teitei*, et la longueur des points d'orgue qui sont produits à la fin de chaque strophe.

Les *himene tarava* reprennent les degrés stabilisés des échelles diatoniques européennes. Les glissements intra-tonaux de la voix restent tout à fait exceptionnels.

Les systèmes vocaux de toutes les voix utilisent des échelles pentatoniques, hexatoniques ou heptatoniques. Les échelles plus déficientes sont généralement dans le grave de l'édifice sonore, et dans la deuxième strate. Mais même les voix solistes *maru teitei* et *perepere* utilisent des échelles pentatoniques anhémitoniques, enrichissant leur production à la fin de la strophe des notes évitées jusque là. (ex. 11).

¹ Les ethnomusicologues du XX^e siècle rappellent souvent les limites du codage musical occidental, et cherchent une notation plus universelle, utilisant la symbolique de l'arc, du trait ascendant ou descendant, de l'ondulation, etc., pour traduire le fait sonore. Parmi de nombreux travaux, on peut signaler les doubles transcriptions de Kolinski, les réflexions sur la pertinence aboutissant aux transcriptions descriptive ou prescriptive de Charles Seeger, les transcriptions paradigmatiques, et les transcriptions par ordinateur.

ex. 11



Si le pentatonisme est aisément explicable dans un contexte de construction par consonance, il l'est moins dans le contexte polynésien qui semble partir d'une note centrale autour de laquelle la voix oscille.

Certaines voix ont effectivement un ambitus resserré ; tierce et quarte sont les ambitus les plus fréquents dans les voix de *huti* et de *parauparau*. Mais les *faa'ara'ara* et *maru teitei* ont fréquemment des ambitus de sixte, de septième ou d'octave, et l'ambitus des *perepere* est souvent encore plus large. Toutes ces voix, par cet aspect, sont proches du chant européen, dans lequel l'aspect linéaire et resserré d'une mélodie est généralement évité.

Le sentiment tonal, que l'on éprouve à l'écoute de tout *himene tarava*, laisse aussi perplexe. Il est dû à l'omniprésence de la tonique et de la dominante tout au long du chant. La fondamentale donnée par les *ha'u* est une tonique, et c'est la même tonique, dans un registre différent, qui est la note pivot de la voix la plus fournie, le *huti*. L'ostinato des hommes du *maru tamau* prend appui sur la dominante. Il y a donc très souvent superposition de ces deux notes qui sont fondamentales dans les consonances harmoniques européennes.

L'influence de la culture européenne est donc incontestable. Mais elle n'efface pas et ne peut expliquer la richesse profonde que révèle l'analyse des procédés de construction polyphonique utilisés dans les *himene tarava*. Cette richesse ne doit rien à l'Europe. Le débat du traditionnel et de l'acculturé peut-il donc être clos en affirmant que le *himene tarava* est un chant qui puise ses racines dans un fonds pré-européen, mais qui, au contact d'une culture étrangère, a subi une évolution à la fois textuelle et musicale ?

Cette conclusion laisserait supposer une sorte de contamination du chant

originel ou, tout au moins, un développement linéaire du genre. Or rien dans les témoignages, n'authentifie cette supposition, bien au contraire.

Pour tenter de comprendre comment les Polynésiens sont vraisemblablement passés du *pehe* au *himene*, il est nécessaire de sortir du cadre purement musical, et de se reporter à cette période charnière du début du XIX^e siècle, au cours de laquelle sont véritablement confrontées les deux cultures *ma'ohi* et européenne.

3 - Pehe ou himene ?

Est-ce à partir de 1797, date d'accostage du Duff dans la baie de Matavai, que l'influence européenne se fait sentir dans le domaine musical ? Certainement pas. Elle a des sources antérieures, puisqu'il y a eu depuis la découverte d'Otaïti par Wallis en 1767, des contacts épisodiques entre marins débarquant sur l'île, et mutins y trouvant refuge pour quelque temps. Les marins introduisent un répertoire de chansons de mer et de chansons de bringue ; la forme la plus utilisée est la structure couplets/refrain ; les mélodies et les rythmes, laminés par la tradition orale, ont la simplicité de la tradition populaire européenne, du chant à l'unisson. Ils introduisent aussi quelques instruments de musique. Après deux siècles de recul, nous ne pouvons évaluer le poids exact de ces contacts épisodiques, mais ils commencent à accoutumer les Tahitiens à des tournures mélodiques exogènes, à les familiariser avec les degrés stabilisés de la gamme européenne, à les habituer à certaines consonances harmoniques.

Les psaumes, hymnes et cantiques apportés par les missionnaires auront une influence acculturatrice beaucoup plus grande, puisque l'implantation européenne est ici permanente ; mais ceci ne sera vrai qu'une vingtaine d'années après l'arrivée de James Cover et d'Henry Nott. Ce n'est

probablement qu'après la bataille de Fei Pi, en 1815, que la culture musicale missionnaire va pouvoir réellement coexister, ou même se substituer à la culture musicale *ma'hoi*. Avec les premiers prêches de Nott, la conversion du grand-prêtre Patii, l'introduction des premiers écrits en langue vernaculaire, et surtout le baptême de Pomare II en 1819, l'évangélisation va s'étendre à l'ensemble de la population de l'archipel de la Société, et dès lors, bouleverser en profondeur toutes les structures de la société ancienne.

Le caractère le plus fondamental de la conversion de masse qui accompagne la deuxième décennie du siècle est son irréversibilité. Rituels, fêtes et guerres ont définitivement disparu à partir de 1817-1818¹. Les missionnaires vont alors acquérir un pouvoir considérable, étayé par leur relation avec le monde divin, et par les rapports entretenus entre le politique et le religieux dans l'ancienne société *ma'hoi*. Ce sont les nouveaux grand-prêtres, et leur dieu, Jehovah, a vaincu le puissant Oro. Les *Arii*, détenteurs traditionnels du pouvoir politique, désirent avoir chacun leur Pasteur, à la place de leur *marae* construisent un temple et une maison de missionnaire. Bien qu'ils s'en défendent, les Anglo-Saxons deviennent des conseillers politiques, et ils sont les véritables inspirateurs des Codes de loi édictés, puis remaniés régulièrement, à Tahiti, à Raiatea et à Huahine à partir de 1819.

"Toutes chansons, jeux ou divertissements lascifs sont strictement défendus" est-il écrit dans l'article 23 du Code des Iles-sous-le-Vent de 1820². Le sentiment le plus couramment partagé par les missionnaires est leur aversion pour ce qui a trait à l'usage du corps³. Ils font l'association entre sacrifices

¹ "L'enthousiasme pour Jéhovah qui déferle dans les Iles de la Société détermine des bouleversements de tous les aspects de la culture *ma'ohi*. A partir des années 1817-1818, aucun témoin ne rendra plus jamais compte de la foisonnante multitude des rituels, des guerres et des fêtes qui jalonnaient la durée spécifique de la culture polynésienne. (...) Le christianisme protestant constituera à jamais la référence obligée de la nouvelle "civilisation" qui se dessine." (J.-F. Baré, *op. cit.*, p. 109).

² Cité par O'REILLY (P.), *La danse à Tahiti*, Paris, Nouvelles éditions latines, dossier 22, n. d., p. 11.

³ Cf. J.-F. Baré, *op. cit.*, p. 114.

humains-infanticide-déviations sexuelles et musique-chant-danse ; dès lors ils n'auront de cesse d'interdire ces expressions corporelles, liées pour eux à la barbarie et au paganisme.

En l'espace d'une génération, la coupure semble être totale avec la période de "sauvagerie" antérieure. L'éradication complète des structures anciennes a entraîné avec elle la disparition des rituels traditionnels, et des discours, musiques, chants, instruments et danses qui y étaient associés. Les *pahu*, les conques, les *vivo* ne sont plus que des instruments de musée. Les *pehe* sont remplacés par les *himene*, mot qui n'est autre que la créolisation du mot "hymn"¹. Les propos du Capitaine Charles Wilkes déjà cités sont là pour nous rappeler que, en 1838, rien ne subsiste des chants anciens.

Il y aura bien un soubresaut, celui du mouvement des *mamaia*, mais il sera de courte durée². Il représente une tentative d'unification entre les croyances traditionnelles et la religion chrétienne. Les *mamaia* associent lecture de la Bible, prières collectives, avec *upaupa* et fornication. Ils privilégient probablement les chants et musiques des anciens *arioi*, et retrouvent, dans la clandestinité, certaines expressions musicales d'antan. Moerenhout, dans sa perpétuelle curiosité, a-t-il surpris une musique de *mamaia* ? Peut-être s'en est-il inspiré pour nous décrire l'hétérophonie résultant d'instruments, de récits d'hommes et de mélodies de femmes dans les chants polynésiens anciens?

La loi sur la danse ne sera assouplie qu'en 1845 : les Tahitiens seront autorisés alors à "se livrer publiquement, avec modération et décence, aux danses du pays"³. La situation politique a changé, Tahiti est maintenant sous

¹ "Les indigènes ont gardé le goût de la poésie et du chant, mais actuellement, ce sont des chants européens que l'on utilise avec des paroles tahitiennes. Le mot *himene* (hymne) a passé dans la langue." (T. Henry, *op. cit.*, p. 284).

² 1826-1834 environ. Ce mouvement millénariste est fondé par deux diacres, Teao et Hue, qui font de nombreux adeptes. Les missionnaires réagirent vigoureusement, aidés par quelques chefs, dont Tati. Des combats se produisent dans la presqu'île de Tahiti Iti en 1832, mais le mouvement ne s'éteindra réellement qu'en 1834.

³ Cf. P. O'Reilly, *op. cit.*, p. 15.

protectorat français. Mais pendant trente ans, la pression missionnaire a été si forte qu'elle a réussi à provoquer un véritable abandon des cultures traditionnelles. Cette coupure, apparemment totale, ressemble beaucoup à l'acculturation des populations africaines, transplantées dans un autre cadre géographique, coupées de leurs structures traditionnelles. Les différentes sociétés nègres, constate Roger Bastide, ne retrouvent que certains traits de leur culture d'origine ; la mémoire collective y est sélective, elle "est plus une mémoire motrice qu'une mémoire images. Elle est plus inscrite dans les gestes corporels, séquences rituelles, pas de danses, que dans le trésor des souvenirs intellectualisés."¹

Bien que les Tahitiens du XIX^e siècle n'aient pas eu à subir de déportation ni de déracinement géographique, le rapide effondrement de leurs structures politique et culturelle, le bouleversement de leur cadre économique et social, les a brutalement immergés dans une société nouvelle, en rupture totale avec "les temps d'autrefois" ; ceux-ci sont, désormais, considérés comme appartenant à une ère de sauvagerie et d'idolâtrie et volontairement effacés de leur mémoire.

La coupure est profonde. Mais c'est une coupure dans la mémoire volontaire, non pas dans les corps ni dans les émotions dont ils vibrent. Les corps continuent d'obéir aux mêmes pulsions fondamentales, réfrénées pendant un temps ; dès qu'ils le pourront ils reprendront les mêmes comportements, les attitudes, les danses, les chants, venus du fond des âges, héritages de la "mémoire motrice" plus que "souvenirs intellectualisés". Peut-être les *mamaia* ont-ils favorisé cette renaissance.

Le *himene tarava* est le fruit de cette acculturation de coupure, une résurgence culturelle qui émerge dès que les pressions politique et religieuse se font moins contraignantes, un témoignage émouvant de la profondeur des racines culturelles de la musique.

¹ BASTIDE (Roger), *Les Amériques noires*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 197.

4 - Résurgence et invention dans le *himene tarava*

Le genre qui naît à partir des années 1850 s'appelle "*himene*" puisque c'est le terme habituel qui dans la langue désigne le chant. Il emprunte à un passé pré-européen des lieux, le plein-air, une disposition spatiale, le demi-cercle concentrique, femmes devant, hommes derrière, et surtout des gestes, le balancement du corps, les mains en conque, la main sur la joue, les timbres de voix.

Il recrée peut-être, à la façon "*scatt*" du jazz, les sonorités de certains instruments comme le *vivo*, le *pu* et le *pahu*, qui ont disparu. Il se souvient des rôles importants ; il donne à un soliste ce rôle fondamental, garant de la mémoire collective, qui est d'entonner chacune des strophes. Il retrouve tous les procédés, tels que le bourdon, le tuilage, l'ostinato, le parallélisme, etc., qui faisaient la densité et la richesse du chant d'autrefois.

Mais il emprunte aussi à l'Europe ses degrés stabilisés, son diatonisme, l'ambitus des voix, ses consonances harmoniques, peut-être sa rythmique moins prosodique, plus mesurée.

On peut voir dans le *himene tarava* un genre parfaitement traditionnel qui est une création polyphonique tout à fait originale de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

L'assimilation aboutissant à une synthèse réussie est sans doute inconsciente. Preuve en est donnée par les *himene tarava* de Rapa, aux Australes, qui ont été préservés beaucoup plus longtemps que ceux de Tahiti d'une influence européenne directe. On trouve dans la plupart de ces chants, outre des voix beaucoup plus nasillardes, une atmosphère moins brillante et beaucoup plus dissonante, de fréquents ralentissements de tempo, des glissements de voix très marqués qui se produisent en l'espace d'une ou de deux mesures¹. Peut-être a-

¹ Interrogé sur ce phénomène, un chef de troupe tahitien m'a tout simplement répondu qu'aux

t-on dans ces phénomènes une caractéristique des chants polynésiens pré-européens. Il n'empêche que le *himene tarava* tahitien demeure le joyau sonore le plus éblouissant de la Polynésie polyphonique traditionnelle.

Chapitre III : La stabilité du genre

Près d'un siècle et demi s'est écoulé entre l'analyse du *tarava* transcrit sur portée et la période supposée de la naissance du genre. De tous les arts, la musique est peut être celui qu'il est le plus difficile de transmettre, à l'identique, de génération en génération.

Dans un contexte de culture orale, cela ne peut se produire que dans un cadre strict, lorsque la musique est confiée à des exécutants "professionnels", qu'elle remplit une fonction précise nettement délimitée, qu'elle bénéficie d'un environnement stable. Rien de tout cela ne se retrouve dans le contexte culturel tahitien des XIX^e et XX^e siècles, marqué au contraire par les bouleversements profonds qui résultent de l'intrusion européenne dans la société *ma'hoi*.

Il est donc intéressant, dès lors, d'essayer de retrouver les transformations successives qu'a subi le *himene tarava*. Nous ferons cette étude de façon rétrospective, et nous nous appuierons sur les trois canaux qui permettent de remonter le temps dans le domaine musical, les sources sonores, les transcriptions musicales sur portées, et les témoignages écrits.

1 - Les sources sonores

Les sources sonores récentes se rapportant au *himene tarava* sont relativement nombreuses ; de qualité inégale, elles sont assez difficiles à exploiter.

Le Musée de l'Homme de Paris possède des enregistrements anciens de musique polynésienne. "*Tarava*" n'apparaît que dans l'enregistrement de 1948, et il désigne un chant monodique accompagné par une guitare ! L'un des disques les plus anciens, daté de 1933, présente sur la face A un "*himene*

ancien" de BoraBora ayant les caractéristiques d'un *tarava*. Les moyens d'enregistrement ne permettant vraisemblablement pas de graver une chorale dans son ensemble, il manque des éléments dans cet exemple sonore ancien. En 1923, l'ethnomusicologue Handy enregistre un groupe tahitien vainqueur du *tiurai*. Il recueille le chœur entier, et les parties séparées¹. Il semble que l'on ne puisse remonter au delà de cette date pour les enregistrements polynésiens.

Les sources sonores font apparaître l'imprécision de qualification du genre. Le mot *himene* a remplacé le mot *pehe* dans la langue tahitienne dès le XIX^e siècle, mais il s'applique à tous les chants, qu'ils soient hymnologiques ou profanes, européens ou tahitiens.

Les sources sonores mettent en évidence également la complexité de la construction polyphonique du chant.

2 - Les transcriptions sur portées

En ce qui concerne les partitions écrites, deux *himene tarava* figurent dans l'étude de Ann Cheryl Lau². Le premier, noté à trois voix, est un "himene ancien" de Pirae, l'autre à quatre voix, est de Tehaupoo. Tous deux ont été collectés en 1971. Il n'y a ni texte, ni indication de tempo, ni mention du nom des voix.

Quelques auteurs illustrent leurs propos par des transcriptions partielles données en exemple. Le début d'un *himene tarava* a été noté en 1970 par David Serendero³. Dans un ouvrage édité en 1965, Paul Collaer donne également quelques mesures d'un *tarava*⁴.

¹ Cet enregistrement est transcrit par Burrows quelques années plus tard.

² LAU (A.C.), *An inquiry into the traditional Music of Tahiti and its Pedagogy*, University of Oregon, 1971, p.101. (Cf. annexe III-3).

³ SERENDERO (D.), *Las Artes de Polinesia*, Revista Musical Chilena, 1970. (*Himene* du district de Papara, à Tahiti ; cf annexe III-4).

⁴ COLLAER (P.), *Ozeanien, Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Deutscher Verlag für

La tentative de transcription intégrale la plus ancienne, effectuée à partir d'enregistrements de terrain, est celle du *himene* de Fa'aone enregistré par Handy en 1923, et retranscrit par Burrows dix ans plus tard. Prudemment, l'auteur indique qu'il s'agit plus d'une approche que d'une transcription rigoureuse, car il s'est avéré impossible d'assurer la synchronisation des différents enregistrements¹. Cinq voix sont notées, dont deux en clé de fa.

Reste enfin la partition la plus ancienne : c'est le *himene* à trois voix transcrit par Julien Tiersot lors de l'exposition universelle de 1889². Il manque beaucoup trop d'éléments pour avoir une idée exacte du chant, qui semble plus proche du *himene ruau* que du *himene tarava*.

Quelle que soit la date de notation, toutes les transcriptions musicales présentent de nombreuses imprécisions ; la richesse polyphonique et la complexité de la construction nécessitent la mise en œuvre de techniques particulières³.

3 - Les écrits

Il reste à envisager la troisième source de documentation, celle des écrits. Les descriptions de chants traditionnels tahitiens dues à des romanciers contemporains tels que T'Serstevens adjoignent le qualificatif de *tarava* au substantif *himene*. Antérieurement aux années 1950, je n'ai pas trouvé dans les

Musik, 1965.

¹ E. G. Burrows, "Polynesian Part-singing", p. 45. (Cf. annexe III-5).

² Cf. M. Kelkel, p. 132. (annexe III-6).

³ La transcription du *himene raromatai* donné a été menée à partir des enregistrements de la chorale Tereia préparant les fêtes du *tiurai*. Ces enregistrements ont été réalisés les 10, 17, 19 et 23 juin 1986. J'ai utilisé pour cela un simple magnétophone à cassette de type Sony TCS 310. Le micro d'enregistrement intégré, bien que multidirectionnel, permet de capter au premier plan la voix du choriste choisi. Cette méthode a le mérite de la simplicité, et elle ne coupe pas le chanteur du milieu dans lequel il est inséré.

textes, pas plus que dans la discographie et les partitions, l'association des deux mots. Les écrivains parlent de *himene*, sans précision de type. Il semble donc que le rapprochement de *tarava* avec *himene* ne soit entré dans la langue qu'à une période récente, il y a moins d'un demi siècle.

"*Tarava*" peut se traduire par "s'étendre", "être allongé". L'emploi du qualificatif vient sans doute des caractéristiques musicales du genre : la plupart des voix ont un caractère linéaire très marqué, un ambitus resserré, une note pivot omniprésente. Le terme pourrait s'appliquer aussi aux notes tenues à la fin de chaque strophe, à l'unisson, sur la tonique ; ces tenues, en opposition avec l'extrême vivacité du dessin rythmique, introduisent un élément intemporel. Mais elles ne sont pas une caractéristique propre aux *tarava*, puisqu'on les retrouve dans les *himene ruau*.

Les autres justifications du terme "*tarava*" semblent plus fantaisistes : les choristes auraient chanté allongés et non assis comme actuellement ; *tarava* s'appliquerait aux tenues des solistes se relayant... C'est plus vraisemblablement la linéarité très marquée des voix qui est à l'origine du qualificatif.

Antérieurement à 1950, quelques jalons importants peuvent être relevés, et se rapportent manifestement au *himene tarava* étudié.

En 1934, dans un très intéressant article sur la polyphonie en Polynésie, Burrows fait le point sur le *himene* tahitien, indiquant sa double vocation religieuse et profane, et le nom des six voix qui le caractérisent¹. C'est dans cet article qu'il joint la retranscription de l'*himene* enregistré en 1923 par Handy.

En 1930, Aitken énumère les différents types de chants entendus à Tubuai, aux Australes. Deux catégories de *himene* sont dégagées, la première conservant des airs anciens standardisés, la deuxième intégrant des mélodies

¹ De l'aigu au grave, *perepere*, *haru fa'aaraara*, *na raro*, (voix de femmes), *maru teitei*, *maru tamau* et *maru haruru*, (voix d'hommes).

importées¹.

En 1925, Handy et Winne décrivent succinctement les *himene* entendus à Tahiti². Ils dénombrent sept voix, trois voix de femmes et quatre voix d'hommes, et notent que les femmes plus que les hommes portent la mélodie. Ils pensent que ces chants présentent des traits adaptés et des traits anciens.

En 1912, le témoignage d'Henry Crampton³, par sa précision, est d'un très grand intérêt ethnologique. "A peu de distance — écrit-il — la musique semble produite par un magnifique ensemble de tuyaux d'anche d'orgue, ou par un orchestre d'instruments à vent de la famille des bois... Les jeunes, à la basse la plus grave, tiennent en bourdon des notes profondes et pleines, cela donnant à l'harmonie toute entière le support point-d'orgue qui marque l'auditeur dès sa première rencontre avec le chant. Les hommes les plus vieux introduisent leur voix de ténor dans l'harmonie du chant, en accord complet avec les autres voix, ou, en solistes, peuvent chanter d'une manière fantasque quelques mesures, avant de réintégrer la partie conventionnelle qui est la leur. Les femmes chantent deux, voire trois ou quatre parties d'alto et de soprano. Souvent une voix de femme soliste se détachera des autres un moment pour lancer un appel perçant, sauvage comme celui d'un piccolo, de la même façon que les ténors parfois. Il n'y a pas d'instruments qui accompagnent ; seuls les timbres pleins et riches de ces voix étonnantes sont entendus."⁴

¹ AITKEN (R. T.), *Ethnology of Tubuai*, Honolulu, Bernice P. Bishop Museum, bull.70, 1930, New-York, Kraus reprint C°, 1971.

² HANDY (E.S.C.) et WINNE (J. L.), *Music in the Marquesas Islands*, Honolulu, B. P. Bishop Museum, Bull. n° 17, New-York Kraus reprint C°, 1971, p. 9.

³ Cité par E. G. Burrows, "Polynesian Part-singing", pp. 72-73.

⁴ "From a little distance the music sounds as though it were produced by a splendid reed organ or by an orchestra of wood-wind instruments... The youths drone out the full deep notes of the lowest bass, thus giving to the whole harmony the organ-point support which so impresses the hearer even at his first experience. The older men weave their tenor strains through the harmony of the song in complete accord with the other voices or, singly, they may sing a peculiar erratic strain of a few bars before they return to the conventional part which is theirs. The women sing two and sometimes three or four parts in alto and soprano. Often a single female voice will depart from the others for a time to give a shrill, wild call like that of a piccolo, in the same way that the tenors sometimes do. No instruments are used by way of accompaniment ; only the full, rich tones of the wonderful voices are heard." (Cité par E. G.

Voix en homorythmie, improvisations de voix aiguës, bourdon des basses, absence d'accompagnement instrumental, le genre possède, au début du siècle, des caractéristiques musicales identiques à celles d'aujourd'hui.

En 1903, Victor Segalen fait partie d'un jury de concours de *himene* pour le *tiurai*. C'est à sa demande que sont attribués deux prix, l'un réservé aux "hymnes vraiment indigènes", l'autre aux "imitations orphéoniques de musique étrangère". Encore une remarque qui prouve que la délimitation entre musique autochtone et musique importée n'est pas une préoccupation au début du XX^e siècle, et explique peut-être la carence des qualificatifs. Les concours de *himene* font partie de tous les *tiurai* depuis 1881, date des premières festivités officielles¹.

Les écrits du XIX^e siècle ne nous renseignent que de façon trop lacunaire pour être réellement exploitables dans la rétrospective présente².

Les trois sources interrogées, documents sonores, partitions et écrits concordent toutes sur un point : la complexité polyphonique du genre, et ceci quelle que soit l'époque envisagée. Il est tout à fait surprenant que le *himene tarava* ait eu, il y a un siècle, les caractéristiques que nous lui connaissons aujourd'hui. D'après les sources auxquelles nous avons eu accès, le genre n'a, semble-t-il, subi aucune modification tout au long du XX^e siècle. Dans un contexte historique, politique, économique, social, religieux extrêmement perturbé, mouvant, le *himene tarava* paraît hiératique, figé dans ses caractéristiques comme un genre sacré. La culture orale serait-elle plus précise, complète, fidèle dans la transmission que la culture écrite ?

Burrows, "Polynesian part-singing", pp. 72-73).

¹ MAZELLIER (Ph.), *Le Mémorial Polynésien 1521-1961*, Paris, Hibiscus 1978, p.446-III.

² Dans son dictionnaire imprimé en 1851, J. Davies ne retient que l'origine européenne du mot *himene*, et ne donne pas de précision sur le chant lui même.

Mais cette fidélité, ce hiératisme, cette transmission à l'identique de génération en génération des mêmes procédés, des mêmes rôles peuvent-ils se concevoir sans que le genre se fige au point de devenir affreusement répétitif ? C'est là une nouvelle source d'étonnement pour qui s'aventure dans les allées multiples, la diversité jaillissante et la richesse de la tradition orale. "L'oral — écrit Simha Arom¹ — est la manifestation de la vie tandis que l'écrit n'en est qu'un pâle reflet." Il existe un genre *tarava*, parfaitement stable, mais chaque chant porte en lui les marques spécifiques d'une espèce particulière qui le rattache à un archipel, à l'une de ses îles, et, dans celle-ci à un village ou à un lieu-dit.

4 - Zone d'extension du himene tarava

La zone d'extension du *himene tarava* est limitée aux Iles de la Société — Iles-du-Vent et Iles-sous-le-Vent —, et aux Australes².

Tous les *himene tarava* de Tahiti présentent à la fois une très grande standardisation, et une relative simplicité dans les différents domaines musicaux. Le tempo de base se situe toujours dans la fourchette resserrée de 96/112 à la noire. Les points d'orgue de tonique sont relativement courts, les différentes voix présentent une certaine homogénéité dans les échelles utilisées,

¹ S. Arom, *op. cit.*, p. 259-I.

² Contrairement à l'affirmation de T'Serstevens qui indique que le mot *tarava* a été adopté dans tous les archipels qui forment la couronne de Tahiti, je n'ai pu trouver confirmation ou infirmation de l'existence de ce type de chant aux Tuamotu-Gambier. Aucun enregistrement n'existe au studio de l'Eglise Evangélique de Paofai (Papeete), qui récolte et conserve sur bande magnétique depuis une dizaine d'années toutes les manifestations religieuses. Les *himene tarava* des Marquises paraissent être d'importation récente. D'après un témoignage, ils auraient été introduits par un pasteur tahitien, il y a une trentaine d'années.

Ce paragraphe reprend les conclusions d'une étude menée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. (MESPLÉ (Raymond), *Les himene en Polynésie française*, mémoire de maîtrise sous la dir. de M. Manfred Kelkel, 1986, pp. 102-164). Le lecteur trouvera en annexe III-7 le tableau récapitulatif des éléments mélodiques, rythmiques et divers qui caractérisent les trois zones.

il n'y a jamais de changement dans la hauteur de la fondamentale quelle que soit la longueur du chant, la forme est toujours très simple, forme strophique sans aucune variation musicale, et les voix sont homogènes, proches du "bel canto" européen.

Les *himene* des Iles-sous-le-Vent, *himene raromatai*, élargissent la fourchette des tempos. Ils font preuve d'une plus grande variété mélodique, et surtout de plus de recherche dans l'agencement formel. Il peut y avoir une introduction *ruau*, plusieurs parties différenciées par leur tempo et par leur style. Certains *tarava raromatai* incorporent des sonorités vocales propres aux *tuki*, les chants des Iles Cook. Les voix sont plus nasillardes qu'à Tahiti.

Les *tarava* des Australes sont plus denses, plus pesants à cause de rencontres harmoniques plus rudes, d'un tempo plus lent, d'une hauteur de la fondamentale plus grave. En général, les caractéristiques musicales sont beaucoup plus hétérogènes : ralentissements des tempos, plages métriques différenciées, voix très linéaires ou au contraire ayant un grand ambitus, glissements de la fondamentale, forme simple ou au contraire très élaborée.

Certaines caractéristiques spécifiques, intonation vocale du *faa'ara'ara*, cellules vocalisées, consonances successives, forme, permettent d'identifier instantanément la provenance d'un *himene tarava*. La caractéristique la plus déroutante sans doute est le glissement des voix que l'on trouve dans les *tarava* de Rapa. A la fin de chaque strophe, en quelques pulsations, la fondamentale ordinairement baisse, quelquefois monte, d'un demi-ton, d'un ton ou d'un ton et demi, comme si la bande magnétique se mettait à tourner moins ou plus rapidement. Ces glissandos collectifs extrêmement caractéristiques sont très étranges.

Comment expliquer cette richesse du genre, qui semble être en contradiction avec l'immutabilité des procédés relevée dans la première partie de ce chapitre ?

Quand le *tarava* est donné au temple, le pasteur appelle tel ou tel *pupu*

(groupe) à présenter le chant qui a été préparé pendant la semaine dans la maison de prière¹. Lors des grands rassemblements liturgiques, ou lors des fêtes du *tiurai*, il y a toujours alternance entre les groupes différents, qui marquent par un certain nombre de caractéristiques musicales, leur rattachement à un district ou à une île. Ainsi, à partir d'un tronc commun dont les caractéristiques ont été dégagées dans un chapitre précédent, représentatif de l'ensemble de la communauté polynésienne, l'exécution d'un *himene tarava* est liée aussi à une tradition localisée géographiquement. Le *tarava* n'est pas seulement, comme nous l'avons vu, un microcosme reflétant l'organisation de la société tahitienne, il est aussi irrédentisme culturel d'une communauté donnée.

¹ "Dans toutes les Eglises de Tahiti, on chante par groupes, c'est-à-dire par chœurs ou par chorales, et non par auditoire, comme en Europe. Cela s'explique par le fait que les paroisses — pour des raisons pratiques — ont été divisées en groupes, portant, chacun, des noms bibliques (Bethléem, Carmel, Benjamin, etc.). Chaque groupe possède sa personnalité propre — malgré son caractère familial — avec sa salle de réunion (*fare putuputuraa*). C'est là qu'il se réunit en semaine pour préparer les chants ou les chœurs spéciaux qu'il exécutera le dimanche suivant, au temple, au grand culte du matin. (...)

"Au temple de Papeete, on chante également par groupes ethniques. Il est naturel en effet que les indigènes des Iles Cook (Rarotonga), des Iles Australes (Rurutu, Rimatara...), des Iles sous le vent (Raïatea, Huahine...), vivant par colonies à Papeete, veuillent garder leur caractère propre..., ainsi que leurs mélodies particulières." (Ch. Vernier, *op. cit.*, p. 199).

Chapitre IV : Un genre populaire

Les *himene tarava* sont des chants populaires qui demeurent très vivaces à notre époque. Curieusement, cet intérêt n'est pas entretenu par une quelconque pression des médias. Il est même assez difficile à Tahiti pour le touriste d'entendre des *himene tarava*. Alors que les agences de voyage et les grands hôtels lui proposeront volontiers des spectacles de danses, *otea* et *aparima*, qu'il aura peut-être la chance de participer à une bringue, il lui sera beaucoup plus difficile en dehors de la période du *tiurai* de rentrer en contact avec un groupe exécutant des *himene tarava*.

Si le genre se transmet depuis plus d'un siècle et demi hors de toute pression médiatique, c'est qu'il a sans doute une ou plusieurs fonctions auxquelles sont attachés les choristes. "La musique est bien la seule forme culturelle qu'on ne puisse momifier et mettre en musée, elle n'intéresse plus sitôt qu'elle ne répond plus à un besoin et à un goût, quelle que soit sa fonction" écrit très justement Vincent Belrose-Huyghues¹. Or le *tarava* intéresse toujours aujourd'hui².

1 - Les occasions

Avec des textes religieux, les communautés paroissiales protestantes ont de multiples occasions d'interpréter des *himene tarava*³.

¹ V. Belrose-Huyghues, "La musique de l'histoire", p. 72.

² Je n'ai entendu qu'une seule fois un *tarava* dans une église catholique, lors d'une veillée de Noël. Ma surprise a été grande : tous les membres de l'assemblée ont participé spontanément au chant !

³ Le protestantisme semble avoir été le vecteur de développement du chant, sans que l'on puisse certifier son utilisation au temple depuis les origines. T'Serstevens signale que le *tarava* n'est pas d'usage au temple à Rurutu. Il semblerait, par contre, que les prières se tenant dans le

Dans la semaine chaque *pupu* (groupe paroissial) se réunit dans le *fareputuputuraa* (salle paroissiale rattachée à un temple) pour préparer le ou les *himene* qui seront chantés au temple, au cours du culte du dimanche suivant.

C'est dans cette même salle paroissiale que se tiennent les *tuaroi*, "improvisations bibliques sur des versets choisis par les pasteurs indigènes qui les président et auxquels tous participent¹". Au cours de ces assemblées de prière, qui ont lieu l'après midi du dimanche ou le dimanche soir — en général le premier dimanche du mois, celui de la Sainte Cène —, et qui durent parfois tard dans la soirée, de nombreux *himene tarava* entrecouperont les commentaires des textes choisis.

Lors de la collecte annuelle du *me*², entre les versets bibliques, les déplacements de chaque groupe vers la table d'offrandes sont accompagnés d'un *himene tarava* d'un autre *pupu*. Spectacle très folklorique, il n'est pas rare de voir au cours de cette fête les participants esquisser quelques pas de danse, agitant ostensiblement des liasses de billets au bout des bras.

On chante des *himene tarava* appropriés au temple pour les grandes fêtes religieuses de Noël, de Pâques, de Pentecôte.

Les grands rassemblements communautaires qui jalonnent de façon irrégulière la vie des paroisses protestantes, commémoration de l'arrivée de l'Evangile à Tahiti, inauguration d'un temple, intronisation d'un nouveau pasteur s'accompagnent toujours également de nombreux *himene tarava*.

T'Serstevens signale la présence à Rurutu aux Australes de veillées

fareputuputuraa (salle paroissiale), aient été depuis les origines du genre, entrecoupées de *himene tarava*. Les Catholiques ne chantent jamais ce type de chant à l'église.

¹ Ch. Vernier, *op. cit.*, p. 196.

² Cette collecte, la seule de l'Eglise, existe depuis 150 ans. Les billets de banque remplacent aujourd'hui les dons en nature de naguère.

mortuaires passées à chanter des *tarava*¹.

Avec des textes profanes, mais strictement habillés des mêmes rythmes, mélodies, harmonisations, timbres de voix, on peut entendre des *himene tarava* lors des concours annuels qui se tiennent à BoraBora, et qui peuvent durer une nuit complète, et lors des festivités du *tiurai*, la fête nationale tahitienne qui se tient tous les ans au mois de juillet. Traditionnellement, plusieurs chorales venues de divers districts et îles s'affronteront, et un jury aura la tâche délicate de déterminer la meilleure prestation.

Tout *himene tarava*, qu'il soit à teneur religieuse ou profane, est donc avant tout un regroupement dans lequel une communauté affirme son identité. Pourquoi cet aspect est-il si important ?

2 - Les fonctions

Si le *himene tarava* s'est transmis de génération en génération sans modification, c'est qu'il correspond d'abord à un plaisir atavique, et qu'il est fondamentalement ancré dans la culture polynésienne traditionnelle.

Tout Polynésien retrouve dans le chant le plaisir du son, lié très vraisemblablement d'ailleurs à la sonorité propre de la langue tahitienne. Le chant, contrairement au langage parlé, met en valeur toutes les voyelles ; or l'on sait que tous les mots sans exception en *reo ma'hoi* se terminent par une voyelle, que la langue est très déficiente en consonnes, que le *r* est toujours roulé en tahitien, ce qui favorise une place correcte de la voix. Sont-ce ces caractéristiques qui permettent de ne constater ni fatigue, ni enrouement après

¹ "J'ai envie d'applaudir, mais je me rappelle tout à coup le petit cadavre auquel personne ne pense plus, ni les chanteuses dont les pieds touchent le lit de mort, ni les auditeurs saouls de rythme, ni le diacre qui voluptueusement se balance dans son fauteuil, au milieu d'un nuage de fumée bleue, ni peut-être la grand-mère assise sur la véranda. On est plongé tout entier dans l'enivrement de la musique, on s'en délecte, on s'en gargarise. La veillée funèbre n'est qu'un prétexte, comme les offices du temple et les réunions de prière, comme l'étaient jadis les assemblées du *marae* et de la *koika*." (T'Serstevens, *op. cit.*, p. 438).

une nuit de chant ? Peut être, mais aussi sans doute cette extraordinaire complémentarité des voix qui a été soulignée dans l'analyse polyphonique. Mises à part les voix solistes, qui exploitent des dons de nature particuliers, tous les chanteurs n'évoluent que dans un registre limité, placé là où la voix est sonore sans fatigue, sans contraction excessive des cordes vocales. L'extraordinaire puissance qui se dégage d'un *tarava* est due à ce respect physiologique intuitif.

Mais le *himene tarava* est aussi profondément enraciné dans la culture polynésienne. A travers un texte qui redit les convictions chrétiennes, ou qui restitue les aphorismes traditionnels, le chant réaffirme avec éclat des valeurs communautaires : sentiment d'appartenance à une même communauté paroissiale, ancrage dans une communauté territoriale, rétablissement des liens rompus avec les ancêtres.

La sexualité, la paillardise, la libération du corps revêtent à Tahiti d'autres expressions, chants de bringue, *ute*, *otea*, etc. Les *himene tarava* sont des chants panégyriques. Il est tout à fait remarquable que, dans l'éloge, la fonction religieuse du chant rejoigne la fonction profane, ou inversement, à travers une musique commune. La louange de l'ancêtre, la louange de la terre, la louange de la divinité forment une seule et même entité. Le sentiment du sacré n'est-il pas, en fin de compte, beaucoup plus fort et authentique dans le *himene tarava* que dans le cantique ?

QUATRIEME PARTIE

LE HIRA GASY MALGACHE

Le *hira gasy* est le spectacle populaire par excellence des Hauts Plateaux malgaches. Il se déroule en plein air, lors d'une occasion festive qui regroupe la communauté villageoise, un *famadihana*, une circoncision, une fête paroissiale, lors d'un marché, ou encore le dimanche, dans des endroits localisés, stade couvert ou terrain de sport.

Deux troupes au moins animent le spectacle pendant plusieurs heures. Elles évoluent sur une aire ronde ou carrée, les spectateurs entourant les acteurs. La troupe est placée si possible en contrebas par rapport au public. Chaque troupe présente un spectacle qui dure environ une heure. Sorte d'opéra populaire, toujours très apprécié de spectateurs attentifs, mais qui savent aussi manifester bruyamment leur admiration ou leur critique, le *hira gasy* enchaîne des musiques, des discours, des chants, des danses dans un ordre déterminé, dans une ambiance de kermesse et de liesse populaire.

Les *hira gasy* malgaches semblent être à cent lieues de la culture européenne, et des chants du temple... Et cependant, certains éléments rapprochent les manifestations profanes des manifestations religieuses, à commencer par le fait que *famadihana* et circoncision sont des rituels enracinés dans la culture malgache. Ce genre musical rassemble, comme les cérémonies du temple, un groupe important de personnes, femmes et hommes, vieux et jeunes. Mais il y a d'autres points communs :

Le spectacle de chaque troupe de *hira gasy* dure une heure, soit à peu près la longueur de la cérémonie cultuelle du dimanche. Le *mpikabary* a parfois les attitudes du pasteur, avec sa voix autoritaire et convaincante, ses gestes amples, le contenu de son discours souvent moralisateur. C'est lui qui, si elle est parlée, est chargé de la prière qu'aucun des *hira gasy* actuellement donné, ne saurait omettre. Certains chants, avec leur caractère homophone, leur tempo lent, leur harmonisation, semblent être issus directement des chants apportés par les missionnaires. Les attitudes adoptées par les acteurs sont aussi, à

certains moments, par leur passivité corporelle, étrangement identiques à celles qu'ils ont au temple.

D'autres aspects du spectacle l'attachent de façon évidente à la sphère européenne : certains éléments des costumes des danseurs, les instruments utilisés, tambour militaire, grosse caisse, violon, clarinette, certaines mélodies même. Là cependant s'arrêtent les similitudes, et tous les autres éléments du spectacle sont radicalement opposés aux cérémonies cultuelles, et à la culture européenne.

Nous venons d'étudier à Tahiti un genre musical profondément ancré dans la tradition, mais qui, après une coupure totale, réinvente ses consonances en empruntant de façon inconsciente des éléments à la culture musicale européenne. Le même phénomène se produit-il dans la Grande Ile, avec un genre qui, de façon similaire, emprunte ses éléments à deux cultures ?

Nous allons essayer, dans un premier chapitre, de déterminer l'origine du *hira gasy*, qui n'a pas été répertorié dans les genres malgaches pré-européens, et d'en noter les caractéristiques essentielles. Nous verrons ensuite par quels éléments le genre s'enracine profondément dans la culture malgache. Puisqu'il a adopté cependant de façon évidente un certain nombre d'éléments exogènes, nous étudierons pourquoi et de quelle façon il les a intégrés, et si l'on aboutit en définitive à un genre acculturé, métis ou syncrétique.

Chapitre I : Le cheminement du *hira gasy*

Selon Françoise Raison-Jourde¹, le terme "*hira gasy*" traduit d'abord une identité. La traduction littérale est "chant malgache", avec un diminutif de l'adjectif à consonance péjorative. L'expression est utilisée aux alentours des années 1870, lors des querelles sur les conceptions du chant opposant les missionnaires européens aux autochtones. Le *hira gasy* est alors cette façon étrange de chanter au temple, relevée par Toy et par Richardson ; le terme qualifie donc au départ un style de chant, en lutte ouverte avec le chant missionnaire, le *hira vazaha*, ou *hira tiona* (chant noté).

Quelques années après, le terme "*hira gasy*" ne qualifie plus un style, il s'applique à un spectacle autonome très populaire. Vraisemblablement élaboré au sein des *lohavolana* (assemblées chrétiennes des premiers dimanches du mois), le genre s'est développé avec une très grande rapidité dans les campagnes, au Sud et à l'Ouest de la capitale, zones moins contrôlées par les missionnaires de la L.M.S.. Le spectacle se déroule à l'occasion des rituels ancestraux, notamment des *famadihana*.

Le déplacement sémantique du mot est intéressant à noter ; le Malgache ne définit pas un genre, mais un style. Il ne définit pas, comme l'Européen, sa musique par des caractéristiques spécifiques induites par un lieu, une destination, une fonction. Il la définit d'abord comme un état, une permanence, une identité. Plusieurs numéros du Madagascar Times relatent pour la première fois, en 1886, un spectacle de "*mpilanonana*", de "*mpihira gasy mahay*", de "*mpanao hiragasy mahay*". La terminologie employée est significative. Ce n'est pas le spectacle lui même qui est identifié par ces expressions, ce sont les acteurs de ce spectacle, "ceux qui animent la fête de

¹ F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 727.

musiques et de danses", "ceux qui savent le chant malgache", "les artisans qui sont capables de chanter *gasy*".

Les conséquences musicales sont importantes ; d'une part, la terminologie ne fait pas apparaître plusieurs façons de concevoir la musique autochtone, elle n'en suggère qu'une seule ; d'autre part, elle fait la distinction entre celui qui est capable de faire cette musique, et celui qui ne sait pas, entre le spécialiste et le simple auditeur.

Si le spectacle n'est pas mentionné avant 1885 dans un écrit¹, son existence, antérieurement à cette date, ne fait pas de doute. Le *hira gasy*, le "chant malgache" a été fermement combattu à partir des années 1870 par les missionnaires de la L.M.S. qui, ne pouvant l'éradiquer, l'ont du moins évincé du temple.

Le chant malgache s'ancre dans un passé lointain, dans un passé lié à la royauté et au pouvoir. Depuis Radama I^{er}, tous les souverains *merina*, se sont entourés d'une ou plusieurs fanfares et chorales. Les *andriana* aisés, les gouverneurs de province, les ont imités. Les musiques sont confiées à des serviteurs royaux, à des esclaves ou à des *mainty*, tous reconnus par la communauté malgache comme particulièrement doués dans le domaine musical.

A la mort de Radama II, quand la chorale royale est démantelée, ses membres vont trouver à se recaser dans les chorales paroissiales dont nous reparlerons ultérieurement. Ils vont introduire dans les lieux culturels, au temple, aux assemblées de prière, leur expressivité "débridée" aux yeux des Européens. Les missionnaires, très inquiets par l'intrusion de ce "*hira gasy*" en tous points opposé à leur propre conception du chant du culte, vont le combattre vigoureusement, et réussir à l'évincer du temple.

Les serviteurs royaux et esclaves éconduits vont alors exercer leurs talents

¹ La première mention en est donnée dans un magazine pour enfants de la L.M.S. en 1885. (Cf. F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 727).

dans des lieux et dans des circonstances échappant au contrôle des missionnaires : dans les campagnes de l'Imerina, et dans toutes les occasions festives, en particulier les *famadihana*.

Dans ce cheminement qui part de la royauté, qui passe par les campagnes et qui revient à la ville, ce sont toujours les mêmes spécialistes qui produisent la même musique. Nous retrouvons ici l'origine de la terminologie utilisée : avant d'être un spectacle, le *hira gasy* désigne la façon traditionnelle de chanter.

Les représentations données à Tananarive en 1886 remportent un très grand succès. Tel qu'il est décrit, le spectacle est le résultat de l'itinéraire du genre : héritier des rituels présidés par la royauté, sa trame s'est élaborée, selon toute vraisemblance, lors des *lohavolona*, ou des fêtes chrétiennes, qui opposent plusieurs chorales entre elles. Différents témoignages rapportent que les assemblées de prière se sont transformés très vite en concours de chorales, opposant plusieurs troupes, dans une ambiance de fête, et non de recueillement. Peut-être les danses ont-elles été réintroduites à ce moment là.

Les premières descriptions de *hira gasy* mentionnent toujours la présence de chants, de musiques et de danses, un petit chœur de chanteurs et de chanteuses, des violons, tambour et grosse caisse ; le spectacle, très apprécié par la population, peut durer plusieurs jours¹. Nous retrouvons toutes ces caractéristiques dans le *hira gasy* actuel.

¹ F. Raison-Jourde, *ibid*, p. 727.

Chapitre II : Les caractéristiques du spectacle

1 - La composition d'une troupe

Les acteurs du spectacle, les *mpihira gasy* sont en nombre variable. Toute troupe se compose généralement d'une douzaine à une vingtaine de personnes, musiciens, et chanteurs, qui sont aussi les danseurs ; ces personnes ont souvent pour point commun l'appartenance à une même famille, ou à un même village. Chaque troupe est dirigée par le *mpikabary* chargé des *kabary* les plus importants.

Les *mpihira gasy* évoluent tous pieds nus. Les hommes sont vêtus d'un pantalon de couleur noire, du *malabary*, qui est une chemise à manches longues, boutonnée sur le devant ; ils enfilent au dessus de cette chemise une sorte de jaquette cintrée, de couleur vive, munie de galons imitant ceux des officiers de l'époque coloniale. En guise de ceinture, ils mettent parfois à la manière des prêtres catholiques, un ceinturon de laine tressée, dont les bouts, tombants, se terminent par un nœud. Ils ont tous le *lamba*, pièce de tissu portée de différentes manières au cours du spectacle. Ils sont coiffés d'un chapeau de paille à large bords, rehaussé par un ruban noir.

Les femmes sont toujours habillées de robes longues claires tombant jusqu'au sol, évasées dans le bas, et relevées légèrement par la danseuse lorsqu'elle se déplace ou qu'elle danse sur place. En guise de parure, les femmes ont des bijoux de pacotille. Comme les hommes, elles portent le *lamba* de différentes manières.

a. Les instrumentistes

Un spectacle de *hira gasy* ne peut se passer de deux instruments à percussion, le tambour (*langoraony*), et la grosse caisse (*amponga be*). Le tambour peut être posé sur le sol, ou bien suspendu à l'instrumentiste à l'aide d'une lanière. Il en est de même pour la grosse caisse. Outre leur taille, la manière de jouer, et donc les sonorités obtenues, différencient les deux instruments. Le tambour est frappé à l'aide de deux baguettes, la grosse caisse par une mailloche : sonorité claire et percutante pour l'un, son sourd pour l'autre. Le jeu sur le tambour est souvent fait de roulements, ou de répétitions de coups rapides. Une sonorité très souvent utilisée est celle obtenue en frappant non pas la peau, mais la caisse. La sonorité est sèche et discrète. Les musiciens distinguent ainsi le son mâle *amponga lahy*, du son femelle *amponga vavy*.

Un autre rôle clef est tenu par le violoniste. Selon les troupes, il peut y avoir un, deux ou trois violons. La tenue de l'instrument n'est jamais celle du violoniste européen. L'instrument repose sur la poitrine de l'instrumentiste, comme cela se pratiquait couramment au Moyen-Age et à la Renaissance en Europe¹, et comme cela se pratique toujours dans les pays asiatiques. L'archet a conservé les caractéristiques de la facture européenne du début du XVIII^e siècle ; c'est un archet convexe, qui est tenu à une dizaine de centimètres du talon par l'instrumentiste. Les mélodies jouées par le violoniste sont des mélodies répétitives, à faible ambitus, qui ne nécessitent aucune virtuosité de la main gauche. Quand il y a plusieurs violons, l'un d'eux fait la mélodie principale, les autres l'accompagnent. Lorsque le violoniste est seul, il exécute

¹ La tenue du l'instrument a sensiblement évolué en Europe depuis le XVI^e siècle. D'après les sources iconographiques, la position la plus courante au Moyen-Age et à la Renaissance était celle de l'instrument appuyé contre le haut de la poitrine. On l'élève peu à peu pour le placer entre la clavicule et le menton. La position du menton a été réglée seulement à la fin du XVIII^e siècle.

sur le même instrument la mélodie principale et son accompagnement. Les violonistes sont sollicités tout au long du spectacle, y compris dans les danses. Ils n'arrêtent de jouer qu'au moment des *kabary*.

Quelques autres membres de la troupe sont musiciens, mais ils ne sortent leur instrument que pour accompagner les danses. Les instruments utilisés alors sont généralement des instruments puissants de la famille des cuivres, une trompette, ou un cornet à pistons, ou bien des vents dont le timbre est perçant, une clarinette, ou une flûte malgache (*sodina*). Peut se rajouter également un accordéon, mais son utilisation dans les spectacles de *hira gasy* est loin de s'être généralisée. Les techniques de jeu sont très particulières. Il semble que l'instrumentiste cherche avant tout à se faire entendre, y compris en incluant des "couacs" dans la production. Les thèmes sont ébauchés, rarement menés à leur terme. Il y a cependant répartition des rôles quand plusieurs vents participent à la fanfare ; un instrument est chargé de la mélodie principale, l'autre improvise un contrepoint d'aspect très libre et très coloré.

b. Les *mpihira gasy* non instrumentistes

Les *mpihira gasy* chanteurs sont pour moitié hommes, pour moitié femmes. Tous doivent avoir une voix forte qui leur permet de chanter sans fatigue en plein air. Tous doivent savoir à la fois chanter et danser, même si tous ne participent pas aux quadrilles qui terminent le spectacle, le souci du chef de troupe étant toujours de pouvoir assurer la prestation en cas de défection d'un des membres de la troupe. Tous ont une parfaite connaissance des mélodies et des rythmes caractéristiques, et ils interviennent souvent en superposant un contrepoint rythmique frappé dans les mains, contrepoint qui double ou qui complète celui des deux caisses.

Pour aider la restitution des chants, un *mpihira gasy* se voit confier le rôle de *mpiventry* ("celui qui entonne") ; il doit précéder de quelques syllabes

chacun des vers chantés par le reste de la troupe.

Un ou plusieurs enfants peuvent se rajouter au moment des danses. Leur participation n'est pas sollicitée avant ce moment du spectacle, sans doute en raison du manque de puissance de leur voix au cours des épisodes chantés.

Le *mpikabary* (litt. "celui qui fait le discours") a un rôle très important. C'est non seulement lui le chef de la troupe, mais de ses qualités d'orateur dépend en grande partie le succès ou l'échec du spectacle présenté. De nombreux *kabary* sont produits au long de la prestation, et tout spécialement au début de chaque grande partie. Même si le discours respecte des moments obligés, comme la présentation de la troupe, les excuses, les salutations, l'exposé du thème développé, il n'en demeure pas moins vrai que la prise de parole se fait toujours sans le secours d'un quelconque support écrit, et qu'elle va inclure une part d'improvisation importante. Cela peut être un événement récent arrivé à la troupe, ou une réponse indirecte au *mpikabary* de la troupe concurrente. Il y a alors une véritable joute verbale, où le public seul sera juge, et où il manifesterà ses préférences par ses réactions bruyantes, et par ses applaudissements.

En début de spectacle, ou pour des prestations jugées secondaires, le chef de troupe peut céder sa place à un membre de sa troupe. Il permet ainsi au deuxième *mpikabary* de s'entraîner à cet exercice difficile, et met en valeur la virtuosité du *mpikabary* principal.

2 - La prestation

Quatre moments se succèdent dans le spectacle d'une troupe : l'entrée de tous les membres dont elle se compose, le chant principal, le chant secondaire, et les danses¹.

¹ Cette partie est basée sur différentes sources : l'article de Sylvestre Randafison dans la revue

a. La mise en place des acteurs

Cette partie est appelée *sasin tehaka* (prélude aux applaudissements). Ce sont les musiciens jouant de l'*amponga be* (grosse caisse), du *langoraony* (tambour), et du *lokanga* (violon) qui rentrent les premiers sur scène. Après les quelques coups de grosse caisse vigoureux destinés à avertir les spectateurs que le spectacle débute, les violons produisent une mélodie répétitive discrète. C'est le moment choisi par les chanteurs pour entrer à leur tour. Ils se disposent en cercle et s'accroupissent. Vient alors le premier *kabary* confié au chef de troupe (*mpikabary*), ou parfois à l'un des membres ; le discours enchaîne salutations, excuses (*fialantsiny*), bénédiction, présentation de la troupe, et parfois même, prière, pendant laquelle les acteurs vont faire silence et baisser la tête. L'*amponga be* ponctue les propos. C'est à la fin de ce premier *kabary* que les femmes rentrent. Les musiciens ont repris leur mélodie du début, les hommes se sont levés, et se sont disposés en ligne devant eux ; les femmes se mettent également en ligne à l'avant de la scène. La première partie du spectacle se termine parfois par un chant.

b. Le chant principal

C'est la partie la plus longue du spectacle de la troupe, celle où va être

Ambario, le chapitre consacré au *hira gasy* dans *Bible et pouvoir à Madagascar* de Françoise Raison, l'entretien suite à un spectacle avec deux chefs de troupe, MM. R. Randrianasolo et A. Ramahafadrahona, et mes propres observations de *hira gasy*. Il y a une certaine confusion quant au déroulement exact d'un spectacle. Si tous les témoignages concordent sur le fait que un spectacle de *hira gasy* contient des discours, des chants et des danses, et que les chants se subdivisent en deux parties, le *reny hira* et le *zanakira*, les places respectives et les descriptions de ces éléments ne concordent pas toujours.

Les exemples musicaux donnés sont tirés de la prestation de la troupe de M. Rakotomandimby, donnée le dimanche 22 août 1993 dans le stade couvert d'Isotry, à Tananarive. (Cf. annexe IV-1/2).

interprété le *reny hira*, la "romance mère". Elle débute par un *kabary* du chef de troupe, l'orateur le plus brillant. Le discours expose longuement le thème développé dans le spectacle. La voix de l'orateur est assurée, son discours se veut convaincant, et utilise des expressions recherchées, se réfère aux innombrables proverbes qui constituent le fonds culturel malgache. La grosse caisse en ponctue les articulations. Pendant ce temps, les violons s'accordent. La troupe forme autour de l'orateur un cercle ; généralement hommes et femmes se sont soit accroupis, soit assis sur le bord de la scène.

Après le *kabary*, vient le chant, ou plutôt la succession des chants. Les acteurs se relèvent. Ils forment un cercle autour des musiciens, hommes et femmes alternés. Le premier chant est généralement un chant lent, traînant, de caractère recueilli. Il y a peu d'engagement corporel, peu d'engagement vocal. Ce chant est cependant polyphonique¹, et il n'est pas sans rappeler par beaucoup d'aspects celui du temple. L'accompagnement instrumental est des plus discret. Les violons exécutent une sorte de trémolo sur une corde.

Puis le cercle s'élargit, les acteurs se rapprochent du public, l'engagement vocal devient tout à coup beaucoup plus important. Le crié se substitue souvent au chanté. Les caisses ont un rythme soutenu, caractérisé par une carrure irrégulière ; elles alternent des coups sonores sur la peau avec des coups plus secs sur le fût de l'instrument.

Les styles vocaux alternent ; les plus inhabituels pour le *vazaha* sont les chants de caractère litanique. En fait, la classification des voix à la façon européenne est inadaptée pour traduire la complexité des phénomènes hétérophoniques qui s'y produisent. Il semble que l'intensité prime de beaucoup la hauteur. Tout se passe comme si c'était la voix parlée, aux

¹ Il y a trois voix dans les chants de *hira gasy* :

- la première voix est appelée *lohafeo* ("voix de tête"), ou *fasina*.

- la deuxième voix est appelée *trebo*.

Ces deux voix sont utilisées dans le *reny hira*. Le *zanakira* s'enrichit d'une troisième voix appelée *beso*. (Renseignements donnés par M. Randrianasolo).

hauteurs de sons peu précises, qui était transposée avec ses mêmes imprécisions dans le domaine de la voix criée. De plus, la plupart des fins de vers incluent de brusques cassures en forme de glissandos descendants très caractéristiques. Les phénomènes de tuilage sont sans cesse recherchés. Le *mpiventy* (entonneur) se sert de la tenue de fin de vers du groupe comme d'un tremplin, pour proposer les premières syllabes du vers suivant. Renforçant l'hétérophonie, des cris, des exclamations diverses se superposent au chant tout au long du spectacle.

Mais il y a aussi des chants de caractère nettement plus européenisés, chants syncopés, chants mélodiques.

Les violons assurent les transitions. Les acteurs produisent à certains moments un contrepoint rythmique en battant dans leurs mains. Ce contrepoint, épouse parfaitement la carrure irrégulière de celui des caisses.

Des changements dans la représentation viennent renouveler l'intérêt du spectacle. Les chanteurs vont maintenant s'adresser tour à tour aux quatre groupes de spectateurs¹. Ceci peut être fait par l'ensemble de la troupe, qui se regroupe alors sur deux ou trois files, face à un groupe de spectateurs, et qui effectuera un quart de tour à chaque strophe nouvelle; ou bien seuls restent deux ou quelques solistes, accompagnés des musiciens, qui, de la même façon, harangueront successivement les quatre côtés; le reste de la troupe est alors assis, et continue à participer au spectacle en chantant et en battant dans les mains. Autre possibilité qui se combine parfois avec la précédente, la troupe reste en cercle, mais à chaque strophe va effectuer une rotation d'un quart de cercle, ce qui permet à chaque acteur de passer successivement devant les quatre groupes de spectateurs.

¹ L'orientation a une importance très grande dans la culture malgache. Les déplacements, les lieux sont toujours localisés par rapport aux points cardinaux. La façade de la maison est située à l'Ouest, le coin Nord-Est est le coin sacré de l'habitation, etc.

c. Le chant secondaire

Il a pour nom *zanakira*, c'est à dire "romance enfant". On n'y parlera plus du thème principal, mais d'un sujet secondaire. Comme pour le *reny hira*, il est précédé d'un discours, pendant lequel la troupe s'est assise. Le moment chanté qui suit est plus court que dans la partie précédente ; le chant, les positions, les gestes des acteurs sont identiques à ceux trouvés antérieurement, chant litanique ou chant strophique, avec présence d'un *mpiventy*. Très souvent, il y a, ici aussi, une rotation de la troupe à chaque strophe.

d. Les danses

Le spectacle se termine toujours par un ensemble de danses, aux caractéristiques malgaches ou européennes, qui ne sont plus accompagnées par les seuls tambours et violons, mais aussi par un ou plusieurs instruments à vent : une trompette, un cornet à pistons, une clarinette. Pendant les quelques minutes où toute la troupe s'est assise, les nouveaux instrumentistes semblent s'échauffer, lançant des traits improvisés et inorganisés. Peu à peu la mélodie de la fanfare apparaît. Elle est faite par l'un des vents, l'autre brochant un contrepoint d'allure improvisée. Très souvent un enfant singe un chef d'orchestre devant les musiciens. Ce moment est appelé *very maina*, "peine perdue".

Viennent ensuite des danses d'hommes ou d'enfants jeunes, évoluant en solo ou par deux. Les gestes sont saccadés, et ressemblent plus aux mouvements rythmiques d'une troupe militaire bien entraînée qu'à des danses. Les tambours suivent très exactement les gestes des danseurs, ces derniers prouvent leur souplesse par des mouvements saccadés, parfaitement synchronisés, par des sauts, des équilibres sur une jambe, la deuxième étant alternativement tendue et repliée, des cambres, des arrêts brusques, de curieux

dodelinements de tête destinés à provoquer les rires du public. Les danses gymniques sont analogues aux danses guerrières *sakalava* simulant les mouvements d'attaque et de parade, et qui, dans le temps, étaient très appréciées par les souverains *merina*¹.

Les danses qui sont empruntées aux différentes ethnies de Madagascar, danses *betsimisaraka*, *antandroy*, *sakalava*, *merina*, etc. sont des pantomimes qui imitent des travaux agricoles, le défrichage de la forêt, la plantation du riz, ou les gestes des pêcheurs côtiers. Les danses *merina* sont caractérisées par la trépidation des mains déjà évoquée et leur contorsion, par des petits pas rythmés, par quelques ondulations du corps.

Viennent enfin les quadrilles, exécutés par trois ou quatre couples de danseurs. Ils enchaînent différentes figures, et utilisent parfois des foulards pour amplifier les mouvements corporels. Ces quadrilles sont eux aussi parfois couronnés par des mouvements de mains agitées en forme d'ailes d'oiseaux. La dernière danse rassemble généralement l'ensemble des musiciens et des danseurs dans un bouquet final avec musique, chant et frappaements de mains.

La sortie est saluée par les applaudissements des spectateurs. Quelle qu'ait été la valeur du spectacle, il n'y a jamais de rappel, et seules quelques minutes d'entracte précéderont l'entrée de la troupe suivante.

3 - L'immutabilité du genre

De nombreuses descriptions émaillent le développement du *hira gasy*. depuis les premières mentions de *mpilanonana* dans un magazine pour enfants de la L.M.S. en 1885, et les descriptions d'août et septembre 1886 du Madagascar

¹ "Les souverains *merina* aimaient à se donner le spectacle de ces danses guerrières, que faisaient en leur présence les *tsimandaolahy*, leurs gardes du corps, costumés en *sakalava*" (Grandidier, *Histoire physique...*, vol. IV, t.3, p.148, en n..)

Times¹.

Comme on l'a déjà signalé plus haut, le terme *hira gasy* n'est pas encore utilisé pour désigner le genre. On emploie le terme *hira tsangana* ("chant debout")², ou le terme *mpilalao* ("ceux qui amusent")³, terme qui sera utilisé tout au long de la première moitié du XX^e siècle.

Les descriptions⁴ qui en sont faites s'attachent à développer les éléments essentiels, qui concordent toujours : le spectacle se déroule en plein air ; il fait alterner deux ou plusieurs troupes rivales. Ces troupes se composent d'instrumentistes dans lesquels on retrouve violons, tambour et grosse caisse, et d'hommes et de femmes qui sont à la fois chanteurs et danseurs. Les hommes sont vêtus de tuniques aux couleurs voyantes ornées de galons et de passementeries, et coiffés d'un chapeau de paille à large rebord. Ils portent, comme les femmes, le *lamba*. Ces dernières sont habillées de longues robes amples, et parées de bijoux de pacotille. Le déroulement, immuable, enchaîne *kabary*, chants et danses. Toutes ces descriptions font apparaître la quasi stabilité du genre.

Cette immuabilité de plus d'un siècle, déjà notée avec le *himene tarava* tahitien, est remarquable. Elle peut s'expliquer sans doute de la même façon : dans une société qui évolue très rapidement, qui se transforme au contact des éléments apportés par les Européens, le *hira gasy* représente un point d'ancrage avec la culture autochtone, il en permet l'expression et la pérennité. Le contexte oral de la transmission n'est pas un handicap ; il permet au contraire de perpétuer de génération en génération, tous les éléments du genre.

¹ F. Raison-Jourde, *op. cit.* p. 727.

² Cf. RANDAFISON (Sylvestre), "Les mpihira gasy", *Ambario*, vol. II, 1980, p. 191; L'auteur se réfère au dictionnaire encyclopédique *Firaketana*. Chant debout, "sans doute par opposition avec le temple, où l'on chantait assis", précise Françoise Raison-Jourde.

³ Ce terme est déjà employé par Brot en 1906. Le terme a une connotation péjorative aujourd'hui.

⁴ Quelques jalons pour l'étude du genre : *Madagascar Times* d'août et septembre 1886, P. Cassègue en 1887, Haile en 1890, Camo en 1931, Rason en 1933, Deschamps en 1947, Ramanantsoa en 1951, Rahanivoson en 1964, Althabe, Randafison en 1980, Raison en 1990.

Mais contrairement au *himene tarava*, la transmission se fait ici par l'intermédiaire de troupes spécialisées, de "ceux qui savent le chant malgache", les *mpihira gasy*.

Chapitre III : Un genre de tradition orale

Par ses caractères généraux, le *hira gasy* se rattache parfaitement à la tradition orale. C'est un spectacle de plein air qui accompagne les rassemblements familiaux ou du *foko*, lors des rituels traditionnels et des fêtes, circoncision, *famadihana*, fêtes villageoises. Il n'y a jamais de notation écrite, ni de discours, ni de chants. Les *kabary* font appel à toutes les techniques du conteur, qui sur une trame imaginée, improvise et développe. Le plaisir des assonances et des rapprochements sémantiques est toujours présent dans un *kabary*. L'orateur joue avec la langue parlée, son rythme, son débit, sa couleur, son intensité.

L'engagement corporel est toujours au service de l'expression dans un spectacle de *hira gasy*. C'est l'engagement du corps tout entier qui donne au chant sa vigueur et sa force. La troupe est debout pour chanter. D'amples mouvements de bras, des gestes de doigts pointés en l'air de façon vigoureuse, renforcent visuellement l'engagement du corps. Il y a presque toujours un balancement des épaules (*dihy soroka*), les mains parfois s'agitent d'un mouvement nerveux caractéristique (*latsy tanana*), le corps est toujours très souple, avec un pied d'appui.

En plus des danses de différentes natures qui terminent tout *hira gasy*, les placements et déplacements rotatifs des chanteurs sont en eux-mêmes une véritable chorégraphie.

Mais le *hira gasy* s'insère dans le fonds traditionnel avec ses autres caractéristiques, sujet du spectacle et musique : les thèmes qui y sont développés transmettent une véritable culture populaire, et les musiques gardent de profondes attaches avec le passé.

1 - Les thèmes d'un hira gasy

Les thèmes du *hira gasy* sont multiples, mais ils ont généralement deux attaches : en trame de fond, la sagesse des ancêtres et en surface "une pédagogie morale des rapports familiaux"¹. C'est une réflexion à partir d'une situation sociale stéréotypée, celle de l'orphelin maltraité, celle de la veuve sans ressources, celle de la femme stérile, celle des drames amoureux, celle des relations entre gendre et beaux-parents. Le texte des *kabary* et des chants rappelle que l'on n'échappe pas à sa destinée, vante les vertus du conformisme, appelle au respect des *fady*, (interdits ancestraux), donne des conseils pour éviter le *tsiny* (blâme des ancêtres).

Qu'il soit débité sous la forme parlée, ou chanté par la troupe entière, le texte se présente comme une succession de membres de phrases de longueurs à peu près équivalentes, non rimés, mais reproduisant les fortes accentuations du langage prosodique. Il y a renouvellement constant du message, très peu de répétitions textuelles. Pour les énumérations, les procédés consistant à répéter une même formule en ne changeant une fois sur l'autre qu'un seul élément, sont bien entendu utilisés.

La harangue est, à la façon des *hain-teny*, un genre gnomique : émaillée de proverbes, riche d'aphorismes, elle transmet de spectacle en spectacle la culture ancestrale.

2 - L'aspect instrumental

L'on sait combien les tambours sont indispensables lors de tout rituel. Le *hira gasy* mobilise toujours un tambour et une grosse caisse. Les effets sonores

¹ F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p.731.

sont diversifiés. Les percussionnistes jouent sur la couleur instrumentale et sur l'intensité sonore, ces deux aspects étant toujours étroitement mêlés.

Outre le jeu traditionnel sur la peau, tambour et grosse caisse vont être frappés directement sur la caisse, ou pour le tambour, sur l'une des baguettes mise en travers de l'instrument, plaquée sur la peau. Cet accompagnement à la fois très précis et beaucoup plus discret que le jeu traditionnel est utilisé de façon systématique par les deux caisses pour accompagner les chants. Les coups de mailloche sonores sont, par contre, accompagnés par un roulement continu du tambour, et servent soit d'introduction, soit d'interlude, soit de conclusion à un chant.

Les instruments rythmiques sont également complétés, à différents moments du spectacle, par les percussions corporelles des frappements de mains. Ici aussi, la couleur sonore est recherchée, soit à travers l'utilisation de frappes sèches, mains plates, soit à travers les frappes plus sonores utilisant la résonance des mains creuses. Les mains produisent parfois un véritable contrepoint rythmique.

L'association d'un instrument à cordes à un tambour semble aussi être une caractéristique ancrée dans la tradition. Le violon, présent tout au long du spectacle, ne tire pas ses origines de la culture *merina*, mais y a peut être été précédé par le violon *bara*, petit instrument à cordes frottées, et dont la façon de jouer et la tenue à l'orientale persiste encore à notre époque.

L'instrument n'est jamais joué en pizzicato, mais toujours avec l'archet. La technique de jeu semble rudimentaire. La main gauche est peu véloce. La main droite produit des notes répétées, des trémolos, avec des coups d'archet plus ou moins appuyés, sans recherche de virtuosité. L'égalité du son recherchée par les violonistes européens ne semble jamais être un souci pour le joueur malgache dont la production est beaucoup plus proche de celle du violoneux que de celle du violoniste. Le jeu a souvent un caractère plaintif ou litanique.

Comment expliquer ce choix du violon, instrument discret dans un genre de

plein air ? Peut-être à cause des possibilités mêmes de l'instrument : la touche, non pourvue de frettes, contrairement à la guitare, permet à l'instrumentiste de reproduire certaines caractéristiques vocales comme les glissando, les degrés non stabilisés.

Mais pour l'Européen, le jeu le plus surprenant demeure celui des vents utilisés dans la dernière partie du spectacle, le plus souvent clarinette, cornet à pistons ou trompette. De nombreux "couacs" émaillent une production faite davantage de bribes thématiques, que de mélodie complète menée à son terme. Par certains côtés, ils peuvent rappeler l'intrusion hétérophonique des conques d'antan.

3 - L'aspect vocal

La voix des chanteurs d'une troupe de *hira gasy* se caractérise d'abord par une grande variété de timbres, allant d'un chant proche du *bel canto* européen jusqu'au parlé-crié, en passant par la voix neutre, et le *sprechgesang*. De plus, la plupart des chants exécutés au cours du spectacle sont accompagnés d'effets vocaux divers, notamment de cris, qui dynamisent l'engagement corporel recherché, amplifient la production collective, sans jamais toutefois brouiller le message contenu dans le texte, qui reste toujours perceptible.

L'épaisseur hétérophonique de la majorité des chants est obtenue par l'homophonie textuelle des voix, certaines chantant fort dans le médium, les autres dans l'aigu, dans le registre de la voix criée. Les accents prosodiques sont toujours renforcés. Cette homophonie vocale est enrichie par la partie du *mpiventy*, criée elle aussi, et par les cris divers produits par les exécutants.

Les chants sont constitués de mélodies répétitives, litaniques, de fragments courts qui se terminent souvent par un brusque port de voix descendant caractéristique. Il y a la plupart du temps appui alternatif sur deux pôles.

Parfois, la tension vocale retombe brusquement, la rythmique se brise ; des coups sonores sur les caisses assurent la transition, jusqu'à un nouvel engagement total des chanteurs.

Ces chants engagés peuvent prendre aussi la forme responsoriale dans laquelle un refrain court et intangible est chanté en réponse à des parties improvisées par le meneur. Tous les chants engagés s'accompagnent de mouvements corporels, généralement un balancement sur place et de grands gestes de bras.

Engagement corporel, timbres de voix, hétérophonie, caractéristiques litaniques, tous les éléments vocaux relevés ci-dessus s'insèrent parfaitement dans le *background* musical malgache.

4 - Les éléments musicaux

L'aspect rythmique est certainement l'aspect le plus riche et le plus original d'un spectacle malgache. A côté d'une variété de combinaisons rythmiques difficiles à noter dans le système traditionnel européen, on trouve des passages où toute notion pulsatoire semble être volontairement rejetée.

L'aspect non mesuré se trouve tout naturellement dans les ponctuations des caisses qui soulignent les différentes parties du discours du *mpikabary*.

L'aspect non mesuré des valeurs rythmiques se trouve aussi dans des formules "signal" qui introduisent certaines parties. Dans le spectacle observé, on rencontre plusieurs fois la formule donnée en ex.1 ci-dessous, frappée sur la peau de la grosse caisse, tandis que le tambour fait un roulement continu. Cette formule est précédée d'une partie très syncopée, dans laquelle les groupements irréguliers donnés par la grosse caisse sur roulement continu du tambour font disparaître tout sentiment pulsatoire. La formule relevée, bien que notée en valeurs rythmiques, ne fait apparaître elle non plus, aucun appui

cyclique.

ex 1.

□ = tambour

○ = gr. c

↓ = frappe sur

la peau

→ = frappe sur

la caisse.



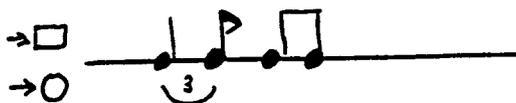
La rupture avec la pulsation intervient également très souvent dans les parties transitoires des chants engagés ; ces parties transitoires sont uniquement instrumentales. Il faut noter enfin les successions de coups sonores précipités qui terminent les grandes périodes chantées.

Cette énumération de zones où toute pulsation disparaît ne doit pas cependant masquer le fait que la plus grande partie des musiques interprétées au cours d'un *hira gasy* sont des musiques mesurées, et même très rythmées.

Les rythmes malgaches ont été étudiés, nous l'avons évoqué dans la première partie, par le Père J.A. Rafaralahy. Les rythmes spéciaux à la musique malgache sont d'un usage très fréquent dans les *vako-drazana*, dans les *famadihana*, *zafindraony*, *hira gasy*, etc.

La cellule rythmique caractéristique, introduite sur tous les chants engagés, et donnée en ex. 2, est tout à fait caractéristique du léger déhanchement typiquement malgache qui complique singulièrement les transcriptions écrites. Cette formule est toujours jouée sur la caisse des instruments, de façon très précise, mais aussi assez discrète pour à la fois entretenir la dynamique du chant et ne jamais couvrir les paroles prononcées.

ex 2



Les procédés à partir desquels se construit la mélodie instrumentale semblent multiples ; j'en ai relevé trois dans le spectacle analysé : soit l'instrumentiste part d'une formule courte qu'il répète un grand nombre de fois, en variant légèrement les contours mélodiques à chaque répétition, soit la mélodie naît d'enchaînements de formules types en nombre limité, mises bout

à bout, soit enfin l'instrumentiste improvise avec une technique d'expansion à partir d'une cellule courte, puis adopte la technique inverse de concentration à la fin de la pièce.

Le premier procédé, celui de l'ostinato varié, est le plus simple. Les changements affectent le contour mélodique, plus ornementé ou au contraire simplifié. Ce contour mélodique est conjoint et d'un ambitus restreint de tierce, de quarte ou de quinte. Quand il y a deux instruments, la cellule de base peut s'enrichir d'une sorte de contrechant plus aigu, ce qui élargit l'ambitus.. Les changements affectent aussi le dessin rythmique. (ex. 3 a et b).

ex. 3 a

ex. 3 b

Le deuxième procédé est celui adopté avec une grande rigueur dans la pièce instrumentale qui introduit le spectacle. Il y a une construction stricte basée sur trois cellules mélodiques, elles mêmes reliées à trois cellules rythmiques produites par les caisses. Le canevas est tout de même assoupli par des enrichissements rythmiques des violons. (ex. 4).

ex. 4

Le troisième procédé de courbes en arches imbriquées apparaît en introduction du chant lent, et dans certaines transitions. Il y a expansion progressive par mouvements conjoints à partir d'une cellule très courte, constituée de seulement deux notes. La fin du morceau présente la caractéristique inverse, comme le rebond d'une balle qui s'atténue progressivement. (cf. ex. 5 a et b).



Ces trois procédés ont été observés dans les parties purement instrumentales. La mauvaise qualité de l'enregistrement des violons quand ils accompagnent le chant ne permet pas une étude systématique de leur jeu. Il semblerait soit qu'ils doublent la partie vocale, soit qu'ils augmentent la densité harmonique en utilisant un des procédés décrits plus haut.

La plupart des chants d'un *hira gasy* présentent des caractéristiques communes quant à la répétition de formules mélodiques, quant à l'ambitus, quant à la succession de pôles servant d'appui à la mélodie, quant à la modalité.

Tout chant a pour base une ou quelques formules mélodiques en nombre réduit ; ce sont ces répétitions, très nombreuses, qui donnent à la plupart des chants, un caractère litanique accusé. Les rythmes de chaque formule s'adaptent simplement au texte chanté. (ex. 6).

ex 6

Voix *fois* *mpicant.*

Finale

Deux pôles servent successivement d'appui aux fragments mélodiques. Ces deux pôles sont à distance d'un ton, et la mélodie de base se construit successivement à partir de l'un ou de l'autre pôle. Ici aussi, des variantes mélodiques peuvent enrichir le procédé de base. (ex. 7 a et b).

7a. Chant lent

7a

Chant Tempo 0

7b

L'ambitus des mélodies est un ambitus réduit. La mélodie se construit à partir de deux ou de trois notes conjointes. Cela lui donne un profil linéaire. Les finales cependant, élargissent cet ambitus, soit en incluant des intervalles de quarte ou de quinte, soit en introduisant une ligne mélodique conjointe descendante, qui semble être typiquement malgache. Les deux procédés se combinent d'ailleurs parfois. (ex. 7 a et 8).



Enfin, les mélodies malgaches ont un caractère modal, et ceci généralement à cause de la sous-tonique qui précède la note finale, ressentie comme tonique. (ex. 7 a)

Les caractéristiques relevées ci-dessus ne suffisent pas à rendre compte d'une réalité mélodique de fait beaucoup plus complexe, car des effets vocaux, multiples puisque la plupart sont produits librement par les interprètes, et des limites difficiles à établir entre le parlé-crié et le chanté viennent "contrarier" une simplicité mélodique trop pauvre, trop nue, trop policée, trop civilisée pourrait-on ajouter avec un peu de malice.

Et les effets vocaux ne manquent pas pour donner de la densité au chant. Les attaques sont souvent précédées d'un port de voix ascendant. Le renforcement des syllabes est obtenu par l'utilisation du crié, ou par une sorte de trémolo accentué. La dernière syllabe de chaque vers, correspondant à un arrêt musical suspensif, est plus ou moins tenue selon les chanteurs. La finale d'un phrase musicale est souvent caractérisée par un port de voix descendant très rapide, avec abandon de la production vocale dans le registre parlé.

A tous les procédés énumérés il faut ajouter les cris et exclamations divers qui contribuent également à faire disparaître le sentiment mélodique, et ancrer de façon flagrante le *hira* dans le *malagasy*.

L'aspect hétérophonique est en lien direct avec l'aspect mélodique. La production vocale d'une troupe est faite non de la fusion des membres, mais de la superposition de toutes les individualités. Il y a certes des points communs entre les interprètes, le texte, le rythme, une certaine linéarité faite d'appuis successifs, mais c'est à peu près tout.

Le sentiment hétérophonique est encore renforcé par les exclamations diverses déjà signalées, par l'accompagnement mélodique des violons, par les tuilages du *mpiventy*. Son rôle est primordial et rappelle celui de l'entonneur dans le *himene tarava* tahitien. Il est le garant de la bonne restitution du texte. Il précède le groupe, de quelques syllabes, de quelques mots, ou parfois d'un vers entier. (ex. 9).



Tous les chants où le corps s'engage totalement présentent des caractéristiques de densité hétérophonique notées. Ils apparaissent, de ce fait, très éloignés des conceptions européennes¹.

La longueur de certains passages peut surprendre également. Les musiques et chants d'un spectacle se présentent soit comme des intermèdes relativement courts, accompagnant par exemple un changement de disposition de la troupe, soit comme des blocs autonomes de durées importantes, l'un de ces blocs dépassant 25 minutes dans le *hira gasy* analysé.

Le premier procédé de construction utilisé dans le spectacle est celui de la répétition, chacune des musiques et chacun des chants étant bâti sur une ou plusieurs phrases mélodico-rythmiques relativement courtes, mais répétées de nombreuses fois, l'élément variant étant le texte, qui lui, se renouvelle en permanence.

¹ La principale difficulté à laquelle se heurte l'analyste est celle de la transcription des musiques entendues, nécessaire pour faciliter les comparaisons. Or, cette transcription s'avère être beaucoup plus délicate pour le *hira-gasy* que la retranscription des musiques polynésiennes : la justesse "absolue" de la voix que sous-entend une notation sur portée n'est jamais un élément déterminant dans un chant traditionnel malgache.

La notation, de plus, ignore totalement la densité du discours hétérophonique, densité due à plusieurs caractéristiques : l'emploi de lignes mélodiques superposées, l'engagement des chanteurs utilisant une espèce de *sprechgesang*, le timbre propre à chaque voix individuelle, les phénomènes de tuilage entre chant syllabique, notes tenues, exclamations diverses, la liberté individuelle de chaque exécutant qui inclut dans sa production une part d'improvisation.

Le deuxième procédé utilisé est celui qui exploite différentes couleurs sonores obtenues en associant un ensemble instrumental et un ensemble vocal. L'ensemble instrumental, outre son rôle d'accompagnement est chargé d'introduire et de conclure chacun des blocs sonores. Il est aussi chargé des très nombreuses transitions. On a vu plus haut que les techniques de jeu et les caractéristiques rythmiques de ces parties où les instruments deviennent solistes sont en rupture avec celles où ils n'ont que le rôle d'accompagnement du chant. Les parties purement instrumentales sont, elles aussi, découpées en plages successives ; les transitions s'y caractérisent par un style de jeu, des intensités, des couleurs sonores différents.

Le troisième procédé est l'enchaînement de chants de caractères différenciés. Le *reny hira* débute par un chant lent, auquel succède un chant rythmé. Vient ensuite un chant engagé, puis un chant de caractère litannique, et cette partie se termine par un deuxième chant engagé. Visuellement, l'attitude des chanteurs, leur placement sur la scène diffère à chacun de ces moments. L'engagement corporel va s'accroissant d'une partie à une autre.

Le *hira gasy* n'utilise jamais la notation écrite, ni pour les textes, ni pour la musique. Ses structures se transmettent oralement de génération en génération. C'est un spectacle de plein air, pratiqué dans des lieux ouverts. Le texte véhicule le fonds culturel populaire, hérité des ancêtres. Les musiques s'accompagnent de gestes corporels et de déplacements, l'expression musicale trouvant dans le corps sa source et son prolongement. La répartition des rôles est extrêmement précise. Mélange de parlé, de chanté et de crié, effets vocaux, complexité des rythmes, densité sonore des voix et des instruments, longueur, sont quelques uns des traits qui caractérisent la production musicale. Tous les éléments répertoriés, qu'ils soient en quelque sorte des universaux des genres populaires oraux, ou qu'ils appartiennent en propre au genre étudié, l'ancrent profondément dans un passé traditionnel.

Il y a cependant dans le *hira gasy* beaucoup d'éléments étrangers au fonds pré-européen. Nous allons les examiner maintenant.

Chapitre IV : Une assimilation originale

Genre populaire, culture orale, héritage des ancêtres, ces trois particularités qui s'appliquent au *hira gasy* en font un genre immuable, intangible. Et cependant, si le spectacle s'est transmis intact de génération en génération jusqu'à nous, il s'est enrichi d'éléments exogènes au contact de la civilisation européenne implantée en Imerina au début du XIX^e siècle.

Dans des domaines extra-musicaux, les emprunts à la culture européenne sont évidents : l'adoption du pantalon, de la tunique militaire rouge ornée de galon, de la robe longue à volants, du chapeau, les bijoux de pacotille pour ce qui concerne les costumes, mais aussi beaucoup d'éléments de la danse tels les quadrilles¹, si prisés par les Malgaches sous Ranavalona I^{ère} et sous Radama II, qui terminent les spectacles.

Curieusement, l'incorporation d'éléments étrangers ne débouche pas sur une acculturation, ni même un syncrétisme. Au contraire, elle souligne, renforce des traits de la culture endogène, comme par exemple, le goût pour tout ce qui est expression corporelle, la recherche de l'hétérophonie, l'attrait de la couleur sonore, etc. La musique européenne enrichit la musique malgache, elle ne la contamine pas. L'emprunt des éléments est conscient, voulu, recherché. Il n'est pas phénomène de mode, il n'est pas intégré pour rompre avec le passé, ou pour le renouveler. C'est ce que nous allons essayer de prouver maintenant.

Il nous faut pour cela nous reporter à ce long XIX^e siècle, où les traits trans-culturels sont les plus accusés, période vécue bien différemment par les Tahitiens et par les Merina.

¹ Cette danse d'origine française doit être exécutée par 4 couples se déplaçant en carré. Elle comprend ordinairement 5 figures (Le Pantalon, l'Eté, La Poule, La Pastourelle ou Trenitz, La Finale) écrites dans des mouvements assez enlevés.

1 - L'acculturation instrumentale

L'histoire de Tahiti et de l'Imerina commence pourtant de la même façon, par l'introduction des hymnes, des cantiques et des psaumes missionnaires, dont nous avons vu les caractéristiques et les limites. Ils semblent intégrés par les Ambaniandro (Merina), comme ils l'avaient été par les Ma'hoi, appris et restitués tels que les missionnaires eux-mêmes les chantaient. Nous avons une preuve de cette assimilation inconditionnelle avec le témoignage de Richardson, les retrouvant intacts lors de la réimplantation des missions en Imerina¹.

Mais l'acculturation ne touche alors qu'un public limité, les seuls élèves de la mission, et elle ne se fait que sur une courte période d'une quinzaine d'années puisque tous les missionnaires européens quittent Madagascar après le *kabary* royal de 1835.

Les missionnaires de la première génération, nous l'avons vu, ont introduit des instruments en Imerina : la flûte et le piano. Or il se trouve que la technologie instrumentale semble passionner les Malgaches et beaucoup plus que l'hymne missionnaire, l'instrument sera le vecteur permanent de la culture musicale européenne.

Radama I^{er} est attiré par l'ensemble des signes extérieurs d'autorité adoptés par tout souverain de pays civilisé : des soldats équipés et disciplinés, des canons, des chevaux, des costumes... et une fanfare. Il envoie donc de jeunes Malgaches en formation à Maurice. Ils constitueront la première fanfare royale².

¹ "Pourtant ces hymnes furent gardés comme des trésors aux heures noires de la persécution ; ils furent une consolation pour beaucoup de disciples inquiets ou découragés, et quand les missionnaires revinrent en 1862, ces hymnes étaient encore chantés avec un plaisir certain par ceux qui avaient traversé la tourmente." (J. Richardson, *op. cit.*, p.25).

² Le prestige des fanfares "vient des Anglais qui formèrent en trois ans, à l'île Maurice, un groupe de douze jeunes gens, plongeant Radama I^{er} dans un enthousiasme frénétique. Au

Ranavalona I^{ère} renvoie les missionnaires, mais garde la clique. Elle doit même en règlementer la possession, car elle devient très vite, pour les officiers, une métaphore du pouvoir. Ne pourront posséder une fanfare que les 10 honneurs et plus. En 1858, il existe une dizaine de musiques militaires complètes, avec des musiciens formés à la lecture de la notation sur portée. Radama II possèdera trois fanfares, auxquelles il fera jouer, en même temps, lors d'une réception, les trois hymnes nationaux anglais, français et malgache pour sceller l'amitié des trois nations¹. Et la tradition de la fanfare continuera après lui, les Catholiques voyant dans la possibilité de perfectionner les musiciens un moyen de concurrencer l'influence des "Templiers" (Protestants) dans les milieux aristocratiques.

De quels instruments se composent les fanfares² ? D'instruments à vent — clarinettes, cornets, tubas — ou d'instruments à cordes — violons, altos —, et de percussions, tambour et grosse caisse remplacés pour les 10 honneurs par un tambour de Basque.

"Les Malgaches sont passionnés pour la musique, — relate Auguste Vinson en 1861 — et doués pour cet art d'une vocation spéciale. (...) A Tananarive, ils fixent avec une facilité surprenante, à l'aide des notes dont ils ont appris l'usage des Européens, tous les airs qu'ils entendent pour la première fois. C'est ainsi qu'ils savent nos marches militaires, les valse de Strauss, tous les airs d'opéra et nos quadrilles. Ils sont fous de danse, connaissent la polka, la rédova, les lanciers, la varsovienne, et les exécutent dans la perfection. Ils ont

retour de sa campagne militaire de 1824, le Roi entre en ville entouré de ses musiciens, à la tête d'une armée qui défile en rangs " (F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 254 en n.).

¹ "Il fit jouer à la fois les trois airs nationaux par des musiques différentes, afin de mieux exprimer cette fusion : il en résulta une cacophonie inexprimable." (A. Vinson, *op. cit.*, p. 413).

² Certains groupements sont plutôt des cliques (bois, cuivres et percussions), ou des orchestres de danses (cordes, bois, cuivres et percussions). Les fanfares, en principe, ne comportent que cuivres et percussions.

une danse nationale, le sega, qui est fort jolie et très voluptueuse. Pendant tout le jour, à Tananarive, on entend des musiques qui répètent ou qui jouent.¹".

De fait, instruments de fanfares, airs et danses européens, ont toujours soulevé l'enthousiasme des habitants de Tananarive. Il n'y a pas eu de coupure dans ce domaine, comme dans le domaine du cantique. Instrument du pouvoir, la fanfare est utilisée de façon ostentatoire par ceux qui en possèdent une ; la clique véhicule la musique européenne bien au delà du Rova. S'il y a accoutumance culturelle à l'Europe pendant les quarante ans qui suivent la première installation de la L.M.S. en Imerina, ce n'est pas dans le domaine du chant qu'elle se produit, c'est dans le domaine profane, dans le domaine instrumental et dans la danse.

Et les Malgaches assimilent les techniques, les façons de jouer, les airs et leur harmonisation, les timbres. Ils constituent un répertoire qui ne se substituera pas à leur propre culture musicale, mais qui l'enrichira. Tout cela, nous allons le retrouver dans le *hira gasy*.

2 - Le réinvestissement

Commençons par les instruments : nous retrouvons les violons, le tambour et la grosse caisse, tout au long du spectacle, et les vents : clarinette, cornet à pistons, trompette au moment des danses.

Pourquoi les Merina n'ont-ils pas gardé leur violon *bara*, leurs tambours propres si diversifiés, et leur *sodina* ? D'une part, parce que qu'ils sont habitués depuis plusieurs décennies à ces instruments de fanfare, et qu'ils les ont adoptés ; d'autre part, ces instruments sont sans doute plus puissants que leurs homologues locaux.

La technique en est-elle intégrée ? D'une façon minime, oui, mais

¹ A. Vinson, *op. cit.*, p. 284.

l'instrument sert avant tout la "manière malgache" de jouer la musique¹. La justesse, l'homogénéité du son sont tout à fait secondaires. Ce qui prime, c'est la couleur sonore, obtenue soit par la force, soit par la tessiture, et à ces points de vue, le choix de cuivres puissants, cornet ou trompette, et de l'instrument qui, dans les bois, possède la plus grande tessiture, est parfaitement pertinent².

Que dire du chant maintenant ? L'élément qui distingue le plus manifestement le chant *vazaha* du chant *malagasy* est l'engagement corporel ! Les chants étrangers sont des chants où le corps est neutre.

Au cours du spectacle, il y a des chants lents dans lesquels le sentiment pulsatoire disparaît. Les valeurs longues, les voix traînantes, l'intensité toujours égale donnée à chaque syllabe, font que ces chants paraissent non mesurés. Ceci est encore renforcé par l'accompagnement instrumental : l'accompagnement des caisses est très discret, les violons ont des tenues ou des trémolos. Ces chants sont interprétés à deux ou à trois voix, de façon homophonique. Les mélodies peuvent être sans grande difficulté transcrites sur portée. Ce sont les chants qui se rapprochent le plus des chants interprétés au temple. L'exécutant a généralement les mains dans le dos, son corps est immobile, et son visage ne dénote aucun engagement réel dans la production sonore.

Font également partie des chants neutres, les chants rythmés proches de la variété internationale. Le corps est plus présent que dans les chants du temple, mais jamais autant que dans les chants décrits dans le précédent chapitre. Les mélodies sont amples, harmonisées elles aussi à deux et trois voix, les rythmes sont souvent syncopés. Il y a parfois des blocs de voix qui se répondent.

Certains éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques rappellent

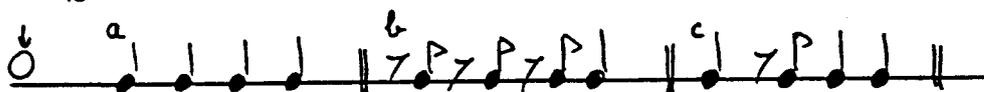
¹ Jean-Pierre Domenichini me racontait l'histoire d'un de ses amis accordéoniste qui, venant d'acheter un instrument tout neuf, l'avait d'abord démonté afin d'en relimer quelques anches métalliques. "Il sonne malgache, maintenant" avait-il dit d'un air réjoui après l'opération !

² La clarinette possède quatre registres : le chalumeau, le médium, le registre aigu appelé "clairon", et le registre suraigu. Ce sont ces deux derniers qui sont les plus utilisés.

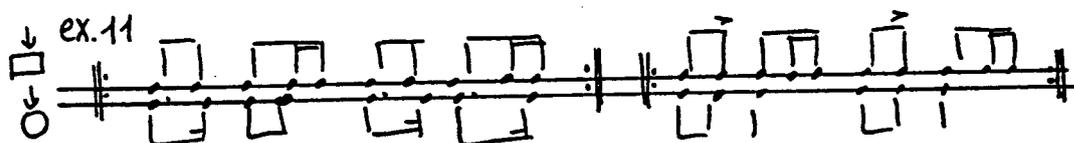
également l'Europe.

Dans le spectacle analysé, on trouve des rythmes européens dans le morceau instrumental qui débute la séance, juste avant le premier *kabary*. L'accompagnement des caisses est fondé sur trois cellules de base, chaque cellule ayant quatre pulsations, et étant dépendante de la ligne mélodique des violons. On a ici un ostinato basé sur la succession a-a-b-c-c, ostinato répété avec quelques variantes une dizaine de fois. (ex. 10).

ex.10.



Les rythmes européens se retrouvent également en accompagnement des chants rythmés rappelant la variété internationale, comme dans le "*Tompo o*". On a alors plusieurs cellules rythmiques qui se superposent, comme dans les exemples ci-dessous. (ex. 11). Il faut noter les renforcements en contre-temps qu'introduit très souvent le tambour. (ex. 12).



Les mélodies instrumentales ou vocales sont dans certains cas de simples emprunts à l'Europe. Les degrés sont stabilisés, et la voix, ou l'instrument, peut y acquérir la "qualité" de grain recherchée en Occident.

3 - Une tradition enrichie

Que conclure de tout cela ? Nous pouvons d'abord noter qu'il n'y a pas basculement dans le domaine du *hira gasy* d'une culture première dans une culture seconde rapportée, il n'y a pas rupture avec le passé. Le processus est celui de la continuité, non celui du reniement. Ce genre musical n'est donc pas acculturé.

Y a-t-il pour autant syncrétisme, défini par Alain Babadzan "sorte de cocktail à proportions variables entre deux séries d'éléments purs : traits culturels empruntés à l'Occident et traits culturels indigènes"¹ ? Pas vraiment non plus, puisqu'il n'y a pas de créolisation, ou de métissage. Les apports exogènes sont intégrés à côté des éléments traditionnels, ils ne s'y fondent pas.

Le *hira gasy* apparaît alors comme un genre traditionnel, enrichi d'instruments, de musiques, de danses pris à l'Europe. Ces emprunts, ces "plagiats" ne se substituent pas à la culture d'origine, ils la diversifient et l'enrichissent. Le Merina ne rejette pas la culture musicale européenne, il l'intègre à côté de sa propre musique

En cela, le *hira gasy* est un genre qui est tout à fait différent du *himene tarava* tahitien. Il n'y a jamais eu en Imerina de rupture, de coupure avec la culture traditionnelle, donc de réinvention de culture. Et l'enrichissement du genre d'origine se fait de façon consciente.

Il suffit pour s'en persuader d'interroger un chef de troupe. Il pourra déterminer très exactement ce qui est emprunté à l'Européen ou ce qui est typiquement malgache, mais au delà, il saura déterminer avec précision l'origine ethnique de chacun des éléments du spectacle, dire que telle battue de mains est empruntée aux Sakalava, telle danse aux Betsimisaraka, tel geste aux

¹ BABADZAN (Alain), *Naissance d'une tradition, changement et syncrétisme religieux des Iles Australes*, Travaux et documents de l'ORSTOM n° 154, Paris, Impr. Jouve, 1982, p. 282.

Merina. Merveilleuse mémoire orale !

Deux principes sous-tendent toute production : l'unité et la diversité ; le spectacle présente des caractéristiques qui font qu'il reste homogène et parfaitement intelligible par l'ensemble des spectateurs. L'unité d'une prestation est d'abord, et avant tout, conférée par l'agencement des éléments décrits dans le chapitre précédent. Une troupe de *hira gasy* commencera toujours par un prélude musical destiné à attirer l'attention et à introduire le groupe d'hommes, puis le groupe de femmes. Il y aura toujours un discours destiné à présenter la troupe, puis qui exposera le thème du spectacle. Viendront ensuite chant principal et chant secondaire, dans lesquels la troupe adoptera différentes formations dans l'espace. Enfin, toute prestation se terminera par une succession de danses. Les différents protagonistes musicaux, instrumentistes ou chanteurs/danseurs ont tous un rôle précis. Les chants qui sont produits tout au long du spectacle donnent à celui-ci une très grande unité. Le chant est intimement lié au *kabary*, dont il développe le thème.

Cependant, chaque spectacle est aussi une création nouvelle ; tout directeur de troupe a le souci de jouer avec tous les moyens à sa disposition pour faire du spectacle présenté une création originale. Ici la tradition structurelle permet l'innovation interne. Le processus est identique à celui étudié par Monique Desroches dans les composantes stylistiques des biguines rurales et touristiques martiniquaises. La biguine rurale "*bélé*" intègre dans chaque production des événements externes, ce qui aboutit à des réalisations chaque fois différenciées. Par contre, la biguine "touristique", qui est une synthèse de traditions vaudou, créole et européenne, n'aboutit qu'à un produit unique, standardisé, dans lequel toute innovation est paralysée. Puisse le *hira gasy* demeurer longtemps un spectacle "rural" !

Le *hira gasy* est en tous points contraire aux conceptions missionnaires : à l'esprit recueilli du cantique se traduisant par le statisme corporel, il oppose

une vitalité sans cesse renouvelée, des déplacements, des gestes, des attitudes, des danses ; à l'opposé de l'unicité du chant liturgique communautaire, il met en scène une diversité incroyable de styles, renouvelés sans cesse par les trouvailles perpétuelles des membres de la troupe ; à l'homophonie du chant missionnaire, il préfère l'hétérophonie de ses musiques ; à la neutralité et l'homogénéité des voix dans l'hymne, il répond par une palette sonore d'effets vocaux, de ports de voix, de parlé, de chanté, de crié tout à fait extraordinaire ; au soutien neutre de l'harmonium ou de l'orgue, il substitue les timbres puissants, colorés ou expressifs des instruments de la danse ou de la clique.

Toutes ces caractéristiques s'inscrivent dans la tradition orale. Face au cantique et à l'hymne véhiculant les valeurs et les conceptions d'une autre culture, le *hira gasy* est un lieu de repli : refuge des musiques de l'ère pré-chrétienne, asile des chanteurs et musiciens évincés du temple, abri des valeurs qui mettent la société des vivants en relation perpétuelle avec les ancêtres depuis des temps immémoriaux, refuge des goûts ataviques pour le chant, la musique, la danse, la compétition, échappatoire du campagnard hors d'un monde citadin dont il ne comprend pas l'évolution, et même aujourd'hui soutien économique pour beaucoup de ses membres dans un contexte particulièrement difficile.

L'Imerina a connu en deux siècles de profonds bouleversements ; les différents domaines de la culture malgache ont lutté pour se maintenir, mais bien des pans pré-européens se sont effondrés ; un seul a résisté de façon intacte jusqu'à notre époque, c'est le *hira gasy*.

CINQUIEME PARTIE

LE METISSAGE

L'alphabétisation, constate Pierre Chaunu, fonctionne comme un rouleau compresseur¹. Ses progrès en Europe, depuis le XVIII^e siècle, ont entraîné la disparition de milliers de cultures locales. Presque totalement oubliées, on n'en retrouve aujourd'hui que quelques vestiges épars.

Fondée sur la connaissance directe de la Bible, la Réforme protestante s'est bâtie sur une alphabétisation préalable, et a été par conséquent, dès ses origines, un des outils les plus efficaces de l'acculturation. Elle a laissé dans les cultures européennes des traces profondes, dont témoignent les divergences entre Catholiques et Protestants. Ces divergences ne sont pas seulement culturelles, elles sont fractures culturelles entre un monde enserré dans les traditions et un monde ouvert à l'écrit et au Livre.

En Angleterre, et surtout au Pays de Galles d'où sont originaires un grand nombre de missionnaires L.M.S., la politique systématique d'éradication des cultures anciennes a parfaitement réussi. De tous les domaines culturels systématiquement combattus par Ellis et par Richardson, la musique, les chants et les danses autochtones sont ceux auxquels ils vont manifester la plus constante et la plus forte hostilité, car ils véhiculent le paganisme, les croyances anciennes, les "immoralités" ancestrales.

Eradiquer cette culture, mais en y substituant la culture européenne, tel est l'objectif clairement affirmé des missionnaires, dès leur implantation en Polynésie et en Imerina ; car pour ces hommes issus du Réveil, la prédication et le chant sont précisément au cœur de leur projet d'évangélisation.

Les Polynésiens et les Malgaches vont adopter hymnes et cantiques avec enthousiasme. Le chant est un vecteur d'épanouissement et de plaisir irremplaçable. Est-il pour eux, comme pour les pasteurs, prière, louange, expression communautaire d'un message, avant d'être musique ? Pour le

¹ P. Chaunu, *op. cit.*, p. 374.

Tahitien, comme pour le Merina, la musique est un art complet, art du son, du mouvement, de la vie. Et cette sensibilité, en décalage avec la conception européenne, ne va pas manquer de s'exprimer.

Ainsi vont naître les deux genres que nous avons étudiés précédemment, le *himene tarava* et le *hira gasy*, rattachés à des rituels familiaux ou villageois, intégrés à des cérémonies anciennes ou nouvelles, telles que les veillées de prière, la circoncision, ou les secondes funérailles. Mais ces chants sont, ou bien totalement chassés du temple et du secteur sous contrôle missionnaire, ou bien relégués dans des lieux de prière secondaires, lorsque le texte que la musique habille véhicule les concepts évangéliques.

Et pourtant l'attachement des chrétiens tahitiens et merina à leur culture musicale a été assez fort pour leur inspirer les compromis qui leur ouvriraient la porte des cérémonies religieuses. On entend aujourd'hui, dans certains temples, des chants appartenant à deux genres syncrétiques, dans lesquels les aspects européens et autochtones s'équilibrent ; il s'agit des *himene ruau* tahitiens et des *zafindraony* malgaches.

En feuilletant le *Putu himene* (livre de chants) utilisé actuellement par l'Eglise évangélique tahitienne, on trouve des *otora ruau*, des *himene ruau* qui ne se distinguent en rien dans leur présentation textuelle des cantiques et hymnes qui les précèdent et qui les suivent. Interprétés au temple, ces chants ont aussi une forte parenté avec les cantiques missionnaires : similitudes du tempo, de la ligne mélodique, de l'aspect homorythmique. Ils se distinguent cependant du cantique par quelques particularités, notamment par une introduction systématique de toutes les strophes par une voix soliste, par une carrure plus souple, non mesurée, par de longues pédales de dominante caractéristiques qui précèdent un unisson de tonique fortement rallongé.

Sur les Hautes Terres malgaches, certains moments du culte ménagent des espaces de liberté à la chorale du temple. On entend alors soit des chants d'auteurs modernes, soit des chants aux caractéristiques moins habituelles ;

l'engagement des choristes est plus grand, les voix deviennent plus rauques, les rythmes se complexifient, des voix solistes émergent ici ou là. Ce sont des *zafindraony*, qui ont toujours pour base un texte religieux. La plupart reprennent texte, mélodie et harmonisation du "*Fihirana hivavahana amin' Andriamanitra*" (Cantiques pour prier le Seigneur) utilisé par la FFPM¹ aujourd'hui, sans que les éléments caractéristiques notés ci-dessus soient indiqués dans le recueil.

Notre propos, dans cette cinquième partie, est de sonder la profondeur et de mesurer la solidité des racines culturelles qui ont nourri la résistance des deux peuples à l'acculturation musicale totale qui était exigée par la L.M.S..

La description des chants "métissés" qui peuvent, aujourd'hui encore, être entendus dans les temples — ou du moins dans certains temples — de Tahiti et des Hautes Terres malgaches, l'analyse de leurs caractéristiques musicales, nous permettront peut être de mieux comprendre les lieux et les temps d'origine des *himene ruau* et des *zafindraony*.

¹ F.F.P.M. : *Fiombonan' ny Fiangonana Protestanta eto Madagasikara*. Cette Fédération protestante malgache regroupe l'Eglise réformée F.J.K.M., d'obédience calviniste, et l'Eglise Luthérienne.

Chapitre I : Les chants métissés à Tahiti et en Imerina

Entendre des *himene ruau* ou des *zafindraony* au temple peut surprendre un Européen. Il retrouve dans un lieu de prière des musiques entendues dans des lieux festifs, avec leurs sonorités rudes, leur engagement corporel inhabituel. Cependant, bien que l'esprit soit indubitablement *ma'hoi* dans le chant tahitien, on y sent malgré tout un fumet missionnaire ; quant au chant malgache, son texte est un cantique tiré du recueil officiel. Il y a dans les *ruau* et les *zafindraony* interaction permanente entre l'esprit missionnaire et l'esprit autochtone. C'est l'examen des rapports entre les caractéristiques textuelles et les caractéristiques musicales qui devrait nous permettre de mieux cerner ce métissage déroutant.

1 - Le himene ruau tahitien

Rien ne distingue un *himene tarava* d'un *himene ruau*, ni les groupes choraux qui les interprètent, ni l'absence de tout accompagnement instrumental, ni les lieux où ils sont chantés, ni les occasions qui les motivent, ni même tout simplement le plaisir de chanter. C'est à l'occasion de l'office dominical, d'un *tuaroi*, du *me*, d'une consécration ou d'une inauguration, au temple, dans le *fareputuputuraa* ou en plein air, que sont chantés, par les *pupu* paroissiaux, les *ruau* reprenant des psaumes ou des paroles bibliques. Mais d'autres *ruau*, avec des paroles profanes vantant l'île ou le district, seront enchaînés à des *himene tarava* lors des grands concours de chant "laïque", la fête annuelle de BoraBora, ou le *tiurai* polynésien.

Les différences entre *himene tarava* et *himene ruau* sont ailleurs, et immédiatement perceptibles à l'audition. La complexité polyphonique du

premier, sa vivacité rythmique, ses timbres étranges cèdent la place dans le second à une polyphonie beaucoup plus claire, à des rythmes plus trainants, à des couleurs de voix plus homogènes.

Les voix se divisent en deux groupes¹ ; le groupe principal avec généralement deux voix de femmes, les *faa'ara'ara* et les *na raro*, et une voix d'hommes, les *maru tamau* ; c'est une ou deux femmes du groupe des *faa'ara'ara* qui sont chargées d'entonner le début de chaque strophe ; le deuxième groupe, qui dans ce type de chant devient facultatif, est constitué des voix solistes, *pere pere*, *maru teitei vahine* et *maru teitei tane*. Dans la très grande majorité des cas, ils n'improviseront pas comme dans un *himene tarava*. Ils enrichiront le chant de leur timbre propre, ou de leur registre aigu, mais ils resteront en homophonie avec les voix du groupe principal.

Le genre de chant défini par le qualificatif "*ruau* " n'est pas un genre homogène du point de vue style. Le terme regroupe des chants à l'aspect prosodique, aux valeurs longues, aux arrêts suspensifs nombreux, caractéristiques rythmiques qu'il sera bien difficile de noter correctement en employant le système des mesures européennes, mais aussi des chants qui, comme les *himene tarava*, sont basés sur des valeurs courtes, syncopées, dynamiques. Les tempos eux-même varient presque du simple au double, selon les textes analysés. Les tonalités ne sont pas identiques. Enfin les densités homophoniques faites de superpositions mélodiques plus ou moins élaborées, d'engagement des chanteurs plus ou moins marqué, de "justesse" approximative, de la présence ou non d'un groupe de voix solistes sont très différentes d'un chant à l'autre. Le qualificatif de *ruau* ne se rapporte donc pas uniquement à un aspect peu volubile.

Trois exemples illustreront les styles différents de *himene ruau*. Le premier, le *himene* de Raiatea, se caractérise par des valeurs relativement longues,

¹ Cf. annexe V-1.

noires et croches, s'enchaînant sans interruption dans chaque partie de l'entrée du soliste qui entonne au point d'orgue de tonique terminal. Les phrases mélodiques sont très souples, sans appui apparent. Le tempo est modéré. Ce premier style pourrait être appelé le "style classique"¹.

Le deuxième, le *himene* de Fautaua, utilise lui aussi des valeurs longues, noires et croches, dans un tempo à peu près identique, mais ici chacune des phrases mélodiques se termine par un point d'orgue faisant sonner un accord particulier. Il y a de plus dans la partie B un renforcement d'une pulsation sur deux. Dans ce passage, on pourrait très bien utiliser la mesure à 2 temps. Ce deuxième style où les voix semblent "jubiler" sur les consonances de fin de vers pourrait être qualifié de style jubilatoire².

Le *himene* de Tautira se rapproche dans sa notation des *himene tarava*. En effet, il utilise les valeurs courtes de double-croches, souvent syncopées. Mais ici le tempo est beaucoup plus lent que dans le *tarava*, et la polyphonie moins complexe. On peut noter aussi dans la partie B de ce texte l'alternance des voix d'hommes et des voix de femmes, et les effets vocaux. Ce troisième style pourrait être qualifié de "*ruau* dynamique"³.

Ces types de *himene ruau* sont répandus dans tous les archipels de la Polynésie française. Les *himene ruau* des Australes sont généralement plus denses polyphoniquement, plus complexes, intègrent même parfois avec les caractéristiques étudiées dans le *himene tarava*, les rôles solistes. Très proches du *tarava*, ils ne s'en distinguent que par un tempo plus lent. Les chants appelés *poro* aux Tuamotu sont analogues aux *ruau* tahitiens.

Le recensement de types différenciés devrait aboutir logiquement à des attributions clairement établies : styles classique et jubilatoire, marqués par l'homogénéité des voix, l'intelligibilité des paroles, au domaine culturel ; style

¹ Cf. annexes V-2 et V-3.

² Cf annexe V-4.

³ Cf annexe V-5.

dynamique caractérisé par des valeurs courtes, une certaine densité harmonique, des timbres de voix plus inhabituels au domaine profane. La réalité est autre : on entend des *ruau* dynamiques au temple ou dans la maison de prière, et des *ruau* classiques lors des concours du *tiurai*. Cette étonnante diversité, ce mélange des styles où profane et sacré interfèrent est, manifestement, un vestige de la culture musicale proprement polynésienne et pré-européenne, que les exhortations des missionnaires n'ont pas réussi à faire disparaître.

A Tahiti les caractéristiques musicales d'un chant ne déterminent en rien son utilisation ; des styles profondément différents, les uns proches de la sensibilité traditionnelle polynésienne, d'autres, au contraire, qui en paraissent fort éloignés, peuvent parfaitement habiller successivement les mêmes paroles. Ce sont celles-ci qui, en dernière analyse, orientent le chant vers le lieu où il pourra être exécuté : si le texte développe un thème chrétien et exprime la foi des chanteurs, le *ruau* sera considéré comme un cantique et interprété au temple au cours d'un culte ou à l'occasion d'une fête paroissiale ; si les paroles sont profanes, le *ruau* embellira la fête profane.

Le Polynésien accorderait-il, comme les missionnaires de la L.M.S, une importance fondamentale au texte, et considèrerait-il la musique comme secondaire ? Etrangement, c'est une attitude diamétralement opposée qui conduit à un résultat apparemment identique : le Polynésien ne s'intéresse qu'au chant ; sur un air qu'il souhaite chanter, n'importe quelles paroles le satisfont. Et nous sommes loin, avec les *ruau*, de la standardisation du chant imposée par les Anglo-Saxons.

2 - Le zafindraony malgache

En Imerina, les *zafindraony* ont un caractère purement chrétien ; ils sont

chantés au cours des veillées funéraires. Leur présence au temple, à Tananarive, est encore limitée aujourd'hui ; rares dans la Ville Haute, on les entendra surtout dans les zones suburbaines, où certaines chorales incluent ce type de chant dans leur répertoire¹. Les *zafindraony* sont donnés à deux ou trois reprises, après le sermon du pasteur, ou au cours de la quête, dans ces espaces de liberté réservés à la chorale du temple.

Fait notable — sur lequel nous reviendrons — la situation est toute différente en pays *betsileo* ; les chants *zafindraony* ont été intégrés au rituel des temples, et constituent 80 % du répertoire de l'assemblée². Le répertoire énorme de *zafindraony betsileo* échappe, en fait, à tout contrôle ecclésiastique direct, car il s'est accru au cours de compétitions opposant les chorales catholiques, et durant les nuits de veillées funéraires, où ils se sont substitués aux anciens *isa*. Chantés par tous, catholiques, protestants et non chrétiens, ils sont devenus si populaires qu'ils sont interprétés, pour le plaisir, aux assemblées familiales et réunions communautaires, qu'ils allègent les travaux des champs, et qu'ils agrémentent même les voyages en taxi-brousse³.

A partir de textes qui, nous l'avons vu, sont toujours religieux, les musiques présentent des aspects très diversifiés. En Imerina, il arrive fréquemment que les chorales du temple retiennent les textes, mélodies, rythmes et harmonies à quatre voix d'un cantique missionnaire⁴. Le chant revêt alors un aspect indubitablement européen. A l'opposé, certains *zafindraony* sont de véritables et d'intégrales créations autochtones ; les textes transcrivent la vision populaire de la foi, les mélodies sont inventées, les rythmes typiquement *gasy* sont utilisés, et les consonances naissent de cet extraordinaire don polyphonique

¹ Ainsi l'une des quatre chorales du temple d'Ambohimananarina, la chorale Asafa.

² Témoignage du Pasteur Betsileo Honoré Ratolojanahary.

³ NOIRET (François), "The faith in tune : christian folk songs in the Betsileo (Madagascar)", *Exchange* vol. 20.1, avril 1990, p. 52. Curieusement dans cet article, François Noiret signale que le seul lieu d'où les *zafindraony* sont absolument exclus est la liturgie !

⁴ Cf. annexes V-7 à 10.

noté depuis les temps anciens¹. Entre ces deux extrêmes, tous les types intermédiaires co-existent et co-habitent dans un joyeux œcuménisme. La variété des caractéristiques du *zafindraony* en fait, musicalement, un genre "à large spectre", qui ne peut seulement être décrit comme un genre à mi-chemin entre la culture européenne et la culture malgache.

Dans tous les cas cependant, les traces de la culture musicale traditionnelle resurgissent, des déformations caractéristiques signent le genre : le goût pour le chant choral se lit sur les visages et les expressions corporelles des chanteurs; le chant acquiert souvent une densité hétérophonique, avec ses timbres rudes de voix d'hommes, la présence d'enjolivures, les transitions entre les vers confiées à un ténor ou à un pupitre de basses, l'interprétation sans nuances. Le Merina retrouve au temple, à travers le *zafindraony*, le style choral qu'il goûte si fort dans le *hira gasy*.

Les constantes fondamentales qui apparaissent dans le *zafindraony* sont remarquablement proches de celles déjà dégagées avec le *himene ruau* tahitien. A l'extérieur du temple, comme à l'intérieur, les caractéristiques musicales sont identiques ; ce n'est pas la musique qui rend un chant impropre à son utilisation au culte. A l'instar des types de *ruau* recensés, "*zafindraony*" ne qualifie pas un genre homogène, un genre qui aurait des spécificités musicales délimitées. C'est le texte qui commande l'utilisation d'un chant : paroles chrétiennes pour le temple, sagesse des ancêtres en dehors de lui, dans les lieux festifs communautaires.

3 - Un métissage ecclésial

Le seul véritable métissage entre les *himene ruau* et *zafindraony* d'une part, et les cantiques missionnaires d'autre part, est là, dans l'aspect textuel. Deux

¹ Cf. annexe V-6.

siècles de christianisation ont abouti à l'adoption dans les textes des chants, des éléments culturels chrétiens ; mais les musiques continuent de refléter les conceptions autochtones : aucun type n'est impropre à la prière, toute catégorie musicale peut servir d'habillage au texte, qu'elle se rattache à l'apport des missionnaires, ou qu'elle s'ancre profondément dans la tradition autochtone, qu'elle serve à louer le pays, ou qu'elle serve à louer Dieu.

Nous trouvons ici un nouvel exemple de l'unicité du domaine musical. Tout au long de leur histoire *intra muros*, les Eglises chrétiennes européennes se sont acharnées à distinguer la musique sacrée de la musique profane, alors que les emprunts, dans les deux sens, n'ont jamais cessé depuis les origines du christianisme¹.

Avec des éclairages différents, nous avons déjà relevé et analysé la surprenante continuité de la tradition chorale dans les *himene tarava* et les *hira gasy*. Quels liens ont-ils existés entre ces deux genres et ceux que nous venons d'étudier : *himene ruau* et *zafindraony* ? Ceux-ci ont-ils été à l'origine de ceux-là ? S'agit-il d'une alphabétisation réussie associée à l'échec d'une politique d'acculturation musicale ? La recherche des origines de ces deux genres métissés nous permettra peut-être d'apporter une réponse à ces questions.

¹ "La frontière entre le sacré et le profane [au XVI^e siècle, en Europe] était d'ailleurs assez mal dessinée. (...) La liturgie romaine n'avait pu s'opposer à l'intrusion des hymnes dans ses offices. Or les textes des hymnes, écrits en langue vulgaire, étaient souvent introduits irrévérencieusement, jusqu'au pied des autels par des airs en vogue, d'origine assez peu édifiante, dont raffolait l'assistance." (E. Vuillermoz, *op. cit.*, pp. 39-40).

Chapitre II : Le ruau, comment les Polynésiens se plient aux exigences missionnaires

1 - Terminologie et premières descriptions

Le terme "*ruau*", c'est-à-dire "vieux", n'apparaît que dans la deuxième moitié du XX^e siècle pour qualifier un chant. Il est d'usage courant aujourd'hui. En Tahitien, le même mot peut être un qualificatif ou un substantif : *himene ruau* peut donc être traduit, au choix, soit par "chant de vieillard", soit par "vieux chant". La signification, dans les deux cas, est évidemment la même ; il s'agit de chants des temps anciens... ou considérés, aujourd'hui, comme tels.

Pour apprécier ce que peut signifier "temps d'autrefois" dans l'esprit des Tahitiens de notre époque, il convient de se souvenir — selon l'analyse qu'en fait Jean-François Baré — que les missionnaires de la L.M.S. ont réussi à effacer totalement de la mémoire collective tahitienne les millénaires qui ont précédé la christianisation : temps d'idolâtrie, de sauvagerie, le souvenir même doit en être effacé ; les premiers missionnaires sont les Pères fondateurs d'une ère nouvelle, où les Ma'hoi ont accédé à la Lumière et à la civilisation.

Qualifier un chant d'ancien, c'est donc le considérer, non dans le passé pré-européen, anéanti, mais comme ayant pu être chanté du temps des fondateurs, par conséquent au début du XIX^e siècle.

A la terminologie employée, traduite "chant de vieillard", faut-il penser que sont également, implicitement, associés l'aspect peu volubile, la lenteur du tempo, l'absence quasi totale d'expression corporelle du *himene ruau* ? Ce n'est pas impossible, mais ce qui caractérise aujourd'hui pleinement le *ruau*, c'est l'image qu'il porte d'une origine lointaine, située dans une époque presque mythique, qui lui vaut d'être considéré comme un chant traditionnel.

Les récits des premiers missionnaires et des voyageurs permettent-ils de retrouver la trace de ce chant ? Malheureusement — nous l'avons déjà vu avec le *tarava* — la terminologie est toujours lacunaire, les chants religieux étant désigné sous le simple vocable "*himene*"¹. Et les descriptions parvenues jusqu'à nous sont trop récentes, et trop sommaires, pour nous permettre de certifier un ancrage du *ruau* tel que nous le connaissons aujourd'hui dans un contexte historique précis.

Victor Segalen a dû entendre à Tahiti, au *tiurai* de 1903, des *himene ruau*, s'ils existaient ; est-ce d'eux dont il parle en les qualifiant d'"imitations orphéoniques" de "musiques étrangères"² ? Comment le savoir ? Mais un tel jugement appliqué au *himene ruau* serait par trop manichéen. Il décrit un peu plus loin un chant d'assemblée entendu aux Tuamotu : "Chaque soir, ils s'assemblent pour chanter leurs "hyménés" savoureux, ces chœurs indigènes à trois voix, aux rythmes de fugue, exécutés avec une déconcertante assurance, et dont la sonorité sauvage prolongée de longues tenues de dominante, semble infiniment les charmer."³ La description est un peu trop sommaire pour ne retenir que l'hypothèse d'un *himene ruau*, les *tarava* possédant de la même manière des tenues de dominante et des sonorités inhabituelles.

Eugène Caillot, en 1912, est encore plus succinct. "Ils sont assez bons musiciens — écrit-il en parlant des habitants de l'île de Rapa, aux Australes—. Leurs chants ont une grande analogie avec ceux des Tahitiens, et ils les exécutent en chœurs et à plusieurs parties, ce qui fait un assez bel effet."⁴

Ces témoignages ne nous apportent aucune lumière sur l'origine des *himene ruau*, et ils ne permettent pas davantage d'authentifier leur ancienneté. Les

¹ Le terme "ute" s'est maintenu pour différencier le chant profane du chant religieux. Il désigne aujourd'hui une chanson paillardes caractéristique.

² SEGALLEN (V.), *Journal des Iles*, Papeete, Editions du Pacifique, 1978, p. 11.

³ V. Segalen, *ibid.*, p. 138.

⁴ CAILLOT (A.C. Eugène), *Histoire de l'île Oparo ou Rapa*, Paris, Ed. Ernest Leroux, 1932, p. 22.

caractères textuels et musicographiques sont-ils plus explicites ?

2 - Un esprit hymnologique

La plupart des caractéristiques du texte et des traits musicaux véhiculés par les *himene ruau* correspondent exactement aux conceptions des pasteurs de la L.M.S. et du chant missionnaire. Dans ce genre, comme dans l'hymne anglican, tout est conçu et agencé pour rendre le texte aisément accessible à tous, et pour inviter l'assemblée à prolonger la méditation.

La langue utilisée, le *reo ma'hoi*, est bien entendu la langue vernaculaire que tous comprennent. Le texte se présente sous forme versifiée, avec des vers généralement de longueurs équivalentes regroupés en strophes. De cette organisation textuelle découle une unité structurelle remarquable. La grande majorité des *himene ruau* s'articule autour de deux grandes parties, correspondant à deux strophes, ou à un couplet et un refrain. Chacune de ces parties est lancée par une voix soliste, appartenant au groupe des *faa'ara'ara*, et elle se termine par une valeur longue, tenue à l'unisson par toutes les voix.

La première partie est généralement constituée de deux phrases musicales ; la deuxième est souvent plus longue, et enchaîne deux, trois, quatre phrases musicales ou plus. Elle se distingue de la première partie par une mélodie qui gagne quelques degrés dans l'aigu, par une densité polyphonique plus grande, parfois aussi par une entrée qui fait se succéder un bloc de voix d'hommes à un bloc de voix de femmes. Plus rarement, il peut y avoir une opposition de tempo ou de style entre les parties A et B. Chacune de ces parties est répétée, et l'on aboutit à la forme AABB.

En marge de cette forme standard, quelques textes ne présentent qu'une seule partie ou, au contraire, quatre ou cinq parties différenciées. Dans ce dernier cas, les différentes sections se distinguent essentiellement par des

oppositions de styles et de tempos ; on y rencontre successivement le style *ruau* prosodique non mesuré, dont les phrases mélodiques sont entrecoupées de points d'orgue, le style *nota*, très proche de l'apport missionnaire, le style *tarava*, très rythmé, aux valeurs courtes et incisives.

Dans tous les cas, strophes et couplets sont suffisamment courts pour être facilement mémorisés. Le langage employé est simple, susceptible d'être aisément compris par tous les membres de la communauté ; il offre au fidèle, sous une forme très brève, un sujet de méditation sur un principe de vie chrétienne, lui propose l'expression d'un acte de foi, ou plus simplement encore, la ferveur d'une prière.

Les *ruau* dont le texte est profane présentent les mêmes caractéristiques de concision, et d'organisation textuelle.

Pour le missionnaire européen, la musique ne doit pas obscurcir le message contenu dans le texte. Les rythmes, les mélodies et les harmonies du *himene ruau* obéissent à ce principe.

La majorité des *himene ruau* se caractérise par un aspect traînant, intemporel ; ceci est dû à plusieurs caractéristiques rythmiques qui se combinent, en particulier au tempo lent, aux valeurs longues et aux nombreuses suspensions introduites par les points d'orgue. Il est cependant des *ruau* qui, tout au contraire, frappent par leur aspect enlevé, par leur dynamisme interne.

Les tempos observés varient dans une fourchette assez large, puisqu'elle se situe de noire = 52 à noire = 112. Et alors que l'on observe à Tahiti, dans le domaine du *himene tarava*, de très faibles variations de tempo d'une interprétation à l'autre, les interprétations de *ruau* aux caractéristiques identiques semble s'accommoder de tempos plus ou moins rapides. Le tempo de base reste inchangé d'une strophe à l'autre, tout au moins dans les *himene ruau* des Iles de la Société. La plupart des *himene ruau* des Australes ralentissent petit à petit. Quelques *himene ruau* intégrant plusieurs styles

présentent des tempos différents dans chacune des parties.

Dans les *himene ruau* de style classique ou de style jubilatoire, les valeurs rythmiques omniprésentes sont la noire et la croche, c'est-à-dire des valeurs longues dans les tempos employés. Il y a très souvent une succession de deux croches / une noire, ce qui crée un balancement, et un appui sur la noire (ex. 1 ci-dessous).



Les *himene ruau* de style dynamique proposent par contre des valeurs courtes basées sur la double croche. Il y a là des valeurs qui rappellent le *himene tarava*, mais le tempo du *ruau* est toujours plus lent. (ex. 2).



Toutes les voix sont en homorythmie, et le texte reste toujours très facile à percevoir. Même les voix solistes lorsqu'elles existent, *maru teitei tane*, *maru teitei vahine*, *perepere*, prononcent le texte en homorythmie. Dans l'ensemble, la combinatoire rythmique est une combinatoire de croches et de noires, données dans un tempo peu rapide, et le principe "une syllabe/une note" est scrupuleusement respecté. Ainsi toutes les précautions sont prises pour assurer une parfaite compréhension du texte.

La mélodie qui porte le texte est une mélodie "passe-partout" qui, à l'instar du "tune" anglais, peut habiller de multiples textes. Elle est tirée d'un fonds culturel inter-îles¹.

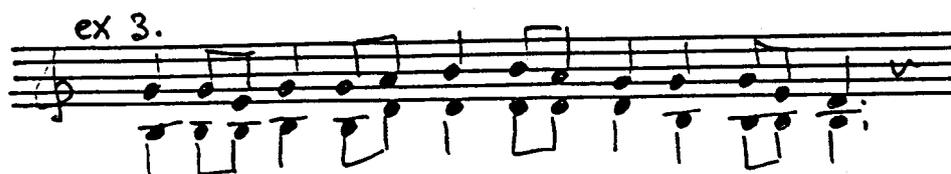
Sa notation sur portées ne pose en général aucun problème² ; cette

¹ La mélodie de Fautaua, retranscrite intégralement en annexe, est chantée avec d'autres paroles dans d'autres lieux.

² Mis à part quelques rares textes où certaines voix font primer l'engagement vocal, ou la

caractéristique d'emploi des degrés stabilisés, liée à l'utilisation par les différentes voix d'échelles parfois heptatoniques, le plus souvent hexatoniques¹ permet de rattacher avec certitude le *himene ruau* à une période post-européenne.

En règle générale, les mélodies évoluent par petits intervalles de seconde, et de tierce. Même dans les voix d'accompagnement, on ne reste jamais sur un palier d'une seule note, mais la voix oscille autour de deux notes d'appui. (ex. 3 et 4).



L'harmonisation, note contre note, est elle-même très simple, et ne brouille en rien le message textuel. La polyphonie peut se réduire le plus souvent à deux lignes mélodiques superposées, généralement en rapport de sixte ou de tierce ; leur cheminement mélodique est fréquemment identique, sans que les rapports d'intervalles soient véritablement respectés. (ex. 5).



déformation du timbre, sur la justesse.

¹ Transposées en do, les échelles utilisées le plus souvent par les différentes voix sont *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do* et *do-ré-mi-fa-sol-la-do*.

Se rajoute occasionnellement une troisième note qui enrichit l'accord, notamment lors des points d'orgue.(ex. 6).



Toutes les voix rejoignent la tonique à la fin de chaque strophe du chant. L'unisson de tonique est toujours précédé dans la partie de *maru tamau* d'un palier sur la dominante. La superposition dominante tonique donne beaucoup de poids à la tenue finale ; elle agit comme une véritable cadence, enchaînant un pôle instable à un pôle stable. Il n'y a jamais de modulation harmonique dans le *himene ruau*.

Enfin, l'union communautaire est parfaitement réalisée dans le *ruau* : hommes et femmes, tous chantent de larges passages de la mélodie principale à l'unisson. Les voix solistes se fondent dans la masse. Simples, non modulantes, données dans un ambitus équivalent à celui de l'hymne missionnaire, les mélodies se prêtent parfaitement à l'union des voix.

C'est la voix principale qui a l'ambitus le plus large, dépassant souvent l'octave pour la neuvième et même la onzième. Cette caractéristique résulte du fait que les premières notes de chaque strophe, toujours données par une ou deux choristes seulement, sont placées dans le grave de la tessiture vocale. Les notes les plus aiguës sont atteintes dans la partie B du chant.

L'ambitus des voix du *na raro* est toujours plus réduit que celui des *faa'ara'ara*. Il atteint rarement l'octave, les amplitudes les plus fréquentes étant la quinte ou la sixte. Les *maru tamau* doublent souvent les premières voix, et de ce fait leur ambitus atteint ou dépasse l'octave.

Il n'est pas jusqu'à l'attitude même des chanteurs qui ne corresponde aux exigences du pasteur ; accompagnant un rituel sacré, le *himene ruau* doit, dans son interprétation, correspondre très exactement à un hymne anglican ; rien ne doit distraire l'assemblée de sa prière et de son recueillement. Priant et recueilli, l'*himene ruau* l'est déjà par son tempo, son homophonie, sa simplicité rythmique ; et les paroissiens abandonnent ici toute expression et s'occidentalisent au point de présenter des visages impassibles, absorbés dans une méditation métaphysique, tandis que les corps sont d'une immobilité presque parfaite¹. Comment ne pas s'émerveiller de ce triomphe pastoral !

3 - La tradition musicale orale polynésienne

Et comment, dès lors, parler de chant métissé ? A l'audition d'un *ruau*, pourtant, la réponse est flagrante ; il ne s'agit manifestement pas là d'un hymne d'origine européenne ; la physionomie du chant lui assigne immédiatement le type polynésien. Cette impression s'impose à l'auditeur comme une évidence.

Restent à analyser les formes sous lesquelles la culture musicale polynésienne réussit avec une telle force à imposer sa présence à travers l'habillage européen qu'elle a revêtu. Peut-être pourrait-on dire que les traits qui forment la physionomie très spécifiquement polynésienne des *himene ruau* appartiennent tous à une même tradition, la tradition musicale orale polynésienne.

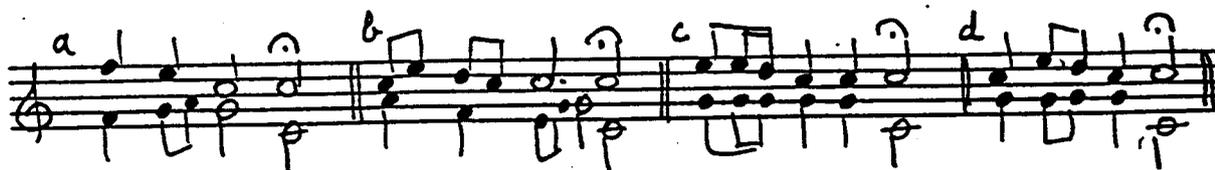
Le mode de transmission des chants est, bien entendu, de tradition orale. Le texte n'est pas lu dans un recueil ; la musique, moins encore, figée dans une

¹ La profonde atonie des chanteurs lors des *himene* culturels a été relevée par certains voyageurs au début du siècle : "On dirait qu'elle n'y est rien pour rien, que la mélodie germe et fleurit en elle sans intervention de sa part et cela donne à son chant un petit ton delphien, et à elle-même un léger aspect de visitée en transes, très captivant". (Abyl, *Tahiti aller et retour*, cité par Ch. Vernier, p. 198).

partition. Tout est appris par cœur et reste vivant, objet permanent de variantes et d'ajouts. Lors de l'apprentissage d'un nouveau *ruau*, l'*aratai* (le chef de chœur) propose aux premières voix la mélodie adaptée aux paroles. Il a choisi celle-ci dans un fonds traditionnel dont il est imprégné depuis son enfance. Spontanément, les *na raro* et les *maru tamau* trouvent les consonances appropriées pour accompagner les *faa'ara'ara*, trouvent leur voix propre, et notamment pour les voix d'hommes, cette pédale de dominante qui précède l'unisson de tonique avant la fin de la strophe. D'une proposition monodique naît instinctivement un édifice polyphonique, et un nouveau *ruau*¹ !

Le chant paraît ainsi évoluer librement, et c'est bien le sentiment de liberté, habituel aux chants de tradition orale, que ressent l'auditeur. Cette liberté, toutefois, n'est qu'apparente, car les chanteurs, spontanément, rigoureusement, obéissent à des normes culturelles très précises. Nous venons de voir celle de la cadence finale, mais il est aussi un élément mélodique caractéristique dans le chant des premières voix : dans un *himene ruau*, la finale qui achève la strophe par une tenue de tonique prend invariablement la forme d'une tierce descendante *mi-do*, présentée le plus souvent avec la note intermédiaire *ré*. (cf. ex. 7 a, b, c, et d).

ex. 7



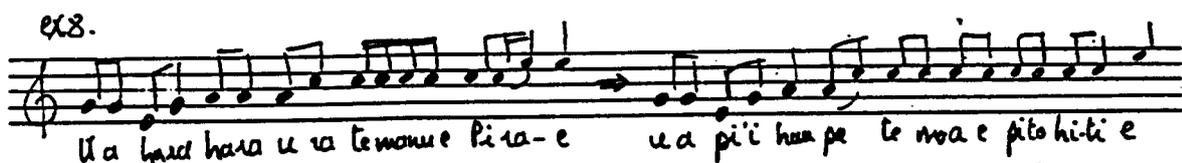
Toujours présent, le plaisir soigneusement ordonné du chant communautaire, est manifeste dans la jubilation qui accompagne l'entrée des voix après l'appel de la soliste qui entonne ; il se manifeste dans les très

¹ C'est cette démarche à laquelle j'ai assisté pour la mise en place d'un *himene ruau* dans un spectacle de Coco Hotahota.

nombreuses reprises qui prolongent "à plaisir" l'interprétation. Bien que le texte soit court, le *himene ruau* est un chant long ; sa durée est en moyenne de cinq minutes, mais ce temps, dans certains cas, peut être doublé ou triplé.

La longueur est obtenue par les valeurs rythmiques allongées, et surtout par les répétitions. Généralement les parties A et B sont chacune données deux fois, et l'enchaînement AABB est lui même repris deux ou trois fois. Dans la plupart des *ruau*, la dernière partie B est triplée et non bissée. Le plaisir du chant polyphonique se maintient intact, jusqu'au point d'orgue final, lui aussi rallongé, et comme quitté à regret. En moyenne, les points d'orgue représentent quatre pulsations, le point d'orgue final, une dizaine !

Le *himene ruau* est plus qu'une interprétation polynésienne des hymnes anglicans ; à ceux-ci il rend la fraîcheur et la simplicité des premiers chorals luthériens. Dans les *himene ruau* de style classique, ou de type jubilatoire, le rythme, très souple, s'adapte aux paroles, et non l'inverse (ex. 8). Les unités mélodiques, les groupes de souffle sont de longueurs toujours différentes, et l'utilisation de la barre de mesure est inadaptée dans la transcription notée. On retrouve dans les *himene ruau*, adaptée aux appuis de la langue, une indépendance rythmique perdue en Occident depuis l'invention de la barre de mesure. C'est bien la tradition orale que nous retrouvons encore dans cette souplesse quasi prosodique des rythmes et des tenues.



La souplesse est encore renforcée par l'emploi des points d'orgue. Dans certains textes ils sont très nombreux, et peuvent être produits à la fin de chaque unité mélodique.

Encadrée par la monodie, la polyphonie culmine dans ces points d'orgue émaillant le texte. Pas d'harmonie à quatre voix, mais une polymélie simple, empilant deux mélodies qui évoluent par mouvements semblables d'un point de

départ jusqu'à un point d'arrivée identique pour tous ; cette construction n'est pas sans rappeler les diaphonies ou organums parallèles des IX^e et X^e siècles, c'est-à-dire les origines mêmes de notre propre polyphonie. Et dans l'organum parallèle, la "conscience" polyphonique est indéniable, qu'il y ait ou non support écrit.

La liberté, qui reste l'atout majeur des traditions orales, est bien celle accordée aux voix dans le *himene ruau* : qu'il soit exécuté en plein air, dans une maison de prière, ou même au temple, le *ruau* est toujours interprété à pleine voix, et avec ce timbre qui stupéfiait les premiers missionnaires ; pour les Européens, il s'agit de voix "criardes" ou "nasillardes", mais leur persistance dans les lieux clos indique bien que c'est là un choix culturel.

La densité sonore ne résulte pas uniquement du timbre et de l'intensité de chaque chanteur ; elle a aussi pour cause les doublures de voix, l'emploi du registre où la voix sonne bien, et l'hétérophonie spécifique aux chants de tradition orale.

Durant de courts instants, le *na raro* se fond avec la première voix ; entre la voix du *faa'ara'ara* et celle du *maru tamau*, l'unisson d'octave est fréquent (ex. 9) ; certains textes proposent un empilement de quatre voix à l'octave l'une de l'autre, une voix de *teitei vahine*, la voix de *faa'ara'ara*, et deux voix d'hommes à l'octave. L'effet est comparable à celui obtenu par l'utilisation du plein jeu à l'orgue.



La densité sonore tient également au registre employé. Les voix de femmes sonnent essentiellement dans le médium. Les *faa'ara'ara* ne dépassent que très

rarement le *ré*⁴, et souvent c'est le groupe des *na raro* qui est le plus fourni. Par contre les hommes ont, dans beaucoup de *ruau*, un registre médium et relativement aigu, qui atteint assez fréquemment le *fa*³ ou le *sol*³. Dans le médium, les voix d'hommes sonnent bien ; dans l'aigu, elles passent en force.

La conception et la transmission orales des *himene ruau* possèdent des caractéristiques qui expliquent sans doute, partiellement aussi, leur surprenante densité sonore : c'est un procédé de tuilage, entre un point d'orgue tenu longuement à l'unisson et une voix soliste du *faa'ara'ara*, qui est systématiquement appliqué au début de chaque strophe ; de plus, les imprécisions de hauteur sont fréquentes, et les chanteurs, noyés dans le groupe, pas plus que l'auditeur, n'y sont sensibles ; sans doute ne perçoivent-ils même pas ces "défauts" de justesse¹. Par contre la densité sonore impressionne. Elle constitue bien l'un des caractères essentiels du chant.

Les *himene ruau* sont interprétés par des *pupu*, des groupes paroissiaux ou des groupes de même origine géographique. Il ne semble pas qu'il y ait dans les *himene ruau* les traits musicaux spécifiques relevés dans les *himene tarava* permettant de relier une interprétation à sa source. Cependant l'exécution d'un *himene ruau* est aussi l'expression d'une identité communautaire. Encore un trait culturel inscrit dans la tradition orale, en décalage avec la conception européenne, pour qui le chant, quel qu'il soit, n'a jamais d'ancrage géographique.

Terminons par un dernier trait, lui aussi étroitement lié à la tradition orale : la présence dans le groupe du *faa'ara'ara* d'une voix soliste chargée d'entonner, ne se justifierait réellement pas si le *himene ruau* n'était que le contretype de l'hymne anglican, toujours court et facile à mémoriser puisque répétitif. Certes, l'entonneur a un rôle utile et justifié pour donner le ton et le tempo puisqu'aucun instrument n'est utilisé. Mais ensuite ce rôle devient

¹ J'ai relevé, dans l'un des chants, un *maru teitei* qui, obstinément, se tenait un quart de ton au dessus de sa ligne mélodique normale.

superflu. Au delà du procédé musical de tuilage qui résulte de son utilisation systématique, ce qui rend l'entonneur indispensable c'est qu'il assure la transmission des traditions culturelles, qu'il garantit la restitution aisée et intégrale du texte ; il est l'âme du genre musical étudié, et ses inflexions prosodiques très plastiques symbolisent la spécificité du *himene ruau* : une liberté qui a réussi à se maintenir, enserrée par les exigences des missionnaires.

Ces exigences, considérées comme imposées par le respect dû au culte divin, mais aussi probablement — si l'on se réfère encore ici aux analyses de Jean-François Baré — appréciées comme marque d'une appartenance à la communauté de l'Eglise évangélique, imprègnent le genre *ruau* tout entier. En plein air, loin du temple, là où semble-t-il, la rigueur des règles pastorales pourrait recevoir quelques atténuations, les *himene ruau* sont interprétés de manière absolument identique. Assis sur le sol en demi-cercles concentriques, femmes devant, hommes derrière, au coude à coude, le seul écart à peine perceptible est ce léger balancement du corps qui rythme visuellement le chant.

Comment conclure ces analyses ? En les entamant, nous espérons trouver une réponse explicite au problème des origines du *himene ruau*. Nous nous apercevons, avec dépit, que deux conclusions semblent concevables : soit les Polynésiens ont adopté les chants missionnaires, y apportant, en fonction de leur culture propre, quelques retouches non susceptibles de leur attirer les reproches de leurs pasteurs ; et ceci permettrait de faire remonter le genre à l'époque mythique du temps des fondateurs ; soit les Tahitiens ont véritablement créé un type de chant nouveau, s'inscrivant dans le droit-fil du fonds musical pré-européen, mais prenant aussi en compte les exigences missionnaires, afin de faire passer au chant les portes du temple ; le *himene ruau* se serait développé alors à une époque plus proche de la nôtre,

parallèlement ou postérieurement à la naissance du *himene tarava*.

A vrai dire, dans le cadre de la présente étude, peu importe l'origine réelle. Quelle que soit l'hypothèse retenue, le profond enracinement de la culture musicale apparaît avec évidence, même s'il est en partie masqué par la prise en compte d'une déontologie missionnaire. Le *himene ruau* est un genre profondément original, qui réalise une synthèse très équilibrée entre deux cultures, la culture *ma'hoi* et la culture européenne, un genre métis respectant les valeurs fondamentales de l'une et de l'autre.

Chapitre III : Le zafindraony, une interprétation malgache

Le *zafindraony* malgache est bien différent du *himene ruau* dans son expressivité, qui se traduit ici par un véritable engagement corporel, et des timbres de voix encore beaucoup plus étranges. Ce ne sont là que les caractéristiques les plus frappantes du genre. En fait, le *zafindraony* manifeste à tous les niveaux, l'univers culturel Merina. Lorsqu'il y a emprunt à une culture étrangère, ce qui est le cas avec les cantiques missionnaires, le Malgache repense tous les éléments musicaux du chant et les adapte à sa sensibilité propre. Il en résulte un étonnant mélange de caractéristiques qui dévoile deux aptitudes, celle de retenir, et celle de créer en transformant.

Les transformations sont toujours réalisées à des fins expressives, elles ne sont jamais neutres. Le Malgache joue avec le domaine des sons comme un peintre assemble des taches colorées sur une toile ; mais contrairement au tableau, le chant se renouvelle sans cesse, c'est une création en perpétuelle mouvance, dans laquelle un certain nombre de caractéristiques interdites dans les cantiques, pourront resurgir librement. Le *zafindraony* est le seul genre musical culturel dans lequel le Merina peut projeter sa sensibilité profonde, son être intime, comme il l'exprime hors du temple, dans le *hira gasy*. Et pour lui, ce chant là est prière fervente.

A l'aide de quelques comparaisons entre la partition écrite qui peut être, dans certains cas, à la base d'un *zafindraony*, et l'interprétation orale, nous étudierons tout d'abord les éléments musicaux qui sont modifiés à des fins expressives, puis nous essaierons de dégager les constantes de cette expressivité qui est l'élément le plus déroutant pour l'Européen.

1 - Une réinterprétation perpétuelle

La réinterprétation perpétuelle d'un texte appartient en propre à la civilisation orale, dans laquelle l'exécution n'est pas guidée pas à pas par un texte écrit. Le Malgache, nous l'avons déjà vu, aime ajouter, enrichir, broder. Même lorsque la mélodie est tirée d'un cantique missionnaire, le Merina y rajoute à des fins expressives des broderies, des notes de passage, allant parfois jusqu'à en réinventer certaines parties. (ex. 10 a, et b, ex. 11).

The image displays three examples of musical notation on a five-line staff, illustrating melodic variations and improvisations. Each example is written in a single system with a treble clef and a common time signature (C).
 - **ex 10 a**: Labeled 'n° 441.2', it shows a sequence of notes with a 'Zol.' annotation above the staff.
 - **ex 10 b**: Labeled 'n° 303', it shows a similar sequence of notes with a 'Zol.' annotation above the staff.
 - **ex 11**: Labeled 'n° 499', it shows a sequence of notes with a 'Zol.' annotation above the staff.

Les parties d'accompagnement modifient elles aussi plus ou moins leurs mélodies. Les doublures sont fréquentes, une voix abandonnant sa partie durant quelques pulsations, souvent pour rejoindre à l'unisson la voix du dessus. Un ou plusieurs ténors renforcent en particulier la partie d'alto. De même, un ténor évite la tonique à la fin de sa phrase, pour lui préférer la tierce ou la quinte de l'accord. (ex. 12). Les pédales de tonique, "trop sages", sont peu appréciées par les hommes, qui vont enrichir leur ligne mélodique en incluant la dominante. (ex. 13).



Le tempo du *zafindraony* est généralement un tempo modéré ou rapide. Il semble que ce type de chant ne puisse s'accommoder d'un tempo lent, avec lequel il perdrait son caractère engagé.

En raison peut être du mouvement tournoyant qu'elle provoque, c'est la mesure en 6/8, ternaire, qui est généralement la plus appréciée. Cette information m'a été confirmée en 1993 ; elle avait déjà été notée par Razafintsalama en 1929¹. Les rythmes européens sont parfois modifiés afin de les rendre plus incisifs ; deux croches sont souvent remplacées par croche pointée/double croche. (ex. 14).



Le fonds harmonique demeure indéniablement européen, avec une harmonie non modulante basée sur les degrés forts de la tonalité. La basse est généralement chargée des fondamentales des accords. Quand la chorale part d'un texte pré-existant écrit en sol-fa, la réalisation harmonique se fait à quatre voix. On peut noter cependant une grande liberté vis-à-vis du texte écrit, le chanteur faisant davantage travailler son oreille que sa vue.

Il est à ce sujet très significatif de retrouver dans une voix les fioritures ou enrichissements harmoniques que propose l'instrument qui accompagne,

¹ "Quelquefois, on fait aussi emploi de la mesure ternaire, mais surtout dans la musique moderne et plus souvent dans la musique *zafindraony*." (J. Razafintsalama, *Mémoires malgaches*, p.5)

harmonium ou orgue. On peut noter également que le chanteur ne répète pas de façon identique sa ligne mélodique d'une exécution à l'autre. Il peut notamment interchanger la tonique et la dominante, ce qui est parfois à l'origine d'une confusion entre deux accords différents. (ex. 15).

ex.15. ^{n° 44.2}

The musical notation shows a melody on a treble clef staff and an accompaniment on a bass clef staff. The melody consists of five notes: G4, A4, B4, A4, G4. The accompaniment consists of five chords: G2, B2, D3 (I); G2, B2, D3, F#3 (sup I); G2, B2, D3 (I); G2, B2, D3 (I); G2, B2, D3 (I). The time signature is 4/4.

Les modulations posent souvent problème aux chanteurs. Si une altération accidentelle entraîne un emprunt ou une modulation rapide et passagère, cette note altérée n'est pas produite. Quand le texte module franchement dans une tonalité relative, cette modulation n'est intégrée que petit à petit par l'ensemble des chanteurs.

L'harmonie se fait également très souvent à trois voix, avec les appuis fondamentaux à la basse, et les deux voix au-dessus en parallélisme de tierce ou de sixte.

Toutes les modifications notées ci-dessus demeurent des modifications de détail, qui pour beaucoup sont inconscientes, car elles font partie de ces marges de liberté d'interprétation propres à toute culture orale.

Par contre, certaines modifications beaucoup plus fondamentales, sont véritablement conscientes, car elles permettent d'introduire dans le chant les spécificités de la culture musicale malgache, et de renforcer ainsi l'expressivité de la production collective.

2 - L'expressivité musicale

Après avoir entendu des cantiques dans lesquels il retrouve sa culture propre, il est très surprenant pour l'Européen d'entendre un *zafindraony* dans un lieu cultuel. Le chant s'accompagne de mouvements corporels, de gestes, de sonorités tout à fait étranges. Le *zafindraony* semble en tous points opposé aux conceptions missionnaires.

Une première particularité oppose le cantique au chant malgache : le *zafindraony* est généralement un chant long, et il ne présente pas les caractéristiques de structure simple, strophique, ou couplets-refrain, de son homologue européen.

Quand il retrouve ses formules rythmiques typiques, le Malgache semble recouvrer aussi son identité. La rythmique renforce la densité du texte, par les appuis irréguliers qu'elle propose. Le chant présente un aspect prosodique et l'expression chantée devient aussi naturelle que l'expression parlée du *kabary* ; mais elle est loin de la simplicité du cantique, alternant longues et brèves dans un débit mesuré et régulier.

L'engagement vocal est individuel et non collectif. Il se traduit par une justesse très approximative, par des timbres inhabituels et des effets vocaux. Il semble que la justesse ne soit jamais un critère dont se soucient les chanteurs. Il m'est arrivé bien des fois de noter des approximations, même avec des choristes habitués aux degrés stabilisés européens. Ceci est particulièrement vrai pour les parties de ténor.

Il y a dans le *zafindraony* toute une palette de colorations sonores, des renforcements, des appuis, des saccades, des trémolos, des ports de voix, "quelque chose qui grogne, qui perce, qui percute"¹, conceptions en tous

¹ Prosper Ralaiarimanana. Le chant cultuel n'est d'ailleurs pas le seul domaine où l'on retrouve

points opposées à l'homogénéité de la louange collective du cantique.

Chaque voix a ses propres caractéristiques de timbre. Les voix de femmes sont plus neutres que les voix d'hommes. Leur timbre est nasillard, ce qui est souvent une des caractéristiques du chant de plein air. Si les sopranos respectent assez fidèlement la mélodie, la justesse plus approximative des altos renforce leur "épaisseur" sonore.

Les voix de ténor recherchent toujours l'aigu pour percer. Le vibrato peut être très marqué dans ces voix, ainsi que dans les voix de basse lorsqu'elles chantent dans une tessiture aiguë. "Lorsque la basse est haute, il faut lui ajouter un effet pour qu'elle percute beaucoup"¹. L'effet peut être un tremblement, un appui accusé. Les saccades sont obtenues par un travail du diaphragme. Le timbre particulier des voix d'hommes est donné par une voix dans la gorge. Les voix de basse sont toujours très fermes, très sûres.

Le corps est toujours très présent dans les effets vocaux, car le mouvement, le balancement permet de mieux les exécuter. L'engagement corporel permet aussi de chanter plus fort, et il n'y aura aucune nuance, aucun dégradé sonore dans le *zafindraony*. Les seules variantes dans les intensités sont dues ponctuellement aux accentuations des mots, et, plus globalement, aux blocs de voix.

Ces derniers sont très appréciés. L'harmonie s'allège tout à coup, soit par l'intervention des seules voix de femmes, soit des seules voix d'hommes, avant de retrouver la plénitude du chœur. Le pupitre des basses au cours du chant, entre deux phrases musicales, rajoute fréquemment un pont que les chanteurs vont rendre très expressif par leur engagement vocal. (ex. 16).

ces effets vocaux. On les a déjà noté dans le *hira gasy*; on trouve également des saccades et un vibrato accusé dans le chant de théâtre qui s'est développé à Tananarive au XX^e siècle. On les trouve dans les *vako sôva* des veillées funèbres.

¹ Prosper Ralaiarimanana.



Toutes ces caractéristiques de timbre et d'intensité donnent au *zafindraony* sa densité sonore. Mais elles l'éloignent encore de la conception missionnaire du cantique car elles perturbent, bien évidemment, l'intelligibilité du texte. Et un autre élément, issu lui aussi de la tradition orale, aggrave encore ce brouillage : comme les *himene ruau*, les *zafindraony* sont menés par un conducteur ; là-bas celui de la voix soliste ; ici un ou deux ténors, parfois un ténor et une basse. Dans tous les cas ces *mpiventy* (ou *mpitarika*) doivent posséder une voix haute et forte. Leur intervention ne se limite pas à entonner le début des strophes : sur toutes les tenues du texte ils ajoutent les paroles qui vont être reprises par l'ensemble du chœur.

Il n'est pas jusqu'à l'accompagnement instrumental qui ne participe à l'expressivité du chant : le style donné à l'accompagnement dépend bien sûr de l'instrumentiste, mais il est différent de celui de l'accompagnement d'un cantique. L'instrumentiste impulse le style spécifique au *zafindraony* par des répétitions d'accords, par des formules mélodico-rythmiques précises, par un enrichissement constant des lignes mélodiques, par l'ajout de transitions entre les phrases musicales.

L'introduction instrumentale, qui reprend la première phrase du chant, se termine souvent par une cellule mélodique caractéristique. (ex. 17). L'organiste adopte un style de jeu où les valeurs proposées sont toutes des valeurs courtes ; ceci est obtenu par une répétition, sur toutes les croches, de l'accord joué. L'instrumentiste "meuble" également toutes les transitions, par des notes de passages, et ajoute de très nombreuses broderies dans l'accompagnement. (ex. 18 a et b).

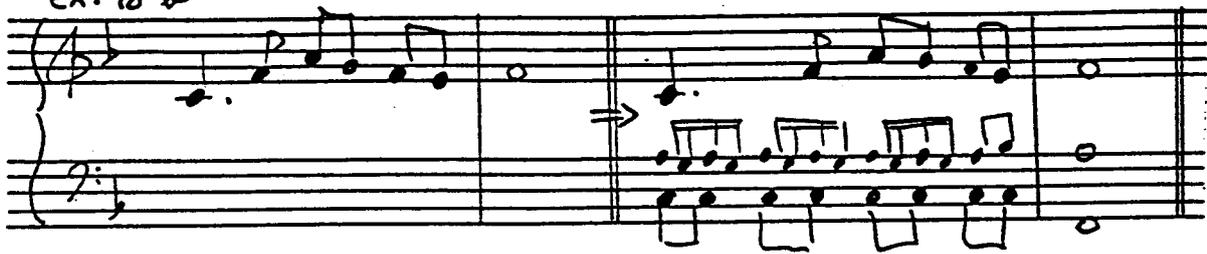
ex. 17.



ex. 18 a.



ex. 18 b



Le Merina projette sa sensibilité, son moi profond dans le *zafindraony*. Musicalement cela se traduit par un engagement corporel beaucoup plus important que dans l'hymne, des timbres de voix éloignés des conceptions européennes, des rôles complémentaires ou les individualités sont mises en valeur et non uniformisées, un rapport à l'écrit beaucoup plus souple, une densité sonore qui rend le texte en grande partie incompréhensible. Nul doute que le Malgache retrouve dans le *zafindraony* le plaisir de chanter au temple à la façon *gasy* !

Chapitre IV : Le zafindraony, comment la culture malgache effrite les exigences missionnaires

En étudiant les *himene ruau* nous avons constaté qu'aucun de leurs traits caractéristiques n'était de nature à provoquer un rejet de la part des missionnaires.

Le *zafindraony* se présente bien différemment, et pose au pasteur, fût-il Malgache, bien des problèmes. La mélodie, le rythme, l'harmonie, l'accompagnement instrumental, l'interprétation musicale toute entière, y sont caractérisés par une permanente recherche de l'expressivité, bien proche de l'expressionnisme. Vivacité du tempo, engagement vocal des chanteurs, renforcements, trémolos, ports de voix, accompagnés par les enrichissements et les broderies de l'organiste, ces particularités stylistiques nous épargnent, du moins, ici, une recherche d'origine : le *zafindraony* est incontestablement un héritage culturel *merina*.

Comment cette richesse pourra-t-elle être acceptée au temple, là où les missionnaires exigent des chants recueillis et priants ? Avec les cantiques qui proposent des tempos lents pour traduire le caractère sacré, qui réalisent une parfaite homophonie manifestant l'unité de la communauté chrétienne, qui élimine toute accentuation des nuances, et toute démonstration vocale de soliste ou de pupitre, l'incompatibilité paraît totale. Comment le problème sera-t-il résolu ?

1 - Les origines du zafindraony

A vrai dire, il ne paraît pas s'être posé à la première génération des missionnaires de la L.M.S. Il est certain que, jusqu'à leur départ,

l'évangélisation ne touche qu'une portion relativement limitée de la population de l'Imerina. La christianisation est menée en même temps que l'alphabétisation dans les écoles missionnaires de Tananarive. Les Merina de toutes classes se passionnent alors pour les innovations dont sont porteurs les missionnaires, et sont enclins à intégrer avec empressement, voire avec enthousiasme, les hymnes piétistes apportés d'Angleterre. Après le départ de la mission, durant le long règne de Ranavalona I^{ère}, ils en conserveront d'ailleurs pieusement la mémoire. Et les caractéristiques sacrées, intangibles, de ces premiers hymnes ne feront que croître avec les premiers martyrs chrétiens malgaches qui les utiliseront pour affronter courageusement leur supplice.

Lorsque, dans les années 1860, les missionnaires de la L.M.S. se réimplantent dans la capitale malgache, ils découvrent ces "vieux chants" au tempo lent, au mode mineur, et les considèrent assez vite impropres à la prière. Leur origine piétiste ne correspond plus au répertoire utilisé dans les paroisses anglo-saxonnes de la deuxième moitié du XIX^e siècle — répertoire renouvelé et spécialement conçu pour la liturgie —, les timbres reprennent souvent des mélodies profanes, leurs caractéristiques musicales dégagent une tristesse qui leur paraît contraire à l'esprit chrétien, et de plus, ils présentent de nombreuses fautes d'accentuation et de rime. Ils décident donc de les remplacer par de nouveaux textes, et de nouvelles musiques.

Pendant le règne de Ranavalona I^{ère}, la musique européenne a été présente en Imerina avec les fanfares dont nous avons déjà vu le rôle dans le développement du *hira gasy*. Parallèlement au développement des fanfares, accessibles aux 10 honneurs et plus, se sont développées dans l'aristocratie les chorales, formées essentiellement de serviteurs royaux ou d'esclaves, dont les membres acquièrent vite une réputation de brillants interprètes. A partir de Radama II, le mouvement s'amplifie. Fanfare et chorale sont les métaphores du pouvoir ; posséder sa fanfare ou devenir le mécène d'une chorale existante

sont des signes ostentatoires de pouvoir et de richesse très prisés. C'est d'ailleurs ainsi que les chorales paroissiales vont se développer.

Très vite, tout se complique dans le domaine du chant. La querelle est double ; d'un côté, les jeunes missionnaires, dans leur volonté de réforme du répertoire liturgique ancien, ne sont ni compris ni approuvés par les premiers chrétiens ayant traversé la tourmente du règne de Ranavalona I^{ère} ; de l'autre, les chefs de chorale ressentent les exigences missionnaires comme une domination symbolique dans le domaine du chant, alors qu'ils sont reconnus par la communauté malgache comme les spécialistes de cette forme d'expression.

Le chant malgache (*hira gasy*) est alors opposé au chant étranger (*hira vazaha*), et il profite de la querelle des anciens et des modernes pour se développer. Nous avons déjà évoqué dans la deuxième partie de ce travail les descriptions laissées par Richardson, Sibree et Hewlett des chants entendus, dans les années 1870, dans les temples suburbains qui ne sont pas contrôlés directement par les missionnaires. Ils décrivent des chants tout à fait impropres à la prière, pourvus parfois d'une "belle harmonie", mais dont les mélodies sont trop souvent fondées sur des airs de danse, de fanfare ou de boîte à musique ; le tempo est arrangé au goût malgache, les sons obtenus sont étranges, bruyants, avec des trémolos sur chaque note ; la partie de basse est plus semblable "au grognement d'un animal" qu'à une voix humaine ; il y a des alternances fréquentes de basses, d'altos et de ténors, ceux-ci ayant la charge importante de veiller à ce que "tout le monde n'arrête pas son chant au même moment". Certes le texte reprend les hymnes existants, ou incorpore des paroles de l'Écriture, mais l'absence d'arrêt, les phénomènes de relais, les reprises rendent le chant long et complexe, difficile à apprendre, et par conséquent impropre à être chanté par la communauté entière.

On ne peut qu'être frappé par l'identité presque parfaite existant entre les chants observés autour des années 1870 et les *zafindraony* actuels. Une seule

véritable différence : il est difficile aujourd'hui de parler, comme Hewlett de "lamentations et de hurlements", comme Richardson de "contorsions" et de "frappements du poing dans la paume de l'autre main". L'ambiance s'est policée, mais les caractéristiques musicales restent strictement identiques.

Nous avons conclu, sans le moindre doute, à l'origine *merina* des *zafindraony* ; nous pouvons maintenant en préciser l'origine : le troisième quart du XIX^e siècle.

Les conversions massives qui suivent immédiatement le baptême de la Reine et de son premier ministre, généralisent et amplifient le phénomène qui, des faubourgs de la capitale, se répand très rapidement dans les campagnes. Arrivent dans les lieux cultuels un grand nombre de nouveaux "convertis" qui n'ont eu aucune formation catéchistique. Là, ils se réunissent pour prier, et pour chanter, d'abord les deux ou trois cantiques orthodoxes retenus plus ou moins fidèlement, puis leur répertoire propre, avec leur conception musicale propre. "Personne n'avait la moindre teinture d'aucune prière — écrit le Père Finaz en parlant d'Ambohimandray—. Le chef avait un livre, je crois que c'était la Bible... Ce livre était ouvert et alors chacun mettait la main devant ses yeux comme pour se recueillir. Que faire ensuite ? Chanter. Chanter quoi ? des chants malgaches, on ne sait que cela... c'est ainsi qu'on passait le dimanche"¹. Pire encore, les lieux de prière deviennent bientôt, à l'occasion des *lohavolana*, les grands rassemblements paroissiaux des premiers dimanches du mois, le cadre de véritables compétitions entre chorales !

Nous savons déjà quelles ont été les réactions des missionnaires L.M.S. pour lutter contre les dérives constatées, et pour fermer les temples aux airs empruntés à la danse, à la fanfare, et à la boîte à musique ; le moyen qui a permis de contrôler efficacement le chant cultuel a été la formation de chefs de chœur à une nouvelle graphie musicale, le sol-fa, et la généralisation de celui-

¹ Journal de M. Finaz, ATAH D 23, 1868-1871, cité par F. Raison-Jourde, p. 547.

ci. La politique mise en œuvre a atteint ses objectifs : l'autorité de l'instruit s'est substituée à l'autorité du détenteur de la tradition. Peu à peu, les anciens "spécialistes" du chant ont été évincés du temple, et sont allés exercer leurs talents, reconnus par la communauté malgache, dans les spectacles de *hira gasy*.

2 - La transmission du genre

Pendant une période de près d'un siècle, plus aucun *zafindraony* ne sera entendu au temple. Cet art n'est en voie de réhabilitation que depuis les années 1970. Cette année là, la chorale protestante de Tsiafahy se produit au grand amphithéâtre de l'Université, et l'année suivante est monté un "festival *zafindraony*" à l'église catholique d'Isotry¹.

Reste à savoir comment le *zafindraony* s'est maintenu intact de l'époque de Richardson à nos jours. S'il a disparu du temple, il s'est maintenu dans les rituels familiaux.

A toutes les phases du rituel des funérailles, au passé probablement très lointain, sont associés cris, pleurs, bruits et musiques. Traditionnellement, la famille loue des musiciens, des chanteurs et des pleureuses pour la durée du deuil, puis des musiciens pour la fête du *famadihana*. Elle aura aussi recours aux chorales paroissiales qui viennent d'être créées. Leur répertoire, on l'a vu, ne répond pas exactement aux vœux des missionnaires, mais comment lutter sur tous les fronts aux chants "gasy" ? En 1873, deux missionnaires seulement sont en charge de l'Imerina rural. Les chorales rurales semblent bien avoir été les conservatoires de ces chants.

Les prêtres catholiques se montrent à cet égard, beaucoup plus libéraux que les pasteurs de la L.M.S. A la messe, en effet, on chante en malgache. Les

¹ Cf. F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 556, en note.

Jésuites encouragent les paroissiens à composer des cantiques sur des paroles tirées du catéchisme ; ils organisent même des concours de chants, et goûtent cette musique dont l'usage a été autorisé par Rome. L'un d'eux, le Père Webber, "a laissé le souvenir d'un compositeur très estimé qui, le premier, adapta des cantiques traduits à des airs populaires. On connaît "Ry Jesoko, mba manjaka ao am-poko mandrakizay"¹ où le Père jésuite utilise une mélodie malgache à laquelle il a ajouté une "basse magnifique"².

La concurrence des deux Eglises tourne à l'avantage des Catholiques dans le Betsileo, province conquise et asservie par les souverains *merina*. Fidèle à sa politique d'évangélisation rayonnante autour des villes, la L.M.S. s'installe à Fianarantsoa en 1868. Les Catholiques sont déjà en place. Les progrès sont lents jusqu'en 1895 où, à la suite de la colonisation française, les Betsileo adhèrent massivement au catholicisme. Les *zafindraony* s'y répandent alors largement.

Cette expansion en pays *betsileo* a donné naissance à une étymologie surprenante, qui décompose le mot ("petit-fils de Raony") ; d'après certains Betsileo, les *zafindraony* seraient une invention du prince *betsileo* Raony et auraient été diffusés par ses petit-fils³. Plus sérieusement, on peut penser qu'il s'agit d'un chant issu de la culture musicale *merina* traditionnelle, mais que le Betsileo a su accueillir, développer et conserver durant un siècle⁴.

Le chant revient au temple aujourd'hui, mais pas encore sous l'aspect de l'union communautaire que les missionnaires de la L.M.S. exigeaient pour le chant culturel⁵. L'œcuménisme, ainsi que l'ancrage à l'identité d'un groupe,

¹ F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 552.

² F. Noiret, *op. cit.*, p. 48.

³ Témoignage du Pasteur Honoré Ratolojanahary.

⁴ Peut-être les études en cours, celle de François Noiret (*zafindraony* de la région de Fianarantsoa) et celle de Jean Rakotomamonjy (*zafindraony* de la région d'Ambositra) apporteront-elles un nouvel éclairage sur la place du Betsileo dans la création, la conservation et le développement du genre.

⁵ Un chef de chorale s'est plaint de devoir changer souvent de *zafindraony*, les fidèles du temple commençant à trop participer aux *zafindraony* interprétés par sa chorale !

sont de plus en plus forts, en Imerina comme ailleurs. Le *zafindraony* n'est pourtant pas encore l'expression de la communauté paroissiale, il reste le chant de la chorale. Lente réhabilitation d'un genre souvent jugé trop long, trop folklorique, trop entraînant, et même trop humoristique¹, mais que la population plébiscite largement.

Les genres *gasy*, *hira gasy* et *zafindraony*, rejetés par les missionnaires ont pris leur identité définitive dans les années 1860, au cours d'une période de cohabitation délicate et tendue entre les cultures. Les caractéristiques autochtones du chant ont-elles donné naissance aux deux genres actuels ? C'est une hypothèse tout à fait vraisemblable, et confirmée par plusieurs constantes. La première de ces constantes est que la culture exogène ne se substitue pas à la culture autochtone, elle l'enrichit. Comme le *hira gasy*, le *zafindraony* couvre un large spectre de caractéristiques ; selon les chants, il se rapproche parfois de très près du cantique européen, dans d'autres cas il s'en écarte. La deuxième constante est qu'il n'y a pas pour le Malgache de séparation nette entre le monde profane, le monde rituel ou le monde sacré. Partout, lors des fêtes de village, lors des *famadihana*, lors des veillées funèbres, au temple, on retrouve les mêmes musiques, à large spectre². Avec des paroles profanes, elles sont appelées "*hira gasy*", avec des paroles religieuses "*zafindraony*". La troisième constante est que le chant, pour le Merina du moins³, doit permettre l'expression de la personnalité, ce qui est tout à fait contraire à l'esprit des

¹ Cf. F. Noiret, *op. cit.*, p.52.

² Ce fait avait été noté dès la réouverture de Madagascar à l'Europe, en 1861, par Auguste Vinson. "En promenade un jour dans les environs de la ville avec le troisième chirurgien de l'Hermione, M. Hippolyte Capitaine, nous rencontrâmes un de ces enterrements. On conduisait le défunt sur un air français, le plus gai qu'on put ouïr, sur l'air du tra-déri-déra et dont les paroles commencent par ces mots : un jour, maître corbeau sur un arbre perché, etc. Il était impossible de se rendre plus gaiement chez les morts." (A. Vinson, *op. cit.*, pp. 283-284). Les mentalités n'ont pas changé ; lors d'un *famadihana* auquel j'ai assisté à Ambodifasina en septembre 90, le petit orchestre de variété animait le rituel avec la chanson d'Henri Salvador "oh maman, quel malheur, quel grand malheur pour moi..." !

³ Il semble que ce ne soit pas la même chose en pays Betsileo.

missionnaires de la L.M.S. Il y a des spécialistes du chant et de la musique, reconnus par la communauté, au cours de compétitions qui les opposent à d'autres spécialistes. Le *hira gasy* est donné par une troupe identifiée, le *zafindraony* est donné par une chorale, et non par une communauté paroissiale.

Peut-on penser, comme Françoise Raison-Jourde, à "un irrédentisme culturel réfugié dans le chant"¹ ? Cette interprétation explique en effet très probablement l'origine urbaine des chants gasy, mais peut-être n'est-elle pas suffisante pour rendre compte de l'ampleur du phénomène ; on peut donc aussi penser que le chant n'a pas été seulement un moyen ou un prétexte à contestation, mais l'objet et le fonds même de la contestation. C'est certainement ce qu'il a été pour les habitants de la campagne de l'Imerina, habitués à supporter des pouvoirs plus lourds que ceux des missionnaires, mais n'acceptant pas d'être coupés de leurs racines.

¹ F. Raison-Jourde, *op. cit.*, p. 555.

CONCLUSION

Chez deux peuples, situés à deux extrémités de la planète, mais qu'une présomption d'origine commune pouvait conduire à rapprocher, nous avons suivi l'action, à peu près concomitante, d'une même politique d'acculturation menée par les pasteurs d'une même société missionnaire londonienne.

En début de travail, nous nous posions la question de savoir ce qu'il résulterait de la confrontation des cultures dans le domaine musical, ce que deviendraient les fragiles musiques tahitienne et malgache au contact permanent de la culture européenne, ce qu'il resterait des sons et des rythmes originaux après la contamination étrangère, après la tutelle pesante de l'Européen sur l'autochtone.

Faute de pouvoir recourir à des analyses musicales du fonds pré-européen, que l'absence de notation rend impossibles, nous nous sommes efforcés, par la recherche ethnologique de restituer les caractères essentiels des musiques rituelles anciennes. Cette recherche elle-même a ses limites et, en particulier, la démarche diachronique, alors que les repères chronologiques, fonctionnels et parfois même géographiques sont effacés.

Nous avons, du moins, constaté l'existence de certains universaux des cultures orales. La langue y acquiert une primauté que suffit à expliquer l'importance fondamentale de la transmission orale des valeurs ancestrales pour la survie du groupe. Or le seul véhicule de la langue est la voix humaine. Sa "musicalité" propre va donc être développée de multiples façons et en de multiples circonstances ; assonance des mots, variété des styles, chatoiement des sons, couleur des timbres, diversité des intensités, tous ces procédés contribuent à la richesse vocale.

Dans l'expression, le corps ne peut rester neutre. Son engagement est total.

C'est lui qui donne du poids aux mots, souligne la netteté des aphorismes, rythme le langage et le transforme en chant et en danse.

Ce rythme, on le sait, peut devenir d'une extrême complexité. Nous en avons trouvé des illustrations, toujours actuelles, en Imerina. De toute évidence, il s'agit là d'une acquisition culturelle propre à cette région du monde, et qui ne doit rien à la culture européenne. Ses origines sont mystérieuses. Peut-être, à cet égard, des analyses comparatives avec les "gammes rythmiques" appartenant à d'autres zones culturelles, nous apporteraient-elles de nouveaux éclairages et de nouvelles données ?

L'investissement culturel de la L.M.S. avait pour armes l'écriture et le chant. Nulle conquête, ni extermination, aucun déracinement, aucune déportation, mais la même volonté délibérément acculturatrice. Les missionnaires de la L.M.S. mènent dans les deux îles des politiques qui se veulent identiques, ayant pour modèle l'évangélisation revivaliste du siècle précédent en Angleterre et au Pays de Galles. Leur ambition est de construire une société nouvelle, en faisant table rase du passé, en éradiquant toutes traces du paganisme et de l'idolâtrie, dont — à leurs yeux — les comportements sont nécessairement aberrants, les croyances insanes et les manifestations immorales.

A Tahiti, dès que les chefs auront été persuadés de la supériorité des technologies occidentales et de celle, par conséquent, du dieu des chrétiens sur Oro, l'ensemble du peuple basculera, non seulement dans une nouvelle religion, mais bien d'une culture dans une autre. Très vite la population va renier son passé, les structures anciennes disparaissent, les rituels traditionnels sont remplacés par les rituels introduits par les missionnaires londoniens, les manifestations du *marae* se transportent au temple.

Les missionnaires, contraints par la direction de la L.M.S. d'assurer leur propre survie, se muent couramment en planteurs, mais aussi en conseillers

des chefs et en éducateurs. Leur importance sociale les revêt d'un prestige ambigu qui leur permet d'aspirer mener à son terme leur rêve d'une société théocratique parfaite. Et dans le domaine musical, ils réussissent, en effet très rapidement, à substituer au *pehe* des *himene* qui reproduisent fidèlement la musique apportée avec eux : ses mélodies, ses rythmes, ses intonations, ses harmonisations, et jusqu'à une très étrange neutralité du corps.

Telle est la première phase de l'acculturation musicale des Tahitiens. Elle vit encore son enfance et aurait pu s'arrêter là, dans les hymnes et les cantiques, sans connaître d'âge adulte.

L'évolution est très analogue dans la Grande Ile. Comme les Tahitiens, les Merina acceptent volontiers les technologies nouvelles. Au premier rang de celles-ci, Radama I^{er}, curieux de toutes les nouveautés véhiculées par les occidentaux, fait figurer l'écriture. Sans l'adopter, il manifeste une bienveillante neutralité envers la religion nouvelle ; il apprécie les effets favorables de l'ouverture de son royaume au monde ; il accueille les services offerts par les missionnaires et, tout spécialement, le véritable service public d'enseignement qu'ils ouvrent bénévolement à ses sujets.

Toutefois cette alphabétisation demeure encore limitée ; plus limitées encore sont les conversions qu'elle entraîne. L'évangélisation des Hautes Terres malgaches présente une seconde différence, plus profonde, avec celle de Tahiti : les Merina se refusent à toute rupture avec leur passé. Les cantiques, hymnes ou psaumes introduits par les missionnaires n'en sont pas moins adoptés et reproduits fidèlement par les premiers convertis, sans que leur introduction en Imerina paraisse avoir posé problème au cours de cette phase de l'évangélisation de Madagascar.

Dans les deux îles, les missionnaires ont été appuyés dans leurs efforts par l'appétit d'alphabétisation des notables, et par le même enthousiasme qui porte les deux peuples vers la musique et le chant choral.

En fait, les rapports des Tahitiens et des Merina avec la musique sont très différents. Pour le Tahitien, "musique" signifie "chant" ; les instruments sont secondaires dans les formes d'expression communautaire où il aime s'immerger avec une joie exubérante. Plus de classes, plus de barrières dans le chant, simplement une même passion partagée, un enivrement collectif dans les expressions de la langue, les timbres de la voix, les consonances de la musique. Qu'il invente de nouveaux chants ou adopte les chants missionnaires, il exprime son plaisir atavique de la musique vocale communautaire.

Les Merina aiment aussi la musique, mais différemment. Pour les plus aisés, Andriana ou Hova, la fanfare, l'orchestre de danse, la chorale servent à affirmer prestige et richesse, à manifester son influence sociale. Pour un musicien ou un choriste, le maniement d'un instrument, ou d'un air nouveau représente un enjeu social ; il lui permet de s'individualiser dans la société, il lui confère en quelque sorte cette noblesse temporaire et non transmissible dont les souverains *merina* aimaient récompenser leurs plus fidèles sujets. La compétition ne manquera pas, ensuite, de confirmer ou d'infirmer la suprématie revendiquée.

La musique en Imerina, est donc affaire de spécialistes. Elle est confiée à des exécutants qui, par leurs prouesses, vont s'efforcer de prouver leur talent et leur originalité, de justifier la confiance que l'on a placée en eux. La musique est un spectacle, spectacle dans lequel le public a aussi une importance fondamentale : c'est lui qui évalue, qui juge, qui compare, qui donne son prix à la compétition.

En milieu rural, la musique est toujours présente dans les fêtes familiales mais sous la forme d'orchestres, de chorales professionnelles (ou de la chorale paroissiale) que l'on rémunère pour la circonstance. Sans doute leurs présences ne privent-elle pas les assistants de chanter, pas plus que la présence de pleureuses n'interdit les larmes. Mais la musique contribue à un spectacle qu'on se donne à soi-même, et auquel on assiste autant qu'on y participe.

Ces attitudes très différentes des Tahitiens et des Merina à l'égard de la musique, sont le reflet, au moins partiel, de deux sociétés elles aussi fort dissemblables.

La situation en Imerina réjouit les missionnaires à leur arrivée. Malgré la prédilection que conserve la L.M.S. pour sa première terre de mission — Tahiti —, ils ne tarissent pas d'éloges sur la société *merina*. Tananarive, où ils résident, leur offre en effet une image assez fidèle de la société victorienne qu'ils ont laissée derrière eux. Le pays est peuplé, en voie d'urbanisation, et l'agressivité conquérante de ses dirigeants s'exerce sur les peuples voisins. Que de différences avec les luttes perpétuelles inter-tribales qui ont empoisonné depuis les origines leurs relations avec les populations polynésiennes !

La civilisation tahitienne est agraire et tribale. Les rituels les plus nombreux et les plus importants sont célébrés par les prêtres et par les *arioi*, qui détiennent aussi la mémoire collective. Les rituels *merina* ont longtemps été familiaux et c'est en sacralisant ceux de sa famille que le souverain s'est, récemment, efforcé de créer des rituels nationaux.

Ces sociétés, à l'analyse, apparaissent finalement très différentes et en ce début du XIX^e siècle où les idées évolutionnistes commencent à poindre, les missionnaires vantent l'avance prise par les Merina, à leurs yeux, sur la société tahitienne.

Pourtant les réactions des deux peuples aux efforts acculturateurs de la L.M.S. seront, dans le domaine musical, étrangement parallèles : ni les Tahitiens ni les Merina n'abandonnent leurs traditions chorales.

Comment les Tahitiens pourraient-ils renoncer totalement à la souplesse des rythmes prosodiques pour s'en tenir à la rythmique syllabique des hymnes missionnaires ? Comment ne pas revenir à des procédés de culture orale qui ancrent les genres dans des consonances spécifiques soulignées par de longues

tenues, par des lignes mélodiques familières quelles que soient les paroles ? Ainsi naît le *ruau*. Il reprend l'organisation strophique, certains éléments mélodiques, simplifie les harmonies. Il introduit les arrêts sur les valeurs longues et la souplesse rythmique des premiers chorals. Il charge un meneur de reprendre la stance ou d'entonner la strophe suivante. Rien, dans ces caractéristiques, ne s'oppose à l'introduction au temple du *himene ruau*.

En Imerina, à l'issue de la première phase d'évangélisation le nombre des conversions était encore demeuré limité. Au départ de la L.M.S. en 1835, la grande masse de la population n'avait eu aucun contact avec les missionnaires. La grande fermeture à l'action prosélytique européenne du règne de Ranavalona I^{ère} contribue encore à réduire le peu d'impact de la musique hymnologique durant le demi-siècle qui suit l'installation de David Jones en Imerina. Aucune réaction à l'encontre des hymnes apportés par les premiers missionnaires n'est donc alors perceptible.

Mais la rigueur des missionnaires de la deuxième génération, lors de leur retour, dans les années 1860, modifie l'attitude des chrétiens *merina*. Le chant devient, de manière inattendue, le "grand problème" de la mission.

Les conversions massives qui suivent le baptême de la Ranavalona II et de son Premier Ministre amènent, dans tous les temples qui s'ouvrent, des chants aux paroles chrétiennes, certes, mais revêtus de musiques qui n'ont plus rien à voir avec les musiques des hymnes et cantiques ; les airs sont empruntés au domaine instrumental qui s'est développé avec les cliques, les orchestres de danse, et les orgues de barbarie. Un répertoire extrêmement foisonnant se développe hors de tout contrôle missionnaire, rendant impossible (et pour cause !) son assimilation par la communauté entière. Les compétitions opposent désormais les chorales paroissiales. Les conceptions européennes du chant "sacré" échappent totalement aux nouveaux convertis.

Pourquoi, d'ailleurs, la musique malgache serait-elle moins apte à louer Dieu que la musique *vazaha* ? Ni les spécialistes reconnus, ni la communauté

malgache dans sa grande majorité ne peuvent le comprendre. Partout où il est possible d'échapper à la vigilance des missionnaires, dans les campagnes, dans les faubourgs suburbains de Tananarive même, les nouveaux chrétiens accueillent avec enthousiasme ces chants religieux vêtus d'habits qu'ils reconnaissent. Le chant *malagasy*, que certains par dérision baptiseront *hira gasy*, a fait son entrée, clandestine, dans l'hymnologie chrétienne. Tel est le *zafindraony*, le chant métissé, qui pénètre à nouveau au temple aujourd'hui.

Même s'il lui arrive de reprendre la musique d'un cantique du recueil, le *zafindraony* permet à une chorale de montrer son originalité, et aux chanteurs de se livrer sans retenue aux effets vocaux dont ils raffolent. L'engagement physique est permanent ; des fioritures, des transitions sont rajoutées à l'accompagnement, les voix sont forcées. Il ne s'agit pas d'un genre musical aux caractères fixes, mais d'un style d'interprétation rattaché à une culture qui affectionne le spectacle. Pour l'Européen, les "défauts" d'homogénéité et de justesse, le rythme très marqué, évoquent davantage la chanson à boire que la prière recueillie.

Les missionnaires de la deuxième génération ne peuvent tolérer cette expression débridée au temple, si contraire à leur conception musicale et communautaire du chant cultuel. Les mises en garde répétées, un renouvellement partiel du répertoire liturgique apportant des améliorations dans le domaine de la versification, de la rime, du respect de l'accent prosodique, la multiplication des tirages du recueil hymnologique ne sont suivis d'aucun résultat concret. Ils sentent le chant du temple leur échapper totalement. Ils vont trouver une riposte d'une efficacité redoutable ; puisqu'ils ne contrôlent plus la musique, c'est à ce niveau qu'il faut agir par l'écrit ; ils développent alors à grande échelle le tonic sol-fa, système de notation musicale simplifiée, dont l'apprentissage dans les écoles de la mission est très rapide. Richardson et Toy forment une pléiade de chefs de chœur, et introduisent parallèlement les versions notées en sol-fa de tous les cantiques et hymnes

orthodoxes. Les nouveaux spécialistes musicaux sont revêtus d'une aura que ne possèdent pas les *leader* de chorale traditionnels : ils lisent, ils maîtrisent l'écrit ! Et peu à peu, à la tête de toutes les chorales paroissiales, l'autorité de l'instruit se substituera à l'autorité du spécialiste traditionnel.

Le tonic sol-fa guide pas à pas, au niveau mélodique, rythmique, polyphonique l'apprentissage d'un nouveau chant. Il s'accompagne aussi d'une gestuelle qui ne peut que séduire les choristes qui retrouvent ainsi un semblant d'expression corporelle dans le cantique. Il se révèle donc être, à l'usage, un instrument d'acculturation très efficace.

Evincé du temple, le spécialiste de la tradition, du "chant malgache", va chercher d'autres occasions et d'autres lieux pour exercer ses talents : les compétitions de chorales des *lohavolana*, des grandes fêtes chrétiennes et des spectacles organisés lors des réunions villageoises ou familiales, lui donnent les moyens d'offrir à un large public un spectacle qu'il n'a pas cessé d'apprécier. Mais il faut échapper à la vigilance des tenants de la nouvelle orthodoxie musicale.

Le pays *betsileo* s'ouvre comme une terre d'accueil. Les missions catholiques, qui y sont devenues majoritaires au lendemain de la colonisation française, accueillent avec moins de réticence les musiques malgaches. Le Betsileo a conservé, probablement intacts dans leurs caractéristiques, mais assagis, les *zafindraony* du XIX^e siècle. Assagis car les rapports du peuple Betsileo avec la musique sont moins tumultueux que ceux connus en Imerina.

Zafindraony et *ruau* sont les deux réactions, parfaitement parallèles, des deux peuples à une même acculturation. Aucun d'eux ne possède de caractéristiques musicales qui lui soient propres ; ils couvrent un large spectre. Mais l'un et l'autre qualifient des styles d'interprétation dont l'origine culturelle n'est pas douteuse et qui se sont, semble-t-il, maintenus parfaitement stables depuis cinq générations.

Le même parallélisme et les mêmes nuances dues aux rapports différents que Tahitiens et Merina entretiennent avec la musique se retrouveront quand, après la colonisation française, le pouvoir politique aura cessé d'apporter son appui à la politique de la L.M.S.. Dans chacune des deux îles resurgit une culture qui n'a pu être souvenir intellectualisé. Le Tahitien retrouve des lieux, des dispositions, des attitudes corporelles, des balancements, des timbres de voix, des intensités, des débits prosodiques, des procédés de construction musicale manifestement issus d'une culture antérieure traditionnelle. Le Ma'hoi a intégré les degrés stabilisés, les mélodies, certaines consonances tonales ; il s'est servi d'un support textuel emprunté à une autre sphère. Mais de tout cela naît un genre nouveau parfaitement original : le *himene tarava*, dans lequel les rôles mêmes, attribués à chacun, donnent l'impression d'être la reprise d'une très ancienne tradition.

Le *himene tarava* présente une complexité d'organisation qui n'a plus aucun lien avec la polyphonie à quatre voix mixtes apportée par les missionnaires. Son extraordinaire richesse, faite d'accumulation de procédés linéaires, de consonances recherchées, d'intensités, de rythmes, de timbres maîtrisés, en fait le genre polyphonique a cappella de tradition orale vraisemblablement le plus complexe de la planète.

Pour le Tahitien, comme pour le Merina, la musique s'accommode mal des lieux et des fonctions que lui assignent le missionnaire européen. Pourquoi sa musique serait-elle impropre à louer Jéhovah alors qu'elle chante si bien l'île ou le district ? Il y adapte donc un texte religieux et l'utilise dans des endroits "secondaires". Certes, l'expression musicale est bien différente du cantique, mais comment ne pas reconnaître cet extraordinaire sentiment à la fois communautaire et identitaire que possède tout *himene tarava* ? Cette étonnante résurgence culturelle verra le temple accepter de lui ouvrir ses portes.

Les réactions en Imerina, sont tout à la fois très différentes mais parfaitement parallèles. Les Merina aiment par dessus tout les compétitions qui

opposent les troupes musicales rivales. Chacune d'elles essaie de surpasser sa concurrente en enrichissant la prestation d'éléments puisés ici et là : un costume, un instrument, une danse, un air de fanfare, une mélodie du temple ; un genre nouveau, un peu "Pierrot", un peu hétérocyte, fait de bric et de broc, naît : c'est le *hira gasy*, non plus style de chant, mais véritable spectacle. Même revêtu de quelques oripeaux européens, comme jadis les spectacles royaux mélaient toutes les richesses ethniques de la Grande Ile, il est parfaitement adapté à la sensibilité autochtone. Le genre s'ancre profondément par son contenu textuel dans le contexte culturel malgache ; *kabary* et chants véhiculent la sagesse des ancêtres ; les expressions corporelles, le plaisir de la danse, les sonorités, les techniques vocales rattachent aussi le genre au passé traditionnel jamais renié, ni par la société dans son ensemble, ni par les spécialistes musicaux. Un genre/spectacle est né du contact de deux cultures, et perdure jusqu'à notre époque.

Les attitudes des deux peuples à l'égard de la musique sont profondément différentes. Leurs réactions à l'égard des tentatives missionnaires d'acculturation sont identiques. Elles aboutissent toutes deux à la création d'un genre nouveau, original. Après deux siècles de cohabitation ce ne sont pas des lambeaux musicaux dont nous constatons la survivance, mais des genres musicaux, vivants et riches, dont la forme paraît désormais bien fixée.

La beauté d'un *himene tarava* résulte toujours de son aspect polyphonique, du rapport maintenu entre le fondement pulsatoire et sonore des voix d'hommes imitant le *pu*, avec des voix en homorythmie chargées du texte, et avec des solistes densifiant et enrichissant par l'improvisation la texture sonore. Cette intangibilité permet de considérer le *himene tarava* comme un genre musical autonome.

Le *hira gasy* est un spectacle complet. Aucune de ses composantes, pas même le chant, ne possède de style d'interprétation unique. Mais en tant que spectacle, il offre une succession constante de "numéros", et il présente une

identité indéniable.

Variété et originalité sont dues, à l'évidence, au contact enrichissant de deux cultures.

Le *himene ruau* est une création qui témoigne du don des Polynésiens pour comprendre et assimiler ce que devait être, selon les normes européennes, le chant cultuel : une union parfaite de la communauté dans une prière ou une louange courte, strophique, mise en valeur par une musique homophone, tout ceci dans une ambiance de parfaite neutralité corporelle.

Le *himene tarava* donne la preuve éclatante qu'une construction extra-européenne, dans un contexte de civilisation orale, peut être une véritable polyphonie, d'une richesse interne que n'égale pas bien des édifices sonores basés sur l'écrit.

Le *zafindraony* effrite les exigences des missionnaires ; il transgresse les règles d'interprétation édictées, mais il souligne par là même l'étroitesse d'une conception qui n'est que celle d'une culture, d'un lieu, d'une époque.

Enfin le *hira gasy* manifeste un don éblouissant d'intégration d'éléments divers pour enrichir, sans le dénaturer, un héritage ancestral.

Faut-il regretter la disparition de deux cultures musicales autochtones vierges de toute influence exogène ? Peut être, mais la transformation perpétuelle est inhérente à toute culture, elle est l'essence même de la vie, et nous ne pouvons que nous réjouir quand cette transformation fait émerger richesse et originalité à la place d'une uniformisation redoutée.

La situation actuelle est paradoxale : variété et richesse caractérisent le cheminement des peuples, alors que la standardisation, la simplicité pour ne pas dire la pauvreté d'un genre aurait dû, logiquement, se substituer à toutes les expressions pré-européennes. Ce paradoxe met en lumière l'importance de la musique pour les deux peuples christianisés. Si la musique n'avait été pour

le Ma'hoi comme pour le Merina qu'accessoire, nous n'aurions probablement aujourd'hui que des interprétations sans relief des chants missionnaires. Mais pour ces peuples, la musique est fondamentale. C'est elle, avec ses mots, ses assonances, ses couleurs, ses rythmes, ses intensités qui accompagne ou conduit tous les rituels. C'est elle qui, par delà les apports et les bouleversements, unit le vivant à ses ancêtres et à ses dieux.

La confrontation des cultures n'a abouti ni à une simple contamination de la culture locale, ni à sa destruction, ni à son oubli. Nous avons assisté à l'éclosion de chants nouveaux, reflétant les aptitudes, les dons, les intérêts propres à chaque groupe humain. Dans le domaine musical, la confrontation culturelle ne crée pas des stéréotypes, elle enrichit le patrimoine musical mondial.

Les affrontements ne conduisent pas nécessairement à la destruction du plus fragile. Les cultures ont la capacité de s'enrichir en se confrontant.

Bibliographie

1 - Ouvrages et articles généraux

- AROM (Simha), *Polyphonies et Polyrythmies d'Afrique centrale*, thèse de Doctorat d'Etat, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1985, 3 vol.
- BASTIDE (Roger), *Les Amériques noires*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- CANDE (Roland), *La musique*, Paris, Seuil, 1969.
- CHAUNU (Pierre), *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Arthaud, 1971.
- COLLAER (P.), *Ozeanien, Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1965.
- CURWEN (John), *Tonic sol-fa*, London, Novello, Ewer and Co., 1878.
- DANIELOU (Alain), "Mantra. Les principes du langage et de la musique selon la cosmogonie hindoue", *Cahiers de musiques traditionnelles : voix*, n° 4, Genève, 1991, pp. 69-83.
- DIAGNE (P.), "Histoire et linguistique", *Histoire générale de l'Afrique*, I/10, Paris, UNESCO, 1980, pp. 259-289.
- FRAZER (Douglas), *L'art primitif*, Paris, Aimery-Somogy, 1962.
- FRAZER (James Georges), *Le Rameau d'or*, Paris, Laffont, 1993.
- FUSTEL de COULANGES, *La Cité antique*, Paris, Hachette, 1934.
- GAVOTY (Bernard), *Les grands mystères de la musique*, Paris, Trévisse, 1975.
- HODEIR (André), *Les formes de la musique*, Paris, P.U.F., coll. Que Sais-je n° 478, 1969.
- HONEGGER (Marc), *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1979.
- KI-ZERBO (J.), "Introduction générale", *Histoire générale de l'Afrique*, vol. I, Paris, UNESCO, 1980, pp. 21-43.
- LEIF (J.), *Esprit et évolution des civilisations*, Paris, Delagrave, 1950.
- LEVI-STRAUSS (Claude), *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LEYMARIE Isabelle), "La voix libératrice", *Courrier de l'UNESCO*, nov. 1994.
- MARQUES-RIVIERE (Jean), *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris, Payot, 1938.
- REVEL (Nicole), *Fleurs de paroles, Histoire naturelle Palawan* (chants d'amour - chants

d'oiseaux), Paris, Peeters, 1992.

SACHS (Curt), *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938.

SAMSON (Leela), "Musiques et danses indiennes", *Le grand guide de l'Inde*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 280-285.

VANSINA (J.), "La tradition et sa méthodologie", *Histoire générale de l'Afrique*, 1/7, Paris, UNESCO, 1980, pp. 167-190.

VUILLERMOZ (Emile), *Histoire de la musique*, Paris, Fayard, 1949.

2 - Ouvrages et articles sur la Polynésie

AITKEN (R. T.), *Ethnology of Tubuai*, Honolulu, Bernice P. Bishop Museum, bull.70, 1930, New-York, Kraus reprint C°, 1971.

BABADZAN (Alain), *Naissance d'une tradition, changement et syncrétisme religieux des Iles Australes*, Travaux et documents de l'ORSTOM n° 154, Paris, Impr. Jouve, 1982.

BARE (Jean-François), *Tahiti, les Temps et les Pouvoirs*, Paris, ORSTOM, 1987.

BOVIS (Edmond), *Etat de la Société tahitienne à l'arrivée des Européens*, Papeete, Publ. de la Société des Etudes océaniques n° 4, 1978.

BURROWS (E. G.), *Native Music of the Tuamotus*, New-York Kraus reprint C°, réimp. Bernice P. Bishop Museum, bull. 109, 1933.

BURROWS (E. G.), "Polynesian part-singing", *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, Berlin, Jahrgang 2, n° 1, 1934, pp. 69-76.

CAILLOT (A.C. Eugène), *Histoire de l'île Oparo ou Rapa*, Paris, Ed. Ernest Leroux, 1932.

ELLIS (William), *A la recherche de la Polynésie d'autrefois*, Paris, Société des Océanistes n° 25, 1972.

HANDY (E.S.C.) et WINNE (J. L.), *Music in the Marquesas Islands*, Honolulu, B. P. Bishop Museum, Bull. n° 17, New-York Kraus reprint C°, 1971.

HENRY (Teuira), *Tahiti aux temps anciens*, trad. B. Jaunez, Paris, Société des Océanistes, 1968.

KELKEL (Manfred), *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1981.

LAU (A.C.), *An inquiry into the traditional Music of Tahiti and its Pedagogy*, University of Oregon, 1971.

MAUER (Daniel), *L'église protestante à Tahiti*, Paris, Société des Océanistes, dossier 6, 1970.

MAZELLIER (Ph.), *Le Mémorial Polynésien 1521-1961*, Paris, Hibiscus, 1978.

- MESPLE (Raymond), *Les himene en Polynésie française*, mémoire de maîtrise sous la dir. de M. Manfred Kelkel, 1986.
- MOERENHOUT (J. A.), *Voyages aux Iles du Grand Océan*, Paris, Maisonneuve, 1837, rééd. 1959.
- MORRISON (James), *Journal de James Morrison, second maître à bord de la "Bounty"*, trad. B. Jaunez, Papeete, Société des Etudes Océaniques, 1981.
- OLIVER (Douglas L.), *Ancient tahitian society*, Honolulu, The University Press of Hawaiï, 1974, 3 vol..
- ROLLIN (Louis), *Mœurs et coutumes des anciens Maoris des Iles Marquises*, Papeete, Stepolde, 1974.
- SEGALEN (V.), *Journal des Iles*, Papeete, Editions du Pacifique, 1978.
- SERENDERO (D.), *Las Artes de Polinesia*, Revista Musical Chilena, 1970.
- T'SERSTEVENS (A.), *Tahiti et sa couronne*, Paris, Albin Michel, 1977.
- TAYLOR (R.), *Te ika a Maui New Zealand and its Inhabitants*, Londres, 2° éd. 1870.
- SEGALEN (V.), *Journal des Iles*, Papeete, Editions du Pacifique, 1978.
- STEVENSON (Robert-Louis), *Dans les Mers du Sud*, trad T. Varlet, Paris, Union gén. d'éd., 1980.

3 - Ouvrages et articles sur Madagascar

- ABINAL (R. P.), "Le fandroana en Imerina en 1867", *B.A.M.*, t. XXIX, 1949/1950, pp. 20-25.
- Anonyme, "A sunday in Antananarivo", *A.A.*, t.VI, 1897, pp. 76-80.
- Anonyme, "Malagasy custom of "Mirary" or war songs", *The Madagascar News*, 1895.
- BELROSE-HUYGHUES (Vincent), "Considérations sur l'introduction de l'imprimerie à Madagascar", *Omalysy Anio*, n° 5-6, 1977, pp. 89-105.
- BELROSE-HUYGHUES (Vincent), "La Musique de l'Histoire", *Ambario*, vol. II, Antananarivo, 1980, pp. 71-86.
- BROT (F.), "L'évolution de la musique malgache", *Revue de Madagascar*, 1er sem. 1906, pp. 56-74.
- CAMO (Pierre), "La protection de la vie locale à Madagascar, musique, danse et fêtes traditionnelles indigènes", *La Tribune de Madagascar*, 20 octobre 1931.
- COLIN (Pierre), *Aspect de l'âme malgache*, Paris, Ed. de l'Orante, 1959.
- COLIN (R. P.), *Méodies malgaches, recueillies et harmonisées*, Antananarivo, Mission Catholique, 1ère série, 1899.

- COPPALLE (A.), "Voyage dans l'intérieur de Madagascar et à la capitale du roi Radame, pendant les années 1825 et 1826", *B.A.M.*, volume VIII, 1911, pp. 25-64.
- COUSINS (W. E.), *A brief review of the LMS mission in Madagascar from 1861 to 1870*, Antananarivo, 1871.
- DECARY (Raymond), *Rythmes et strophes malgaches*, Paris, 1957.
- DELVAL (Raymond), *Radama II, prince de la Renaissance malgache*, Paris, éd. de l'Ecole, 1972.
- DESCHAMPS (Hubert), *Histoire de Madagascar*, Paris, Berger-Levrault, 1947.
- DOMENICHINI-RAMIARAMANANA (Bakoly), *Du Ohabolana au Hainteny*, Paris, Karthala, 1982.
- DOMENICHINI-RAMIARAMANANA (Michel), *Instruments de musique des Hautes Terres de Madagascar*, mémoire EHESS, Paris-Antananarivo, 1981-82.
- DOMENICHINI-RAMIARAMANANA (Michel), *La musique dans la tradition malgache*, Catalogue de l'exposition Paris Unesco, 24-30 juin 1983.
- DUPRE (Cap.), *Trois mois de séjour à Madagascar*, Paris, Hachette, 1863.
- GRANDIDIER (A. et G.), *Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar*, vol. IV, Ethnographie de Madagascar, t. III, Paris, Hachette, 1917.
- HAILE (J. H.), "Famadihana, a Malagasy burial custom", *A.A.*, t. IV, 1892, pp. 406-417.
- KENT (Raymond), *Early kingdoms in Madagascar 1500-1700*, New-York, Chicago, Holt, Rinehart and Winston.
- LABATUT (F.) - RAHARINARIVONIRINA (R.), *Madagascar, étude historique*, Paris, Nathan, 1969.
- MESPLE (Raymond), "Les recueils hymnologiques de la London Missionary Society à Madagascar", *Expressions*, n° 1, Pub. de l'IUFM de la Réunion, nov. 1992, pp. 7-35.
- NOIRET (François), "The faith in tune : christian folk songs in the Betsileo (Madagascar)", *Exchange*, vol. 20.1, avril 1990, pp. 46-55.
- O'REILLY (P.), *La danse à Tahiti*, Paris, Nouvelles éditions latines, dossier 22, n. d..
- OTTINO (Paul), *Madagascar, les Comores et le Sud-Ouest de l'Océan indien*, Tananarive, Pub. du Centre d'Anthropologie culturelle et sociale, 1974.
- PFEIFFER (Ida), *Voyage à Madagascar* (avril-septembre 1857), Paris, Karthala.
- RABEARIVELO (J.-J.), "Notes sur la musique malgache", *Revue d'Afrique*, n° 8, mai-juin 1931, pp. 29-31.
- RAFARALAHY (Père Joseph-Antoine), *Rindra-kira malagasy araka ny vako-drazana* (Spécialité du rythme malgache selon la tradition malgache), Antananarivo, F.T.M., 1984.
- RAHANIVOSON (Fred), "Investigation dans le domaine du chant et de la danse merina : le hira gasy", *Civilisation malgache*, t. I, 1964, pp. 391-392.

- RAISON-JOURDE (Françoise), *Bible et pouvoir à Madagascar au XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 1991.
- RAJOELISOLO (R. L.), *L'Isan enim-bolona*, Thèse, Paris, 1970.
- RAKOTOMALALA (Malanjaona), "Les influences sakalava et marofotsy à travers les chants populaires du Vonizongo", *Omaty sy Anio*, n° 17-20, 1983-1984, pp. 111-124.
- RAMANANTSOA (G.), "Terpsichore... dans l'île rouge", *Revue des Tropiques*, déc. 1951, pp. 88-89.
- RANDAFISON (Sylvestre), "Les mpihira gasy", *Ambario*, vol. II, 1980, pp. 191-194.
- RANJEVA-RABETAFIKA (Yvette), "L'influence anglaise sur les cantiques protestants malgaches", *Annales de l'Université de Madagascar*, Série Lettres et Sciences Humaines, n° 12, Antananarivo, Imprimerie centrale, n. d., pp. 9-25.
- RASON (Marie Robert), "Etude sur la musique malgache", *Revue de Madagascar*, janvier 1933, pp. 41-91.
- RATSIZAFY (Léon Jh.), "Quelques rija betsileo", *Ambario*, vol. II, 1980, pp. 195-198.
- RAZAFINTSALAMA (Joseph), *Aperçu général sur la musique et les instruments de musique malgaches d'avant 1896*, man., janvier 1937, 14 p..
- RAZAFINTSALAMA (Joseph), *Méodies malgaches* (1ère série), Tananarive, Imprimerie catholique, 1929.
- RAZAKANDRAINA (Michel), "A la découverte de la Grande Ile musicale - La musique malgache", *Le Courrier de Madagascar*, Tananarive, n° 2373, 2379, 2380, 2383, 2385.
- RICHARDSON (James), "Malagasy tonon-kira and hymnology", *A.A.*, 1876, pp. 23-35.
- SACHS (Curt), *Les instruments de musique de Madagascar*, Université de Paris, mémoire de l'Institut d'Ethnologie, 1938.
- SHAW (Rév. George A.), *Madagascar and France with some account of the islands, its peoples, its resource and développement*, London, The Religious Tract Society, 1885.
- SHAW (Rév. George A.), "Notes on the national musical instruments of the Malagasy", *A.A.*, 1881-1884, pp. 265-268.
- SIBREE (J.), *Madagascar et ses habitants, Journal d'un séjour de quatre ans dans l'île*, (trad. Horace et Henry Monod), Toulouse, Société des Livres religieux, 1873.
- SIBREE (J.), "Remarkable ceremonial at the decease and burial of a Betsileo prince", *A.A.*, 1898, pp. 195-208.
- SIBREE (James), *A Madagascar Bibliography*, Antananarivo, The L.M.S., 1885.
- SIBREE (James), *A register of missionaries, deputations, etc., from 1796 to 1923*, London, L.M.S., 1923.
- SIBREE (James), "Malagasy hymnology and its connection with christian life in Madagascar", *A.A.*, vol. III, 1886, pp. 187-199.
- SIBREE (James), "The fandroana, or new year's festival of the Malagasy", *A.A.*, t. VI, 1890,

pp. 489-496.

SIBREE (James), "The oratory, songs, legends, and folk-tales of the Malagasy", A.A., t. IV, 1890, pp. 171-191.

STRUYS (John), *Voyages and Travels*, Londres, 1684.

TIERSOT (Julien), "La musique à Madagascar", *Le Ménestrel*, n° 35 à 42, août, sept. et oct. 1902.

VALETTE (J.), "L'Imerina en 1822-1823 d'après les journaux de Bojer et d'Hilsenberg", *BAM* >1965, pp. 297-341.

VERIN (Pierre), *Madagascar*, Paris, Karthala, 1990.

VERNIER (Charles), *Tahitiens d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Société des Missions Evangéliques, 1948.

VIDAL (Henri), "L'orgue du Palais de la Reine, du temple du Palais au temple d'Andohalo", *Bulletin de Madagascar*, juillet 1867.

VINSON (Auguste), *Voyage à Madagascar au couronnement de Radama II*, Paris, Lib. encyclop. de Roret, 1865.

Sommaire de l'annexe

PREMIERE PARTIE LES TEMPS D'AUTREFOIS

I-1. Instruments malgaches de l'Imerina (M. Razakandraina)	5
I-2. Mélodie de Razafintsalama	7
I-3. Mélodie de Colin	8
I-4. Mélodie harmonisée (Razafintsalama)	9
I-5. Les double-mesures malgaches (Rafaralahy)	10

DEUXIEME PARTIE L'IMPLANTATION HYMNOLOGIQUE

II-1. Quelques métriques anglaises (Rippon)	15
II-2. Quelques tunes anglo-saxons	16
II-3. Texte en sol-fa (W. Pool)	18
II-4. Cantique n° 303 en sol-fa	19
II-5. Cantique n° 303 transcription	21
II-6. Cantique n° 444.2 transcription	22
II-7. Cantique n° 499 transcription	23
II-8. Cantique n° 547 transcription	24
II-9. Cantique tahitien	26
II-10. L'orgue du palais de la Reine	

TROISIEME PARTIE LE HIMENE TARAVA TAHITIEN

III-1. Les voix du <i>himene tarava</i>	28
III-2. <i>Himene tarava</i> (transcription de terrain)	29
III-3. <i>Himene tarava</i> (Lau)	35
III-4. <i>Himene tarava</i> (Serendero)	36
III-5. <i>Himene tarava</i> (Burrows)	37
III-6. <i>Himene</i> (Tiersot)	39
III-7. Récapitulatifs des éléments caractéristiques d'un <i>tarava</i>	40

QUATRIEME PARTIE
LE HIRA GASY MALGACHE

IV-1. Trame d'un <i>hira gasy</i> (terrain)	43
IV-2. Début d'un <i>hira gasy</i> (terrain)	44

CINQUIEME PARTIE
LE METISSAGE

V-1. Les voix du <i>himene ruau</i>	48
V-2. <i>Himene ruau</i> de Raiatea - style classique	49
V-3. <i>Himene ruau</i> des Iles-sous-le-Vent - style classique	50
V-4. <i>Himene ruau</i> de Fautaua - style jubilatoire	51
V-5. <i>Himene ruau</i> de Tautira - style dynamique	52
V-6. <i>Zafindraony</i> (Rafaralahy)	53
V-7. <i>Zafindraony</i> n° 303	57
V-8. <i>Zafindraony</i> n° 444.2	58
V-9. <i>Zafindraony</i> n° 499	59
V-10. <i>Zafindraony</i> n° 547	60

CONTENU
DE LA CASSETTE

Cassette Face A	62
Cassette Face B	65

Contenu de la cassette

FACE A

1. Cantique malgache n° 303 "O mandrosoa"
(texte : A. Rakotovao)
2. Cantique malgache n° 444.2 "Ry raiko feno antra"
(texte : R. Baron, musique : I. D. Sankey)
3. Cantique malgache n° 547 "Ry Jeso masoandronay"
(texte G. Ravelo, musique : L. E. Jones)
4. Cantique malgache n° 301 "He, sahanao, Mpamonjy o"
(musique : J. A. Arne)
5. Psaume malgache (Joël, versets 18, 19, 21)
6. Anthem malgache n° 16 "Isaoranay Jehovah tomponay"
7. Cantique tahitien (*himene nota* de BoraBora)
(musique F. M. Davis)
8. Cantique tahitien "Tama ra'u i te toto"
(musique L. Hartsough)
9. *Himene tarava raromatai*
(Texte et musique de Penina Itae-Tetaa)
10. Voix : *tamau* et *ha'u*
11. Voix : *huti*
12. Voix : *parau parau*
13. Voix : *faa'ara'ara*
14. Voix : *tahape, teitei vahine*
15. Voix : *teitei tane*
16. Voix : *perepere vahine*
17. *Himene* ancien de BoraBora
(enregistrement de 1931)
18. *Himene tarava* de Vairao "Na outou e hopoi atu i te maa"
19. *Himene tarava* de Mataiea "Parau maira o Iesu"
20. *Himene tarava* de Rapa

FACE B

1. *Hira gasy*, entrée des musiciens
2. *Hira gasy*, musique accompagnant l'entrée de la troupe
3. *Hira gasy, kabary*
4. *Hira gasy*, chant lent
5. *Hira gasy*, "Tompo ô", suivi d'un chant engagé
6. *Hira gasy*, chant engagé, avec *mpiventy*
7. *Hira gasy*, chant engagé
8. *Hira gasy*, chant litanique

9. *Hira gasy*, entrée de la fanfare
10. *Hira gasy*, morceau final accompagnant les danses.
11. *Hira gasy*, chant mélodique proche de la variété internationale
12. *Hira gasy*, chant responsorial

13. *Himene ruau* de style classique (Raiatea)
14. *Himene ruau* de style classique
(direction : Penina Itae-Tetaa)
15. *Himene ruau* de style jubilatoire (Fautaua)
16. *Himene ruau* de style dynamique (Tautira)
17. *Himene ruau* de style dynamique "Aroha faito ore mau e" (Rurutu)

18. *Zafindraony* betsileo
19. *Zafindraony* n° 303 "O mandrosoa"
(accompagnement flûte à bec)
20. *Zafindraony* n° 303 "O mandrosoa"
(accompagnement orgue)
21. Voix : ténors
22. Voix : basses
23. Voix : altos
24. Voix : sopranos
25. *Zafindraony* "Sambatra ny fo"
26. *Zafindraony* n° 547 "Ry Jeso masoandronay"

Sources

- Terrain

- Chorale Tereia (Tahiti) : A9, A10, A11, A12, A13, A14, A15, A16.
- Chorale tahitienne : B14.
- Chorale de Faravohitra : A1, A2, A3, B20, B21, B22, B23, B24, B26.
- Chorale d'Ambohimanarina (Asafa) : B19.
- Chorale d'Antanimena Andrefana (Tanora-mpihirafanantena) : A5, B25.
- Culte du temple d'Andrainarivo : A4, A6.
- Hira gasy* (troupe de M. Rakotomandimby) : B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7, B8, B9, B10.
- Hira gasy* Isotry : B11, B12.
- Cassette "Chants religieux de Tahiti" (Aline Musique) : A8, A18, A19.
- Cassette "Pupu himene no Rurutu" (Aline Musique) : B17.
- Cassette "Himene paripari" (Prise son J.M. Chansin, 1978) : B15.
- Cassette "Zafindraony Betsileo" : B18.
- Enregistrement Musée de l'Homme : A17.
- Enregistrements Eglise Evangélique tahitienne : A7, A20, B13, B16.

Glossaire

1 - Glossaire des termes malgaches

<i>Andriamanitra hita maso</i> :	"le Dieu que l'on voit"
<i>ambio</i> :	idiophone, bâtons entrechoqués
<i>amponga</i> :	membraphone, tambour
<i>amponga be</i> :	membraphone, grosse caisse
<i>amponga lahy</i> :	tambour mâle
<i>amponga vavy</i> :	tambour femelle
<i>ampongantaolo</i> :	membraphone, tambour des ancêtres
<i>andraloba</i> :	chant de veillée mortuaire
<i>Andriana</i> :	classe aristocratique <i>merina</i>
<i>anjomara</i> :	aérophone, trompe à manche long
<i>Antandroy</i> :	ethnie malgache
<i>antsa</i> :	chant de louange
<i>antsiva</i> :	aérophone, conque marine ou trompe
<i>azolahimbazimba</i> :	idiophone : moitié dealebasse flottante
<i>Bara</i> :	ethnie malgache
<i>Betsimisaraka</i> :	ethnie malgache localisée sur la côte Est
<i>bilo</i> :	cérémonie de possession
<i>dihy soroka</i> :	balancement des épaules
<i>fady</i> :	interdit ancestral
<i>famadihana</i> :	secondes funérailles
<i>fandroana</i> :	cérémonie dynastique, bain du souverain
<i>faray</i> :	idiophone, hochet
<i>fary lena</i> :	"cadavre humide"
<i>fary maina</i> :	"cadavre sec"
<i>fialantsiny</i> :	excuses
<i>fihavanana</i> :	parenté, relations
<i>fihirana</i> :	recueil de cantiques
<i>foko</i> :	dème, appartenance à un même territoire
<i>fokonolona</i> :	communauté villageoise
<i>gasy</i> :	malgache
<i>hain-teny</i> :	joute verbale
<i>hasina</i> :	force d'origine sacrée
<i>hazolahy</i> :	"bois mâle", membraphone : tambour sacré
<i>hira</i> :	chant
<i>hira gasy</i> :	chant malgache, spectacle des Hautes Terres
<i>hira tiona</i> :	chant noté
<i>hira tsangana</i> :	chant debout, spectacle de <i>hira gasy</i>
<i>hira vazaha</i> :	chant étranger
<i>isa</i> :	chant <i>betsileo</i>
<i>isan-enim-bolana</i> :	assemblée semestrielle des Eglises protestantes
<i>ježilava</i> :	cordophone, arc musical
<i>jejy</i> :	cordophone, cithare sur bâton à cordes pincées
<i>kabary</i> :	discours
<i>koritsana</i> :	idiophone, hochet enalebasse
<i>lamako</i> :	idiophone, machoires entre-choquées
<i>lamba</i> :	pièce de tissu
<i>langoraony, langoraonina</i> :	membraphone, petit tambour
<i>langoroana</i> :	membraphone, tambour
<i>lanonana</i> :	fête familiale

<i>latsy tanana</i> :	tremblement des mains caractéristique dans une danse <i>merina</i>
<i>lohavolana</i> :	assemblée paroissiale du premier dimanche du mois
<i>lokanga</i> :	cordophone, violon
<i>lokanga voatavo</i> :	violon à calebasse
<i>maintimolaty</i> :	"noir de suie", vieux chant
<i>mainty</i> :	noir, classe chez les Merina
<i>malabary</i> :	chemise à manches longues
<i>malagasy</i> :	malgache
<i>Merina</i> :	ethnie malgache des Hautes Terres centrales
<i>mirary</i> :	genre musical, danses et chants guerriers
<i>mpanao</i> :	"celui qui fait"
<i>mpiantsa</i> :	chanteur, chanteuse du souverain
<i>mpihira gasy</i> :	acteur du <i>hira gasy</i>
<i>mpikabary</i> :	celui qui fait le discours
<i>mpilalao</i> :	"ceux qui amusent", acteurs du <i>hira gasy</i>
<i>mpilanonana</i> :	ceux qui animent la fête ; acteurs du <i>hira gay</i>
<i>mpisoro</i> :	ancien détenteur des traditions
<i>mpitarika</i>	celui qui conduit (équivalent de <i>mpiventy</i>)
<i>mpiventy</i> :	celui qui entonne, qui mène
<i>mpsikidy</i> :	devin
<i>ombiasy</i> :	sorcier, devin
<i>rango</i> :	chant crié, avec battements de mains
<i>rebik-ondry</i> :	mouton de Panurge
<i>reny hira</i> :	romance mère dans un <i>hira gasy</i>
<i>rja</i> :	chant <i>betsileo</i>
<i>Sakalava</i> :	ethnie malgache de la côte Ouest
<i>sasin tehaka</i> :	prélude aux applaudissements dans le <i>hira gasy</i>
<i>sasy</i> :	chant de veillée funèbre
<i>sodina</i> :	aérophone, flûte droite
<i>tonon-kira</i> :	paroles de chansons
<i>tromba</i> :	cérémonie de possession
<i>Tsiarondahy</i> :	serviteur royal
<i>tsiny</i> :	blâme, malédiction
<i>tsola</i> :	chant d'invocation des esprits
<i>vako drazana</i> :	musique et danses traditionnelles
<i>vako sova</i> :	chant avec frappes de mains
<i>valiha</i> :	cordophone, cithare tubulaire
<i>vazaha</i> :	étranger
<i>very maina</i> :	"peine perdue", mouvements dans le <i>hira gasy</i>
<i>vilany</i> :	pot, marmite
<i>zafindraony</i> :	métis, cantique métissé
<i>zanakira</i> :	romance courte dans le <i>hira gasy</i>

2 - Glossaire des termes tahitiens

<i>aparima</i> :	danse avec gestes des mains
<i>aratai</i> :	meneur de chant
<i>arii</i> :	chef, roi
<i>arioi</i> :	musiciens et danseurs ambulants
<i>faa'ara'ara</i> :	première voix du <i>tarava</i> ou du <i>ruau</i>
<i>fare putuputuraa</i> :	maison d'un groupe paroissial
<i>ha'u</i> :	voix grave d'hommes dans le <i>himene tarava</i>
<i>haere po</i> :	prêtre récitant, qui ne pouvait sortir que la nuit
<i>heva</i> :	cérémonie mortuaire
<i>himene</i> :	chant, chanter
<i>himene raromatai</i> :	chant des Iles-sous-le-Vent
<i>himene ruau</i> :	type de chant

<i>himene tarava</i> :	type de chant
<i>huti</i> :	"qui tire", voix de femme dans le <i>himene tarava</i>
<i>ihara</i> :	idiophone, tambour de bambou
<i>Ma'hoi</i> :	Tahitien
<i>mamaia</i> :	mouvement religieux hérétique
<i>mana</i> :	pouvoir sacré
<i>marae</i> :	lieu de culte <i>ma'hoi</i>
<i>maru tamau</i> :	voix d'hommes dans les <i>himene</i>
<i>maru teitei</i> :	voix soliste de soprano ou de ténor dans les <i>himene</i>
<i>me</i> :	mai, rassemblement paroissial annuel
<i>monoi</i> :	huile de coco
<i>orero</i> :	prêtre <i>ma'hoi</i> , détenteur des incantations et des généalogies
<i>otea</i> :	danse tahitienne
<i>paatautau</i> :	danse tahitienne
<i>pahi, pahu</i> :	membranophone, tambour
<i>parauparau</i> :	voix de femme dans le <i>himene tarava</i>
<i>paripari fenua</i> :	éloge du pays
<i>pehe</i> :	chant
<i>perepere</i> :	voix soliste aigüe dans le <i>himene</i>
<i>popaa</i> :	étranger
<i>pu</i> :	conque marine
<i>ra'atira</i> :	celui qui conduit, chef de chœur
<i>rahui</i> :	interdit alimentaire
<i>rauti</i> :	prêtre qui encourageait les guerriers au combat
<i>reo ma'ohi</i> :	langue tahitienne
<i>ruau</i> :	vieux, type de chant
<i>tahape</i> :	se tromper, voix soliste dans le <i>himene tarava</i>
<i>tamau</i> :	voix d'homme dans les <i>himene</i>
<i>tapu</i> :	interdit
<i>tarava</i> :	allongé, genre de chant
<i>taura</i> :	possédé, personne inspirée
<i>teitei</i> :	voix de soprano ou de ténor dans les <i>himene</i>
<i>tete</i> :	idiophone, castagnettes en coquillages
<i>tiurai</i> :	juillet, fêtes du mois de juillet
<i>toere</i> :	idiophone, tambour de bois à fente
<i>tuaroi</i> :	réunion de prière
<i>tuki</i> :	chant des Iles Cook
<i>ukulele</i> :	cordophone, petite guitare à quatre cordes
<i>upaupa</i> :	danse <i>ma'hoi</i>
<i>upu</i> :	prière
<i>ute</i> :	chanson paillarde
<i>vivo</i> :	aérophone, flûte nasale

Index

- Abinal 16; 59; 142; 254
 Aitken 151; 253
 Algis 8
 Althabe 175
 Andriamanindrisoa 8
 Andriamanpianina 8
 Andrianampoinimerina 12; 57
 Andrianjatovo 9
 Arom 127; 129; 153; 252
 Babadzan 196; 253
 Bach 80; 84; 86; 88
 Baré 17; 20; 52; 108; 142; 210; 222; 253
 Barff 107
 Bastide 144; 252
 Belrose-Huyghues 40; 74; 75; 79; 111; 156;
 254
 Berkeley 11
 Bèze 69
 Blanchy 8
 Bligh 26
 Bojer 112
 Boudou 28
 Bougainville 56; 134
 Boulez 126
 Bourgeois 69
 Bovis 24; 27; 28; 30; 31; 32; 44; 46; 47; 48;
 53; 54; 253
 Boy 28
 Brot 112; 175; 254
 Burrows 149; 150; 253; 258
 Caillot 211; 253
 Cameron 72 Calvin 68; 70
 Camo 64; 175; 254
 Candé 126; 252
 Canham 77
 Cassèque 175
 Certon 69
 Chaunu 10; 72; 200; 252
 Claude le Jeune 69
 Colin R. P. 28; 43; 113; 254; 258
 Colin P. 49; 254
 Collaer 148; 252
 Cook 31; 43; 134
 Coppalle 39; 51; 52; 254
 Coulain 8
 Cousins G. 95; 103; 255
 Cousins W.E. 95
 Cover 67; 141
 Crampton 151
 Curwen 95; 96; 97; 252
 Daniélou 24; 30; 252
 Decary 26; 255
 Delval 28; 255
 Deschamps 25; 34; 175; 255
 Desroches 2; 9; 197
 Diagne 54; 252
 Domenichini J.-P. 30; 58; 61; 194
 Domenichini-Ramiaramanana M. 17; 33; 35;
 36; 38; 40; 255
 Domenichini-Ramiaramanana B. 26; 255
 Dubois 45; 52; 61
 Dupré 59; 255
 Durkheim 86
 Ellis 22; 26; 28; 30; 31; 33; 32; 34; 35; 42; 52;
 55; 75; 107; 135; 253
 Eyre 67
 Fauroux 62
 Feitknecht 9
 Finaz 114; 235
 Flacourt 63
 Forster 31; 41; 48
 Franck 69
 Frazer D. 21; 252
 Frazer J.G. 63; 252
 Freeman 77
 Fustel de Coulanges 14; 65; 252
 Gagnard 89
 Gavoty 14; 113; 252
 Glover 96
 Goudimel 69; 73
 Grandidier 16; 114; 174; 255
 Griffiths 74; 75; 77
 Haendel 84; 105
 Haile 62; 175; 255
 Handy 123; 148; 149; 150; 151; 253
 Hartley 95
 Hastie 74; 112
 Haydn 68; 70
 Henry 22; 33; 35; 51; 54; 56; 106; 143; 253
 Hewlett 105; 234
 Hilsenberg 111; 112
 Hodeir 68; 252
 Honegger 69; 126; 252
 Hotahota 9; 218
 Hovenden 72
 Huglo 69
 Itae-Tetaa P. 9
 Itae-Tetaa T. 9
 Jefferson 67; 76
 Jeffreys 67; 76; 77; 84; 111
 Jones 67; 74; 76; 84; 111; 245
 Kelkel 17; 24; 43; 150; 153; 253
 Kent 57
 Ki-Zerbo 90; 252
 King 43
 Kolinski 139
 Labatut 45; 255
 Laborde 114
 Lau 148; 253; 258
 Leguével de Lacombe 37
 Leif 86; 252
 Lévi-Strauss 85; 252
 Lewis 67; 76
 Leymarie 29; 252
 Lowie 36

- Luther 69; 70
 Mackie 103
 Mairai 8
 Manet 113
 Mangalaza 50
 Marot 69; 73; 91
 Marques-Rivière 24; 252
 Mauss 86
 Mauer 134; 253
 Mayeur 13; 111
 Mazellier 152; 253
 Mesplé 2; 75; 153; 253; 255
 Moerenhout 44; 51; 54; 106; 107; 135; 143; 254
 Montiton 106
 Morrison 31; 35; 52; 254
 Mozart 68; 70
 Mullens 42
 Noiret 207; 237; 255
 Nott 74; 76; 141; 142; 207
 Ogier de Laon 126
 Oliver 22; 31; 41; 48; 51; 56; 135; 254
 Oopa 9
 O'reilly 142; 143
 Ottino 2; 9; 13; 21; 26; 57; 58; 255
 Patii 142
 Pfeiffer 28; 112; 255
 Pidoux 69
 Platon 49
 Pomare I^{er} 12
 Pomare II 142
 Pool 95; 103; 114; 258
 Price 104
 Puaina 8
 Rabearivelo 27; 255
 Radama I^{er} 12; 23; 35; 60; 111; 112; 164; 191; 242
 Radama II 28; 45; 52; 93; 113; 114; 164; 192; 233
 Rafaralahy 17; 47; 182; 255; 258; 259
 Rahanivoson 175; 255
 Raharinarivonirina 45; 255
 Rainilaiarivony 91
 Raison-Jourde 91; 93; 102; 103; 112; 163; 164; 165; 170; 175; 178; 192; 235; 236; 237; 239; 255
 Rajanoary 96
 Rajaonarison 8
 Rajoeliso 113; 255
 Rakoto Frah 9
 Rakotomalala 30; 59; 60; 61; 63; 255
 Rakotomamonjy 237
 Rakotomandimby 169
 Rakototonga 112
 Ralaiarimanana 8; 228; 229
 Ramahafadraona 9
 Ramamonjisoa 9
 Ramanantsoa 175; 256
 Raminosoa 8
 Ranavalona I^{ère} 13; 84; 79; 95; 102; 112; 190; 192; 233; 234; 245
 Ranavalona II 13; 91; 102; 245
 Ranavalona III 113;
 Randafison 169; 175; 256
 Randriamanantena 8
 Randrianasolo 9; 169; 171
 Ranjeva-Rabetafika 72; 75; 78; 96; 106; 256
 Raony 237
 Rasoanaivo 8
 Rasoariharina 9
 Rason 37; 39; 60; 114; 175; 256
 Ratolojanahary 207
 Ratsimandisa 77
 Ratsimandrava 8
 Ratsizafy 60; 256
 Razafimahefa 8
 Razafintsalama 42; 43; 45; 47; 226; 256; 258
 Razakandraina 17; 33; 34; 39; 256; 258
 Revel 38; 39; 252
 Richardson 42; 48; 76; 77; 79; 84; 91; 92; 95; 96; 102; 103; 104; 105; 110; 163; 191; 234; 235; 246; 256
 Rippon 258
 Robin 74
 Rollin 31; 51; 254
 Sachs 31; 32; 34; 36; 37; 39; 60; 63; 253; 256
 Samson 87; 253
 Seeger 139
 Segalen 152; 211; 254
 Serendero 148; 254; 258
 Shaw 42; 256
 Sibree 59; 61; 67; 75; 76; 77; 79; 92; 96; 103; 91; 105; 112; 114; 234; 256
 Stevenson 254
 Struys 63; 256
 T'Serstevens 120; 149; 157; 254
 Taylor 55; 254
 Teleman 84
 Tenaore 9
 Tiersot 38; 43; 149; 256; 258
 Tokoragi 8
 Toy 77; 84; 93; 95; 102; 104; 163; 246
 Valette 45; 111; 257
 Vansina 14; 51; 54; 253
 Verin 58; 257
 Vernier 26; 155; 157; 217; 257
 Vidal 257
 Vinson 45; 117; 192; 238; 257
 Viret 126
 Vivaldi 84
 Vuillermoz 14; 41; 86; 87; 209; 253
 Wallis 10; 134; 141
 Webber 86; 237
 Wesley 11
 Wilkes 84; 143
 Winne 151; 253

4

Université de la Réunion

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Centre d'Anthropologie Généralisée

**HYMNOLOGIE PROTESTANTE
ET ACCULTURATION MUSICALE
A TAHITI ET EN IMERINA (MADAGASCAR)**

Thèse

**ANNEXE
EXEMPLES MUSICAUX**

Raymond MESPLE



Thèse pour l'obtention du Doctorat Nouveau Régime en Ethnologie
Directeurs de recherche : M. Paul OTTINO, Mme Monique DESROCHES

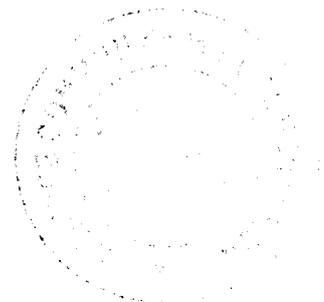
1995

Université de la Réunion
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Centre d'Anthropologie Généralisée

F
TH
163

HYMNOLOGIE PROTESTANTE
ET ACCULTURATION MUSICALE
A TAHITI ET EN IMERINA (MADAGASCAR)

ANNEXE
EXEMPLES MUSICAUX



Raymond MESPLE

Thèse pour l'obtention du Doctorat Nouveau Régime en Ethnologie
Directeurs de recherche : M. Paul OTTINO, Mme Monique DESROCHES

SOMMAIRE

PREMIERE PARTIE	
LES TEMPS D'AUTREFOIS	
	4
I-1. Instruments malgaches de l'Imerina (M. Razakandraina)	5
I-2. Mélodie de Razafintsalama	7
I-3. Mélodies de Colin	8
I-4. Mélodie harmonisée (Razafintsalama)	9
I-5. Les double-mesures malgaches (Rafaralahy)	10
DEUXIEME PARTIE	
L'IMPLANTATION HYMNOLOGIQUE	
	14
II-1. Quelques métriques anglaises (Rippon)	15
II-2. Quelques tunes anglo-saxons	16
II-3. Texte en sol-fa (W. Pool)	18
II-4. Cantique n° 303 en sol-fa	19
II-5. Transcription du cantique n° 303	20
II-6. Cantique n° 444.2 transcription	21
II-7. Cantique n° 499 transcription	22
II-8. Cantique n° 547 transcription	23
II-9. Cantique tahitien	24
II-10. L'orgue du palais de la Reine	26
TROISIEME PARTIE	
LE HIMENE TARAVA TAHITIEN	
	27
III-1. Les voix du himene tarava	28
III-2. Himene tarava (transcription de terrain)	29
III-3. Himene tarava (Lau)	35
III-4. Himene tarava (Serendero)	36
III-5. Himene tarava (Burrows)	37
III-6. Himene (Tiersot)	39
III-7. Récapitulatifs des éléments caractéristiques d'un tarava	40

QUATRIEME PARTIE
LE HIRA GASY MALGACHE

	42
IV-1. Trame d'un hira gasy (terrain)	43
IV-2. Début d'un hira gasy (terrain)	44

CINQUIEME PARTIE
LE METISSAGE

	47
V-1. Les voix du himene ruau	48
V-2. Himene ruau de Raiatea - style classique	49
V-3. Himene ruau des Iles-sous-le-Vent - style classique	50
V-4. Himene ruau de Fautaua - style jubilatoire	51
V-5. Himene ruau de Tautira - style dynamique	52
V-6. Zafindraony (Rafaralahy)	53
V-7. Zafindraony °303	57
V-8. Zafindraony n°444.2	58
V-9. Zafindraony n°499	59
V-10. Zafindraony n°547	60

CONTENU
DE LA CASSETTE

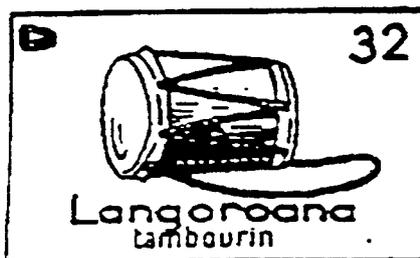
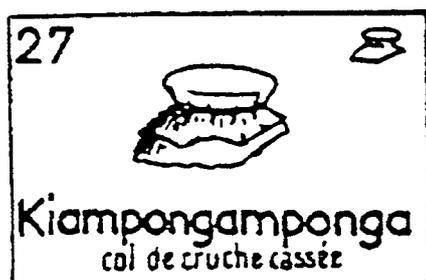
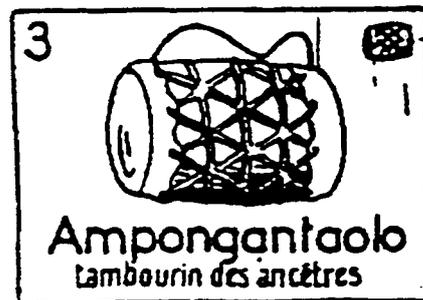
	61
Cassette Face A	62
Cassette Face B	65

PREMIERE PARTIE

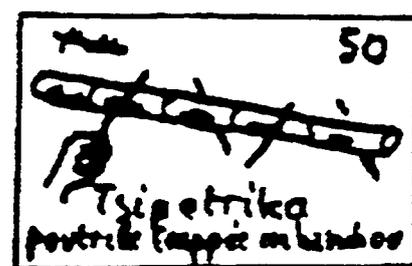
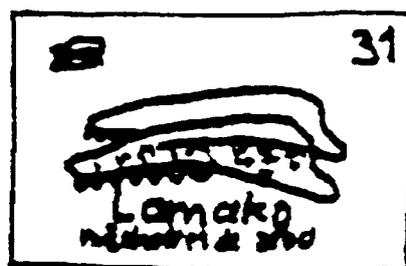
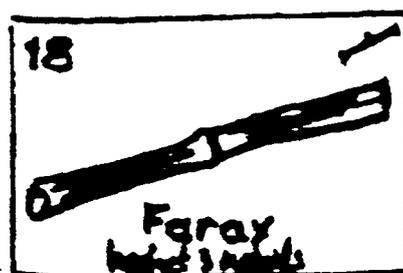
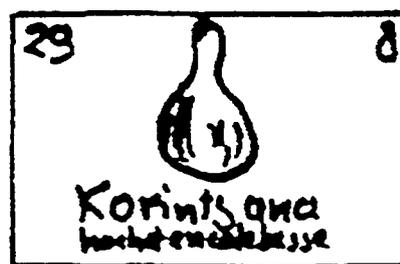
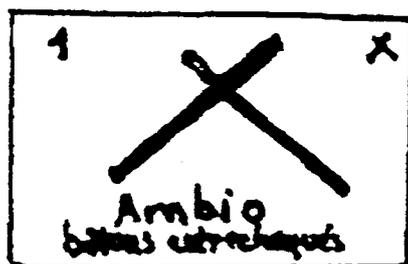
LES TEMPS D'AUTREFOIS

Annexe I-1 : Instruments traditionnels malgaches de l'Imerina

Membranophones

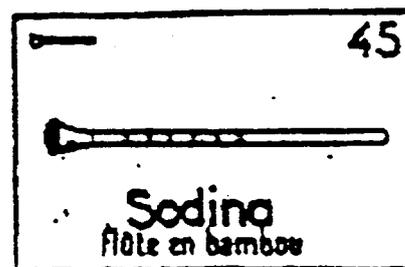


Idiophones

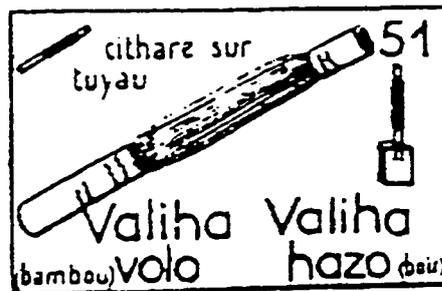
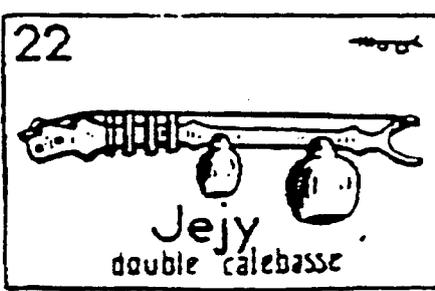
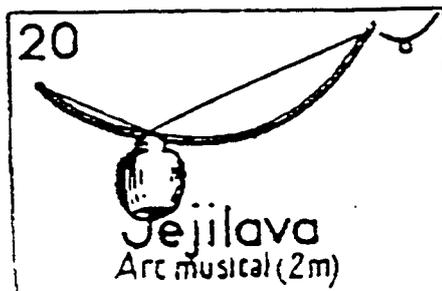
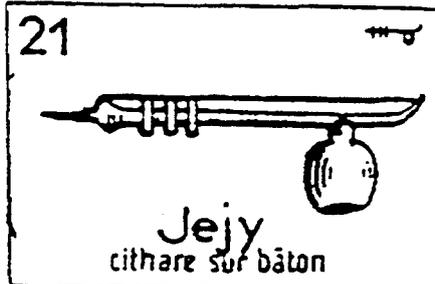
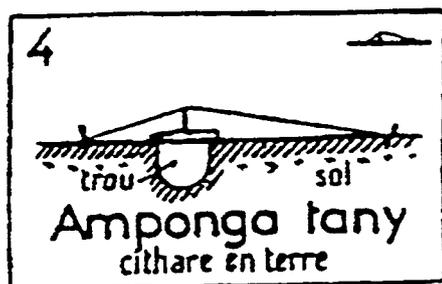


Réf. : Michel RAZAKANDRAINA, "A la découverte de la Grande Ile musicale - La musique malgache", *Le Courrier de Madagascar*, Tananarive, n° 2373, 2379, 2380, 2383, 2385).

Aérophones



Cordophones



Réf. : Michel RAZAKANDRAINA, "A la découverte de la Grande Ile musicale - La musique malgache", *Le Courrier de Madagascar*, Tananarive, n° 2373, 2379, 2380, 2383, 2385).

Annexe I-2 : Mélodie ancienne merina "Atoa"
 en l'honneur des souverains (transcrite et harmonisée par J. Razafintsalama)

La monotonie est engendrée par la répétition d'une courte formule mélodique descendante, donnée dans un ambitus resserré.

Sans lenteur

Solo *Réplique : E*

Chant

E ny an - dia - ny E e e e ta - r'andria - n'e.

Piano

E e e e ta - r'andria - n'e! *Solo*

E ta -

Réplique : E E

- sa - ha - ri - ny. E e e e ta - r'andria - n'e.

e e e e ta - r'andria - n'e! *Solo* *Pour finir*

E ny an - e!

Annexe I-3 : **Mélodies anciennes merina**
Chant (*antsa*) en l'honneur de Ranavalona I

Chant: *All.*

E E E E E Ra-ma-to-a

A A mpan-ja-ka- nay anie iry E Ra-ma-to-a F.

Chant exécuté lors du *fandroana* (bain du Souverain), pendant la distribution de la viande de bœuf.

Moderato.

Io Ra-bi-by io E ka iry a-ry so- a ny ko-ha-ny e-ka
Ny vo-ho-ny e-ka vo-ho mram-ba ny too-go-ny E

i Eo-to ka-ly An-dria-man-ja-ka ri-vo E ri- ja
ka va-ki va-hy.

Réf. : COLIN (R. P.), *Mélodies malgaches, recueillies et harmonisées*,
Antananarivo, Mission Catholique, 1ère série, 1899, p. 8 et p. 5.

Annexe I-4 : Mélodie ancienne malgache

Harmonisation à trois voix de la mélodie "Tsiriry anie aho". Le chant est doublé à la tierce, plus rarement à la sixte, pendant que la troisième voix tient un bourdon de dominante.

1) Tsiriry anie aho

bien à l'aïse

Tri-ri-ny anie ka tri-ri-ny anie zaza-ny anie
 Tri-ri-ny anie ny zaza-ny anie ka tri-ri-ny anie ny zaza-ny anie
 Pa-ny anie tsiriry anie anie anie ny zaza-ny anie
 Zaza-ny anie man-ta' i anie-ny anie ny zaza-ny anie

Réf. : RAZAFINTSALAMA (Joseph), *Aperçu général sur la musique et les instruments de musique malgaches d'avant 1896*, janvier 1937, manuscrit.

Annexe I-5 : Les double-mesures malgaches

Le Père J.-A. Rafaralahy détermine 12 organisations rythmiques de base dans la musique malgache. Les 8 mesures A, amalgames, sont typiquement malgaches, les 4 mesures B appartiennent en commun aux sphères malgaches et européennes.

Les "tara" et "tarati" reproduisent les battements rapides et réguliers du petit tambour, la syllabe "ta" portant l'accent tonique. Cette première battue constitue la mesure rythmique ou analytique.

Les 1, 2, 3, et 4 espacés régulièrement sont les coups réguliers, plus lents, donnés par la grosse caisse, ou par les pas. Ils constituent la mesure dynamique ou synthétique, et se superposent aux rythmes du tambour.

Réf. : RAFARALAHY (Père Joseph-Antoine), *Rindra-kira malagasy araka ny vako-drazana* (Spécialité du rythme malgache selon la tradition malgache), Antananarivo, F.T.M., 1984, pp. 76-79.

DOUBLE MESURE A et B

BAN-KIRA MIFAMATOTRA A sy B (Voir p. 47-49)

c) Catégorie A

Antoko A :

Mesures
Ban-kira A : $\frac{5 + 7}{16}$

A I		<p>= 5 + 7 Doubles croches = Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>)</p>
	1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3	
	Tara Tarati Tara Tara Tarati	<p>= Ordre des Binaires et Ternaires (<i>Ban-kira Misosa na Mifoka</i>). Mesure dynamique ou synthétique = (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>)</p>
	1 2 3 4	

A II		<p>= 5 + 7 Doubles croches = Mesures rythmiques ou analytiques (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>). = Ordres des Binaires et Ternaires (<i>Laharan' ny Kroaroa sy Kitelotelo</i>). = Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>)</p>
	1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2	
	Tara Tarati Tarati Tara Tara	
	1 2 3 4	

A III

	= 5 + 7 Doubles croches
1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 3	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>).
Tarati Tara Tara Tara Tarati	= Ordre des Binaires et Ternaires (<i>Laharan' ny Kiroaroa sy Kiteloteio</i>).
1 2 3 4	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

A IV

	= 5 + 7 Doubles mesures
1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>).
Tarati Tara Tarati Tara Tara	= Ordre des Binaires et Ternaires (<i>Laharan' ny Kiroaroa sy Kiteloteio</i>).
1 2 3 4	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

A V

	= 7 + 5 Doubles croches
$\frac{7+5}{16}$ 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>).
Tara Tara Tarati Tara Tarati	= Ordre des Binaires et Ternaires (<i>Laharan' ny Kiroaroa sy Kiteloteio</i>).
1 2 3 4	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

A VI

	= 7 + 5 Doubles croches
1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>).
Tara Tara Tarati Tarati Tara	= Ordre des Binaires et Ternaires (<i>Laharan' ny Kiroaroa sy Kiteloteio</i>).
1 2 3 4	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

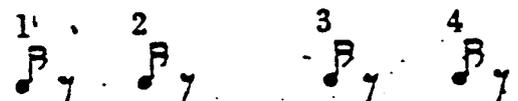
A VII  = 7 + 5 Doubles croches
 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 = Mesure rythmique ou analytique
 (Ban-kira Tanisa na Hotohoto)
 Tarati Tara Tara Tara Tarati = Ordre des Binaires et Ternaires
 (Laharan'ny Kiroaro sy Kiteloteio)
 1 2 3 4 = Mesure dynamique
 (Ban-kira Misosa na Mifaoka)

A VIII  = 7 + 5 Doubles croches
 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 = Mesure rythmique ou analytique
 (Ban-kira Tanisa na Hotohoto)
 Tarati Tara Tara Tarati Tara = Ordre des Binaires et Ternaires
 (Laharan'ny Kiroaro sy Kiteloteio)
 1 2 3 4 = Mesure dynamique ou synthétique
 (Ban-kira Misosa na Mifaoka)

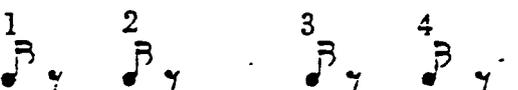
B : I $\frac{3}{8} + \frac{6}{16}$, II $\frac{6}{16} + \frac{3}{8}$, III $\frac{3+3}{8}$, IV $\frac{6+6}{16}$ (Voir p. 36-37)

B I  = Doubles croches (Roa Farango I)
 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 = Mesure rythmique ou analytique
 (Ban-kira Tanisa na Hotohoto).
 Tara Tara Tara Tarati Tarati = Ordre des Binaires et Ternaires
 (Laharan'ny Kiroaro sy Kiteloteio)
 1 2 3 4 = Mesure dynamique ou synthétique
 (Ban-kira Misosa na Mifaoka)

B. II

	= Doubles croches (<i>Roa Farango 12</i>).
1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>) <i>Kidombarambita - Kidombita</i>
Tarati Tarati Tara Tara Tara	= Ordre des Binaires et Ternaires (<i>Laharan' ny Kiroeroa sy Kitelo</i>)
	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

B. III

	= Doubles croches (<i>Roa Farango 12</i>).
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>).
Tara Tara Tara Tara Tara Tara	= Ordre des Binaires successifs (<i>Laharan' ny Kiroeroa mitohy</i>).
	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

B. IV

	= Doubles croches (<i>Roa Farango 12</i>).
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3	= Mesure rythmique ou analytique (<i>Ban-kira Tanisa na Hotohoto</i>).
Tzati Tarati Tarati Tzati	= Ordre des Ternaires successifs (<i>Laharan' ny Kitelotelo mitohy</i>).
	= Mesure dynamique ou synthétique (<i>Ban-kira Misosa na Mifaoka</i>).

DEUXIEME PARTIE

L'IMPLANTATION HYMNOLOGIQUE

Annexe II-1 : Quelques exemples de métrique anglaise

Abréviation	Versification (pieds)
LM	8.8.8.8
CM	8.6.8.6
SM	6.6.8.6
50th	10.10.10.10.11.11
104th	10.10.11.11
112th	8.8.8.8.8.8
148th	6.6.6.6.8.8
56	5.6.11.5.6.11
64	6.6.4.6.6.6.4
684	6.6.8.4.6.6.8.4
7s	7.7.7.7
7s	7.7.7.7.7.7
7s double	7.7.7.7.7.7.7.7
76	7.6.7.6.7.7.7.6
768	7.6.7.6.7.8.7.6
8s	8.8.8.8.8.8.8.8
868	8.6.8.6.8.8
886	8.8.6.8.8.6
87	8.7.8.7.8.7.8.7
874	8.7.8.7.4.7
10s	10.10.10.10
11s	11.11.11.11
11.8	11.8.11.8
PM	divers

LM	Long Measure
CM	Common Measure
SM	Short Measure
DSM	Double Short Measure
PM	Particular Measure

Réf. : Métriques relevées dans *Selection of Hymns*, by John Rippon, DD., London, Arthur Hall, Virtue, and Co, 1851

Annexe II-2 : Quelques "tunes"

Liste des tunes utilisés dans les premiers recueils tahitiens et malgaches.

TM	Tune	Incipit	Métrique	Compos.
T	Abridge		CM	
T	Alcester		7s	
M	Alfred	CDBC GA	LM	-
M	Alma	GECAGF	8.7.4.	Webbe
M	Antigua	GCDECG	LM	Wells
M	Arminster	CGACGF	7.	Essex
M	Bennham	CEGCAD	6.6.6.6.8.8	Clark
T	Bermondsey	CEGCDC	6.4.	
T	Bramcoate		LM	
M	Bridge street	GCCCDE	LM	
T	Bristol		CM	
M	Calcutta	GCEGCF	8.7.4.	Clark
M	Calvary	CDED CB	8.7.4.	Stanley
MT	Cambridge new	CEEDCF	CM	
M	Cambridge	CEDCDC	SM	Harrison
M	Camelford	GECBCD	8.7.4.	
MT	Carmarthen new	GCEDDC	SM	
M	Cathedral chant	GGGBgCD	LM	
T	Cawsom y Mesia			
T	Chatham			
MT	China	CCDEGF	LM	Cuzens
M	Chingford	CCDEFG	CM	-
MT	Cranbrook	CGAGFEDCG	SM	Clark
M	Crucifixion	GGGEDC	LM	
M	Darmstadt	CCBGAB	8.7.4.	Neander (attr.)
T	Darwell's			
M	Debizes	CCDEFE	CM	Tucker
MT	Derby	CEDCAD	LM	-
T	Devizes		CM	
M	Dismission	CBAGEA	8.7.4.	
M	Dobersdale	CGFEDC	LM	Stanley
M	Evan	GGCEDC	CM	
M	Eventide	EEDCGA	LM	
M	Eythorn	CGEDCG	CM?	Clark
M	Franconia	GGFEED		-
T	French		CM	
M	Fulda	GCBCDG	LM	Beethoven
MT	Gainsborough	CCDCGC	CM	-
T	George's		CM	
M	Guidance	EEDCBC	LM	
T	Hanover		10.11.	
T	Harborough		SM	
M	Hephzibah	GCDEFG	CM	-
M	Honiton	CEFGAB	LM	Halton
M	Houghton	GECAGG	10.11.	
M	Hungary	GCBCDE	LM	
T	Irish		CM	

M	Italian Hymn	EFDDEF	8.7.8.7.8.7.-	
MT	Jubilee New	CCDEDC	6.6.6.6.8.8.	Partridge
T	King George			
M	Knarsborough	CDECGFEDC	CM	Leach
M	Lewes	EFDGCDBCF	8.7.4.	-
M	Lonsdale	GCCCBC	SM	Corelli
M	Luton	GGAGFE	LM	Burder
M	Majesty	GCCCDE	6.6.6.6.8.8.-7s	Williamson
MT	Mariners	GAGFEFGAG	8.7.4.	
M	Melcombe	GGFEDC	LM	Webbe
T	Milbournport		CM	
M	Montgomery	CCGAAG	9.8.-LM	Stanley
M	Morris	CECGGA	CM	
M	Munich	CDEAGF	7.6.D-7.6.	
M	Nageli	CDEEFE	SM	
M	Neapolis	GEGCCB	LM	
T	Newbury		CM	
T	Newcourt		LM	
MT	New Sabbath	CGAGGF	LM	
M	Normandy	EDEFGE	8.7.D-LM-8.7	
M	Old 104th	ACBAEC	LM	Grant
T	Old Hundred	CCBAGC	LM	
M	Olney	CEGECBAG	6.6.6.6.8.8.	Darwall
M	Overton	CCDEGC	CM	Clark
M	Pascal	CCCCBC	LM	Mozart
M	Patmos	GGCBCG	LM	
M	Philadelphia	CGCEDC	LM	
M	Piety	CCBCCE	CM	
M	Portugal	GCDECE	LM	Thorley
M	Pyrton	GCGEDC	LM	
M	Ramsgate	CEDCGA	LM	Clark
M	Rephidim	GAGECC	8.7.4.	Lvoff
T	Richmond		CM	
M	Rousseau	EEDCCD	8.7.4.-8.7.	
MT	Sarah	CEDCDE	CM-SM	
M	Spain	CCBCAC	7.-7s.	
M	Sprowston	CDDEFG	CM?	White
M	St. Peter	GCBAGG	CM	
M	Stabat Mater		8.7.4.	
T	Sussex		8.7.8.7	
M	Tranquillity	GGEFGA	LM	Matthews, Masson
M	Truro	CEFGGA	LM	Burney
M	Ashley	GCBCDE	CM	
M	Belmont	GEDCBB	CM	
M	University	GFEDCC	CM	Randall
M	Vesper	EGFGEG	8.7.4.-8.7.	
M	Vienna	CDEDFE	LM-8.7.	
M	Wareham	CCBAGCDC	LM	Knapp
M	Warrington	GGFEGC	LM	Harrison
M	Waterstock	GEFGCG	6.6.6.6.8.8	
T	Welsh	GCDEDC	CM	
MT	Winchester	GCGAAG	LM-CM?	
M	Witton	CEGCCD	LM	
M	Worcester	CEDCGA	SM	Webbe
M	Worship	CCEEDC	7.-7s.	

Annexe II-3 : Texte en sol-fa "Mariners"

Première parution en sol-fa sur les presses missionnaires de Faravohitra.

50. Key E. MARINERS, 8.7.4. FIBRANA 178. D.C.

s : l af : mf	s : l af : m	s : s l : td ^l	t : l s : -
d : d t ₁ : d	d : d t ₁ : d	d : d d : t ₁ m	r : -d t ₁ : -
m : f r : dr	m : f r : d	s : s fi : s	s : fi s : -
d : f ₁ s ₁ : d	d : f ₁ s ₁ : d	m : m r : s ₁	r : r s ₁ : -

r:m : r:m f : f	mf : mf s : s	d ^l t : Ls dl : sf	m : r d : -
t ₁ : t ₁ d : r	d : d d : d	d : d d : d	d : t ₁ d : -
r : t l : s	af : md ^l dl : s	s : d ld ^l : tl	s : -f m : -
s ₁ : s ₁ l ₁ : t ₁	d : dr m : m	m ₁ : m ₁ f ₁ : f ₁	s ₁ : s ₁ d : -

Annexe II-4 : Cantique "O Mandrosoa"

Cantique noté en sol-fa dans le *tiona* utilisé de nos jours, à Madagascar, par la Fédération Protestante F.F.P.M. (Eglise Luthérienne, et Eglise Réformée F.J.K.M.).

L'Eglise de Jésus-Christ à Madagascar (F.J.K.M.) est d'obédience calviniste. Fondée en 1968, elle réalise la fusion de plusieurs Eglises protestantes (Congrégationalistes L.M.S., Foreign Friends Mission Association, et Société des Missions Evangéliques).

303. O. MANDROSOA RY MPANARATON' I JESO

A. Rakotoavao 1880-1956 P.M.

Do dia Ab. 4/4

s ₁ : d ₁ r m m : r d d d : t ₁ l ₁ s ₁ :-	s ₁ t ₁ : t ₁ t ₁ t ₁ r : r t ₁ d : f m
m ₁ : m ₁ f ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ f ₁ l ₁ : s ₁ f ₁ m ₁ :-	r ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁
d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ d ₁ l ₁ d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ :-	t ₁ r : r r r t ₁ : t ₁ r d : t ₁ d
d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ d ₁ : m ₁ m ₁ f ₁ f ₁ : f ₁ f ₁ d ₁ :-	s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ f ₁ m ₁ : r d

O! mandrosoa ry mpana- raton' i Je- so, Izay no baiko azo- msika ka mandro-

r ₁ :-	s ₁ : d ₁ r m m : r d d d : t ₁ l ₁ s ₁ :-	l ₁ t ₁ : d r m m : s f
s ₁ f ₁ m ₁ : m ₁ f ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ l ₁ l ₁ : s ₁ f ₁ m ₁ :-	f ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ l ₁	
t ₁ :-	d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ :-	d r : d t ₁ d d : d d
s ₁ :-	d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ d ₁ : m ₁ d ₁ f ₁ f ₁ : f ₁ f ₁ d ₁ :-	f ₁ f ₁ : m ₁ s ₁ d d : m ₁ f ₁

soa Je- so-sy Tompo no mibai-ko mandro-soa Raiso ka- ro-tsa-ny ny ha-

Isan-ardirany

m : r d :-	m ₁ m ₁ s ₁ m ₁ r : d d r : d l ₁ l ₁ : s ₁	t ₁ t ₁ : t ₁ d d : d
s ₁ : s ₁ s ₁ :-	d ₁ d ₁ : d ₁ s ₁ f ₁ : m ₁ f ₁ f ₁ : f ₁ f ₁ f ₁ : m ₁	s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁
d ₁ : f ₁ m ₁ :-	s ₁ s ₁ : m ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ l ₁ l ₁ : l ₁ l ₁ d ₁ : d ₁	r r : r m m : m
s ₁ : s ₁ d ₁ :-	d ₁ d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ f ₁ t ₁ : f ₁ f ₁ d ₁ : d ₁	s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁

ra- to- nao. Mi-aingà na-mako ô! Je-so no mibai- ko Mandrosoa mandrosoa

r m : f m r :-	m : s m r : d d r : d l ₁ l ₁ : s ₁
t ₁ d : r d t ₁ :-	d : d s ₁ f ₁ : m ₁ f ₁ f ₁ : f ₁ f ₁ f ₁ : m ₁
s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ :-	s ₁ : m ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ l ₁ l ₁ : l ₁ d ₁ d ₁ : d ₁
s ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ :-	d ₁ : d ₁ d ₁ d ₁ : d ₁ f ₁ f ₁ : f ₁ f ₁ d ₁ : d ₁

mandrosoa tokoa A- za ki- vy koz na diatry ma- ha- zo

l ₁ t ₁ : d r m m : s f	m : r d :-
f ₁ s ₁ : s ₁ s ₁ s ₁ s ₁ : s ₁ l ₁	s ₁ : s ₁ s ₁ :-
d r : d t ₁ d d : d d	d : f m :-
f ₁ f ₁ : m ₁ s ₁ d d : m ₁ f ₁	s ₁ : s ₁ d ₁ :-

Mandrosoa amin'ny la-li- na ko-koa

2 O. mandrosoa ry mpana- raton' i Jeso,
Saina mora kivy aoka ho lavinao;
Ny mora kivy dia hane- nina tokoa :
Raiso ka arotsahy ny hara- tonao.
Miaingà, namako ô, sns.

3 O. mandrosoa ry mpana- raton' i Jeso
Mbola ao ny hazandranò ho azonao
Tsy azonao anio, ampitso mandrosoa,
Raiso ka arotsahy ny ha- ratonao.
Miaingà, namako ô, sns.

Annexe II-5 : Cantique "O Mandrosoa" (n° 303)

Transcription musicale traditionnelle d'après notation en sol-fa.

Ton d'exécution: *la b M.*

The image displays a musical score for the canticle "O Mandrosoa" (number 303). The score is written in sol-fa notation, which uses numbers 1-7 to represent the notes of a scale. It is organized into four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a guitar chord diagram below. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar diagrams use Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) to indicate fingerings for the strings. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Annexe II-6 : Cantique "Ry raiko feno antra" (n° 444.2)

Transcription musicale d'après notation en sol-fa.

Ton d'exéc. : si b M

The musical score is transcribed in sol-fa notation across six systems. Each system consists of two staves. The notation includes notes, rests, and fingerings (I, II, III, IV, V) for both hands. The systems are marked with various annotations: 'A', '(lam)', 'si b M', '(si b M)', 'F do M A', and '(lam)'. The first system is marked 'A', the second '(lam)', the third 'si b M', the fourth '(si b M)', the fifth 'F do M A', and the sixth '(lam)'. The notation includes notes, rests, and fingerings (I, II, III, IV, V) for both hands.

Annexe II-7 : Cantique "Inona re no hatakaloko" (n° 499)

Transcription musicale d'après notation en sol-fa.

Ton d'exéc. : 1^{er} M

(fa)

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The top staff contains the melody, while the grand staff contains the accompaniment. Fingerings (I-IV) are indicated for the left hand in the grand staff. Dynamic markings 'p' and 'f' are used throughout. The piece concludes with a double bar line.

Annexe II-8 : Cantique "Ry Jeso masoandronay" (n° 547)

Transcription musicale d'après notation en sol-fa.

Ton d'exéc. : sol M.

The image displays a musical score for a canticle. It consists of four systems of music, each with a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is marked with Roman numerals (I, II, III, IV, V) indicating fingerings or positions. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line.

Annexe II-9 : Cantique "Halelua Halelua"

Ce cantique, tiré du Livre de chants utilisé actuellement par l'Eglise Evangélique, est écrit en notation traditionnelle. Le sol-fa n'est pas utilisé à Tahiti.

16 HALELUIA HALELUIA

church hymnal

Ha - le - lu - ia Ha - le - lu - ia I te A - ri - i Tei fa - a - o -

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are placed between the two staves.

re i ta - u mau ha - ra ra - hi Ha - na - Ha - na i te Me - si -

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are placed between the two staves.

a Ha - le - lu - ia Ha - le - lu - ia i te A - ri - i

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are placed between the two staves.

Annexe II-10 : L'orgue du Palais de la Reine

L'orgue du *Rova*¹ a été inauguré a été inauguré le 8 mai 1880, en même temps que le Temple du Palais. William Pool en avait surveillé la conception et le montage, et tenait les claviers pendant les deux offices de l'inauguration. Il sera démonté en 1898, entreposé provisoirement à Faravohitra, puis remonté en 1903 dans le temple d'Avaratr'Andohalo.

L'orgue du Palais de la Reine possède deux claviers (grand orgue et récit), un pédalier, et il comporte 12 jeux. On appelle jeu un ensemble de tuyaux de différentes tailles, fabriqués de la même façon, et produisant le même timbre. Puisque chaque tube ne donne qu'un seul son, il faut pour chaque jeu autant de tuyaux que de notes au clavier, soit 56 à 61 selon les orgues.

L'orgue du Palais comporte les jeux suivants :

Grand orgue	Récit	Pédalier
Diapason 8'	Diapason 8'	Bourdon 16'
Bourdon 8'	Bourdon 8'	
Prestant 4'	Salicional 8'	
Fl. douce 4'	Prestant 4'	
Quinte 3'	Doublette 2'	
Doublette 2'		

- Diapason : jeu de fond. En Angleterre, ce nom a été appliqué au jeu constitué par l'octave diatonique grave 8' prolongé du principal 4'. C'est un jeu d'orgue ouvert à bouche, plus étroit que les flûtes et plus large que les gambes. Il est le fondement de toutes les registrations polyphoniques.
- Bourdon : jeu de fond. Les jeux de bourdon sont des jeux bouchés donnant l'octave grave d'un jeu ouvert. Le bourdon est le jeu doux par excellence pour les accompagnements. Le jeu de bourdon de l'orgue d'Andohalo est en bois, mais il existe aussi des tuyaux en métal.
- Prestant : il désigne un principal de 4'.
- Flûte douce : jeu à bouche imitant la sonorité de la flûte à bec. Les tuyaux sont en bois.
- Quinte : jeu de mutation. Appelé aussi nasard, ce jeu d'orgue ne donne pas la note écrite et jouée, mais son harmonique placé une douzième au dessus. Ce jeu ne s'utilise jamais seul, mais s'allie aux jeux de fond auxquels il apporte lumière et éclat.
- Doublette : principal aigu de 2'
- On obtient une sonorité de jeu de cornet en appelant le bourdon, la flûte douce, la quinte et la doublette. Il y manque cependant l'éclat du vrai jeu, dû au défaut de tierce et au mélange de tuyaux de bois et d'étain.
- Salicional : jeu d'orgue à bouche ouvert, un peu plus étroit que le principal.

¹ Cf. VIDAL (Henri), "L'orgue du Palais de la Reine, du temple du Palais au temple d'Andohalo", *Bulletin de Madagascar*, juillet 1867.

Cet orgue est très homogène, mais il présente des limites dans les sonorités. Il ne possède pas de jeux d'anche à la sonorité incisive, (trompette, musette, hautbois, basson, cromorne), de jeu ondulant (jeu d'orgue composé de deux rangs semblables, légèrement discordés, pour donner un effet de tremblement), de jeux de mutation élaborés (plein jeu, fourniture, cymbale). Sobre, homogène, sans effet contrasté, presque sévère, l'orgue protestant est la réplique exacte de la conception du chant liturgique des missionnaires de la deuxième génération.

A titre de comparaison, il est intéressant de connaître la composition de l'orgue de la Cathédrale Catholique d'Andohalo. Cet instrument a été construit en 1889 par Théodore Puget (Père et fils) facteurs d'orgue de Toulouse.

L'orgue comprend 16 jeux répartis de la manière suivante :

Grand orgue	Récit	Pédalier
Bourdon 16'	Viole de Gambe 8'	Flûte 16'
Bourdon 8'	Flûte harmonique 8'	
Principal 8'	Flûte octaviante 4'	
Prestant 4'	Tierce	
Doublette	Basson	
Cornet	Hautbois	
Bombarde		
Trompette		
Clairon		

La transmission est mécanique aux claviers, électrique à la pédale où elle avait d'abord été pneumatique.

Le Père Colin, directeur de l'Observatoire, fut chargé de l'achat de cet instrument en 1889. Il en fut organiste jusqu'à sa mort, en 1923.

TROISIEME PARTIE

LE HIMENE TARAVA TAHITIEN

Annexe III-1 : Les voix du himene tarava

	FEMMES	HOMMES
SOLISTES (3 ^e state)	<u>perepere vahine</u> (1) <u>maru teitei vahine</u> mape'e himene afa'ifa'i himene <u>tahape</u> haru haru fa'ahoro	<u>perepere tane</u> (1) <u>maru teitei tane</u> (tahape tane)
TUTTI (2) (2 ^e state)	<u>faa'ara'ara</u> <u>parau parau</u> <u>huti</u> tararo na raro	<u>maru tamau</u> maru (haeha'a)
BASE (1 ^{er} state)		<u>ha'u</u>

1. vahine = femme / tane = homme

2. Faute de terme français ou tahitien, nous adoptons le mot italien servant à différencier la formation importante du groupe des solistes, dans un concerto.

Annexe III-2 : Himene tarava (transcription de terrain)

TON: MI Introduction. $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 116$

Percussion

Teitei vahine

Tahape

Fa'ava'ava

Pua'u pua'u

Haka

Teitei tane

Tamau

Ha'u

Rall

Rall

Rall

Rall

A ♩ = 100

2

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics "e e e e e e e e e e" written below it. The second staff contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The remaining staves contain various instrumental parts, including a bass line at the bottom. The music is written in a complex, multi-measure style with many sixteenth and thirty-second notes.

hm hm hm ...

The second system of the musical score also consists of ten staves. The top staff has lyrics "e e e e e e e e e e" and "e e e e e e e e e e" written below it. The word "Rall" is written in several places across the system, indicating a tempo change. The notation is similar to the first system, featuring complex rhythmic patterns and multiple staves. A "x6" marking is visible in the upper right corner of the system.

B ♭ = 96

3

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with lyrics "e a e i no u i e" in the second measure. The second staff is a piano accompaniment with a forte dynamic marking (ff) in the second measure. The third and fourth staves are also piano accompaniment. The fifth and sixth staves are vocal lines with lyrics "a a a e e e" and "a u e e e" respectively. The seventh and eighth staves are piano accompaniment with lyrics "hm hm" written below the notes.

The second system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with lyrics "e e e e e" and a "x4" marking above the final note. The second staff is a piano accompaniment with a forte dynamic marking (ff) in the second measure and a "Rall" marking in the fourth measure. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth and sixth staves are vocal lines with lyrics "e a e i no u i e" and "a a a e e e" respectively. The seventh and eighth staves are piano accompaniment with a "Rall" marking in the fourth measure.

B₁ ♩ = 92

4

Musical score system 1, measures 1-4. It features a vocal line with lyrics "ee eeae" in measure 4, and a piano accompaniment with dynamic markings *ff* and *8*. The bottom staff shows a bass line with lyrics "hm hm hm ...".

Musical score system 2, measures 5-8. It continues the vocal line with lyrics "eae ... eae e" and "e a e i neouaie". The piano accompaniment includes dynamic markings *ff* and *8*. The bottom staff shows a bass line with lyrics "a a a e e e" and "a a a e e e".

Musical score for the first system, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal parts include a soprano line with lyrics "e e e e" and "e e e e", and a bass line with lyrics "e e e e" and "e e e e". The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal parts include a soprano line with lyrics "e e" and "e e e e", and a bass line with lyrics "e e e e" and "e e e e". The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. The score includes markings for "Rall" (Ritardando) and "1. 2. 3. 4." indicating a first ending.

hm hm hm Durée: 7'17"

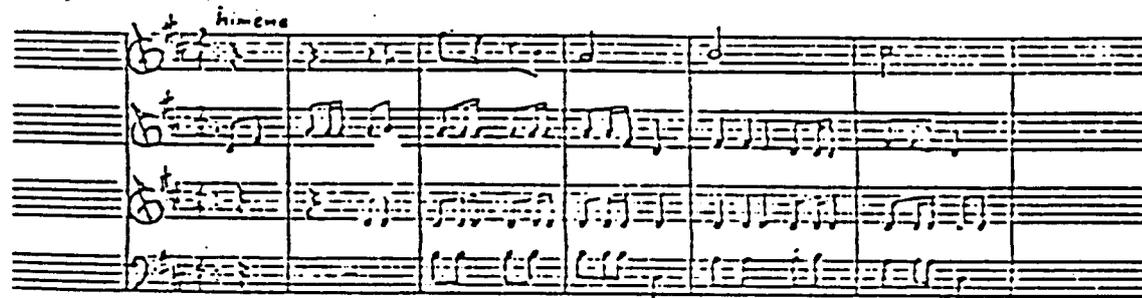
Enregistrements réalisés en répétition les 10, 17, 19 et 23 juin 1986. Le *tarava raromatai* retranscrit était chanté par la chorale Tereia, chorale de 80 personnes environ. Texte et musique : Pénina Itae-Tetaa. *Ra'atira* : Tite Itae-Tetaa. Le texte est donné ci après.

1. E au to tino te mau tomite (1). Les membres de votre comité
I te fetia horo a a hiata e Sont comme les étoiles au firmament.
Manao tura vau i to'u aia ra Je pense à mon île chérie,
Te fenua o to'u mau tupuna L'île de mes ancêtres.
Maite riri o te mau peho ra Comme les lys des vallées
To tino e te hoa ra e Sont vos corps, chers amis.
2. Ua toriri te ua Tereia La pluie est tombée à Tereia.
E aha te parau api e Quelle est la nouvelle ?
E ia teremai no Vaihi mai C'est un poisson de Vaihi, qui vient
E imi tona taeae De rechercher son frère
Ua ati te moana Patitifa ra Dans tout l'océan Pacifique,
Aitia ra hoi 'ite hia Et ne l'a pas trouvé.
3. Tona taera'a te ava Peihi A son arrivée à la passe Peihi,
E hurihuri noa atu ra e Il s'est retourné;
Ua ta'iri mai tona i tere Sa queue a frappé
Inia ta'u ai'a rae Mon île,
Parau hiai o Tereia nui D'où son nom de Terei'a nui,
Ai'a herehia e au e Ile que j'aime.
4. Ua tere ha'ati na Huahine ra Il a fait le tour de Huahine
Te hoe ra hoi Vaihi e -la rame de Vaihi-;
I te area iti te Araveri e Au lieu dit "Araveri",
Ua putoetoe te tari'a e Ses ouïes ont eu froid;
Ua pahoho te miti Farepea La mer de Farepea faisait du bruit
Fa'a'ite i tona taere Pour lui montrer sa lenteur.
5. Teie mai nei to hoa here ra Voici l'ami chéri
Te imi roa ra ia oe e Qui te cherche;
Ua apu ihora i te pae ahua Saute près des cailloux
Faita i tona hoa here e Pour montrer à ton ami chéri
E ore roa hoi to tava here e moe Que l'amitié
ia'u Jamais ne cessera.
Parau faai na tauapa te vai hoara'a
o tauae
6. E topa taua to taua i'oa Echangeons nos noms
Inia ina mou'a nei e Sur les deux montagnes :
Te mou'a Vaihi te mou'a i Mirere Les montagnes Vaihi et Mirere;
Te mou'a oto'u na mau tupuna e La montagne de mes ancêtres
Vahine raia Raupaa vahine Vahine Raupaa, est une dame
Te hurihuri noara Qui se retourne continuellement.
7. Maua rata tapu peeta Le terrain en bas
Tahu'a tei raro Puna Tai e S'appelle Puna Tai.
Ta'i ri'i vivo ta'u fa'aro'o J'entends le chant du vivo,
Te tere o te tamarii Tereia e Le voyage des enfants de Tereia;
Iaha taua ei maro ra'a Il ne faut pas nous séparer
Inia te tahua Vaiete Sur la place Vaiete.

Annexe III-3 : Himene tarava (transcription A. Ch. Lau)

Fragment d'un *himene* du district de Tehaupoo, à Tahiti, recueilli en mars 1971. Il n'y a ni texte, ni indication de tempo, ni mention des voix. Ce *himene* présente les caractéristiques du *himene tarava* tahitien, avec un ostinato de *maru tamau* très fréquent.

(1).



Annexe III-4 : Himene tarava (transcrit par D. Serendero)

Himene du district de Papara, à Tahiti.

$\text{♩} = 108$
SOLO FEMENINO IMPROVISADO

GRUPO CORAL MIXTO
Solo Tutti

(a--)

(am)

(am)

(am)

Annexe III-5 : Himene tarava (transcrit par Burrows)

Burrows a retranscrit en 1933 le *himene* de Fa'aone enregistré par Handy dix ans plus tôt. L'auteur indique prudemment que la synchronisation des différents enregistrements s'est avérée impossible. Cinq voix sont notées, dont deux en clé de fa. A mon avis, la voix aigüe de la clé de fa est une voix de *na raro*, c'est-à-dire une voix de femme. Il n'y a pas de *ha'u*. Les parties retranscrites de la deuxième strate montrent une organisation en ostinato, comme dans les *tarava* actuels. La partie supérieure est vraisemblablement un *perepere*. La transcription donnée en page suivante facilitera l'analyse comparative.

H Himene, Tahiti. (Records in Bishop Museum.)

J. 130



mus.
para
vocal.

alto
vocal.

tenor
vocal.

bass
vocal.

piano

This musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: soprano (mus. para vocal.), alto (alto vocal.), tenor (tenor vocal.), and bass (bass vocal.). The bottom staff is for piano (piano). The music is written in a single system with four measures. The vocal parts feature complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The piano part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line.

This musical score continues the piece from the first system, consisting of five staves for the same vocal and piano parts. It also spans four measures. The vocal parts continue with their intricate rhythmic patterns, and the piano accompaniment remains consistent with the first system.

Réf. : BURROWS (E. G.), "Polynesian part-singing", *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, Berlin, Jahrgang 2, n° 1, 1934, p.45.

Annexe III-6 : Himene (transcrit par Tiersot)

Himene à trois voix transcrit par Julien Tiersot lors de l'exposition universelle de 1889. On y note l'entrée décalée des voix, l'appui des basses sur l'échelle déficiente *do sol la*, les tenues de fin de strophe, les embryons d'ostinatos. Il manque beaucoup trop d'éléments pour avoir une idée exacte du chant.

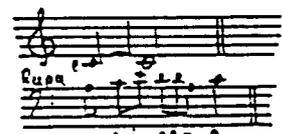
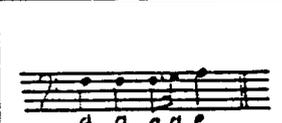
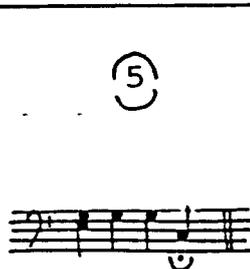
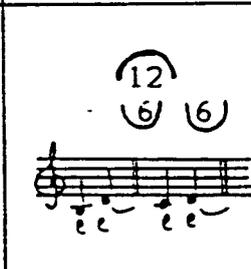
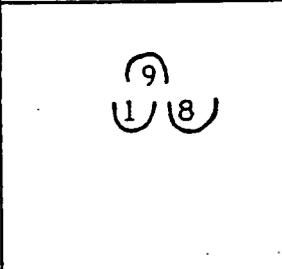
Soprani
Tenors.
Basses.

Pa o-lo i-to pa e te-is le is me-mul, Pa a-la-i to re-t.

-e e no i-o tou. Man-i i-le o-o, e-i-a ha e fa-la.

-e i ka-bi-ri an-na-e e i-le ma-na-ho-po

Annexe III-7 : Récapitulatif des éléments d'un tarava.

MELODIE	TAHITI	ISLV	AUSTRALES
ECHELLES NOTE-PIVOT solistes faʼara'ara huti/p.p. tamau haʼu	hexatonique DoReMiFa (Sol)(La) DoReMi(La) DoSolLa Do+eff.gutt.	hexatonique DoReMiSolLa (Fa) DoReMi(La) DoMiSolLa (Si) Do	heptatonique DoMiSolLa DoReMiSolLa (Fa) Do/là6degrés DoSol/DoSolLa DoFaSolLa DoReMiSolLa Do
AMBITUS solistes faʼara'ara huti/p.p. tamau	8 ^{ve} → 4 ^{re} 3 ^{ve} , 5 ^{le} 6 ^{le} , 8 ^{ve}	8 ^{ve} → 6 ^{re} 3 ^{ve} , 4 ^{re} , 5 ^{le} 6 ^{le} , 7 ^{me}	8 ^{ve} → 6 ^{re} à 10 ^{eme} 1d, 3 ^{ve} 3 ^{ve} , 5 ^{le} , 6 ^{le} , 10 ^{eme}
OSTINATI VOCALISES huti/p.p. maru			
ENTREES maru		directes	
FINALES F. ton. H. dom. ton. huti maru	(5) 	(12) (6) (6) 	(9) (1) (8) 

<u>RYTHME</u>	TAHITI	ISLV	AUSTRALES
MESURE	4/4	4/4	4/4
TEMPO	104-108	92 double tempo (92-80)	91 Rall. Rurutu : 94/112.73/112 Rapa : 65//95→78
RALL. PONCTUELS	peu marqués	peu marqués	sensibles
TENUES FIN STROPHE	(5)	(12)	(9)

<u>ELEMENTS DIVERS</u>	TAHITI	ISLV	AUSTRALES
TONALITE	RE-MI	RE-MI	SI ^b -DO
FORME	(I) A	(I) A (I) A B C diversité	(I) A Rurutu A/(B1B2C)x
INTENSITE	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>
TIMBRE	neutre	nasillard	nasillard guttural Rurutu : masses chorales
MELANGES de STYLES	non	oui	oui Rurutu } Rapa } standard

QUATRIEME PARTIE

LE HIRA GASY MALGACHE

Annexe IV-1 : Trame d'un hira-gasy (terrain)

Mise en place des acteurs

- Entrée des 2 caisses
- Entrée des 2 violonistes
- Entrée des hommes
 - @ les hommes s'assoient
- Kabary
- Prière récitée par meneur
 - @ la troupe baisse la tête
- Kabary (suite)
 - @ les hommes se lèvent
 - @ entrée des femmes, se mettent d'abord en ligne

Reny hira

- @ acteurs se mettent en cercle, les musiciens au milieu. S'accroupissent
- Kabary (6')
 - @ les acteurs sont accroupis
- Chant lent et plaintif
 - @ acteurs sont debout
- Chant engagé (16')
 - @ acteurs sont sortis de la scène pour se rapprocher du public
- Chant de solistes (1H, 1F)
 - @ accompagnés des musiciens, font les 4 côtés.

Zanakira

- Kabary
- Chant litanique
 - @ troupe debout en cercle ; les acteurs feront 4 quarts de cercle

Danses

- Intermède instrumental
 - @ troupe s'assied sur bord de scène
- Mouvements gymniques d'un H.
- 3 ou 4 quadrilles (4H., 4F.)
- Sortie de la troupe

Musique+mains

A232 Les hommes se lèvent
12'08 Entrée des femmes. En ligne devant les hommes
14'17 Troupe en cercle, autour des instrumentistes
15'00 Troupe s'accroupit

A279
15'00

Kabary

Sambasamba Andriamanitra Andriananahary
Tsy ho tapany fa ho cranay
Tsy hangidy fa ho mamay
Tsy hamoito fa hamelona
Hitondra soa ho antsika miarakavy anie ny taona 1993
Aza misy maty raha tsy tapitra ny ainy ary sitrapon' Andriamanitra tsara
Manao mbay lalana ny terako, munitay ny tariky ny Fenoarivo
Ny afa aza omen-bonirahitra mainka ve fa ny mpandroso sakafo ve no tsy atao mbay lalana Alohan' ny hanazavako nyhira aminareo
Dia mampaka fantatra ny mpihairo aho
Raha ny fandaharam-potoana nampiadian'ireo mpikabara ny hira gasy
Anjaran- dry zareo no manao aloha fatsy anjaranay
Anefa noha ny fiangavian' Ingahy Randrianasolo Raymond
Voatery izahay tsy maintsy manao aloha
Tsy fantatra marina ny zalahy na efa tao ihany
Fa niandry amay hira tsaka vao tonga
Na tariky tany an-datana
Azy sy Andriamanitra aloha ny lainga
Fa rehefa niangaviana izahai hirotsaka mialoha dia hanao izahay
Ankehitriny ny voalohany ambaranay avy any Fenoarivobe
Ny tantara iray nampitondraina ny kohanteny hoe "Aza manary toky"
Trafon-kena home-mahery ho an' ny mpihaino
Vava homana am-po micritrevitra
Mitsangana inoramora Fenoarivobe manambara Iray, roa, telo.

RENY IIIRA

Ce ne sera pas la moitié mais la plénitude
Ce ne sera pas amer, mais doux
Cela ne tuera pas, mais ranimera
Cela nous rapprochera le bonheur pour l'année 1993
Personne ne mourra qu'à sa fin.
Je m'excuse, au nom de la troupe de Fenoarivo
On honore les autres en s'excusant.
Avant de vous expliquer le thème de la chanson
Je voudrai vous faire présenter
Le programme prévu par l'organisateur du hira gasy
Le tour n'est pas encore à nous mais à d'autres
Mais à la demande de Randrianasolo Raymond
Nous sommes obligés de commencer les premiers
On ne sait pas vraiment s'ils étaient là
Mais ils nous attendaient avant de commencer
S'ils étaient retardés par l'embouteillage
Cela est un affaire entre eux et le Bon Dieu
Comme on nous a demandé de commencer les premiers, nous le ferons.
Maintenant, tout d'abord, nous de Fenoarivobe, voulons vous présenter
Une histoire intitulée
"Ne perdez pas espoir"
Tel se présente le cas
A vous de voir et de réfléchir
Troupe de Fenoarivobe, debout !
1, 2, 3.

A 298 16'45 A 305 A 309	La troupe se lève	Musique + mains # 4	Je m'excuse de me présenter devant vous étant le plus jeune Nous sommes des parents	Miala tsyny, miala fondro fa tanora maintso volo no hiteny Isika ne mpihavana Fa tratry ny firavoravoana	Après la salutation, nous commençons immédiatement. ... Seigneur, aie pitié de nous Christ, aie pitié de nous O Jésus, aie pitié de nous
A 338		Grosse caisse Chant lent		Raha vita ny arahaba, dia avy dia atao ny anjara ...	
A 354	Les chanteurs s'accroupissent	# 5		Tompo ô, mamindra fo aminay Kristy ô, mamindrà fo aminay Ry Jeso ô, mamindra fa aminay	
A 364 21'20	La troupe se lève et sort de la scène	# 6	Chant litannique (engagé)	Fa rehefa ny fihavanana dia efa tojo indray amin'izany Tantara ianahana mihira izy é Fa izany isika efa maka tohana Aza miceritritra fa efa tonga ny andro anio Ento amin-kafaliana re, rehefa avy izy ô ... Fa ny tantara izay ho lazaina dia fananarana tsotra ... Na ny ao atsino, ny ao avaratra ary ny ao andrefana ary indrindro fa ny ao atsinanana Tena faly sy "courage" fa tonga soa izahay tsy namitaka Fa rehefa tonga ny ao an-tanàna Samy efa vonona satria ny korona tsy mba miavaka ... Aza manary toky ianarco ... Raha mifaza ho ambanin-javatra izy irco ...	Mais la parenté est arrivé à ce stade. Une histoire que nous allons chanter ensemble Nous sommes là pour nous soutenir Ne plus penser car le jour est venu Soyons heureux ... Car l'histoire à raconter ne renferme que des conseils simples ... Ni ceux du sud, du nord, de l'ouest et même ceux de l'est Nous sommes contents et courageux, car nous y sommes. Nous sommes prêts parce que la fête ne nous distingue pas ... Ne vous en faites pas ... S'ils vous sous-estiment... ... etc...
					etc...

CINQUIEME PARTIE

LE METISSAGE

Annexe V-1 : Les voix du himene ruau

H I M E N E R U A U : V O I X

	GROUPE	SOLISTE
FEMMES	<p><i>faa'ara'ara</i> (mezzo soprano)</p> <p><i>tararo</i> <i>na raro</i> (contre-alto)</p>	<p>(<i>perepere</i>) (soprano léger)</p> <p><i>maru teitei vahine</i> (soprano)</p>
HOMMES	<p><i>maru tamau</i> (basse/baryton)</p>	<p><i>maru teitei tane</i> (tenor)</p>

Annexe V-2 : Himene ruau "style classique"

Himene ruau de Raiatea (transcription R. Mesplé).

$\text{♩} = 92$
TON RÉEL : MI \flat

FORME : AAB \bar{B} (x3) B $\overset{\text{B}}{\circ} \rightarrow a$

longueur : 3'15"

Annexe V-3 : Himene ruau "style classique" (terrain)

Himene ruau des Iles-sous-le-Vent (terrain)

$\text{♩} = 80$

Taaroa nui e i te A. tua e e tumu tahi e e ote ora e i
 me i to a ro - e to hana hana e rari rari au pa - pa rai ite toto
 e toati raa aa nua tama nei e e e roto i te here i te ua re te hau
 ia vai ho e - noa ora rua i tu tu va i ti noa tu e

Taaroa nui e
 Tumu tahi o te Ora e
 Mua i to Aro e to hanahana e
 Rari rari au paparia i te toto e
 Toati raa ina tama mei e
 I roto i te here te tia e te hau e
 Ia vai hoe noa ora
 Aue e ha ehe
 E a tau a tau noa tu.

O grand Taaroa,
 Raison première de la vie,
 Devant toi est ta gloire.
 Mes joues se mouillent de sang
 Pour envelopper les deux enfants
 Dans un amour juste et pacifique;
 Que vous soyez unis
 Éternellement.

1. Enregistrement réalisé en avril 1986 à Papeete. Ruau chanté par une chorale d'une vingtaine de personnes. Texte : Coco HOTAHOTA; traduction : Yvette OOPA; musique et direction : Penina ITEA-TETAA.

Annexe V-4 : Himene ruau "style jubilatoire"

Himene ruau de Fautaua (transcription R. Mesplé)

$\text{♩} = 80$
TON RÉEL : FA

Hum

FOLME
AABB ABB e-u

Ua horohoro ura te manu Pirae
na oe (e) tau arii ra.
Ua pii haupa te moa pitohiti,
faaroo (i) te tai manu ra e.
Na manu ura iti tei Orahena iti
na Fautaua (i) te haere.
(E) tae atu na manu i Puatehu,
te vahi hapuraa pape ra.

A hio na ra te Vahine Pirae,
(i) ta oe faataratara.
E tiare opuhi tei to aia,
hamani (i) te pu tatarā e.
E farara te matai i nia (i) te fenua,
na roto roa mai i te peho e.
E tiare noanoa e tiare no te peho,
e tiare noanoa maua e.

Réf. *Himene paripari*, Fare ui api no Tipaerui, 1978, p.32.

Annexe V-5 : Himene ruau "style dynamique"

Himene ruau de Tautira (transcription R. Mesplé)

TON : FA
♩ = 52

A

B

a ua e e ae

hi hi hi hi

a ua e e ae

hi hi

Forme ABB ABB B \hat{a}

Annexe V-6 : Zafindraony "Maria renin'i Jesoa Kristy"

101

RINDRAN-KIRA MALAGASY

Ce zafindraony betsileo a été retranscrit par le Père Rafaralahy. Il possède la longueur et la complexité rythmique du chant malgache traditionnel.

A. - ZAFINDRAONY

A.-1. - MARIA RENIN' I JESOA KRISTY

Hira Zafindraony : Anjomà Tsiempirahy 1934 - Vohitrafeno
Fianarantsoa - Ambatomena 1971 - Faha-100 taona.

O-lo-na Va-si-na re'hetra a-ny an-da-ni-tra. I Ma-ria no Mpra-

nja-kan'ny Anjo-ly sy ny O-lo-ma-ji-na any an-da-nitra a-

ny. I Ma-ria no Vii-ji-ny tsy a-zom-pa-ho-ta-na te-o

Tsy a-zom-pa-ho-ta-na te-min'ny fo-to-tra fa Re-nin-dRa-Je-soa.

I Ma-ria no Vir-ji-ni-na tsy a-zom-pa-ho-ta-na te-o

A..... fa lte-nin-dRa-Je-soa a-ry-ko-a-fi-
Ta-min'ny fo-to-tra

toe-ran'ny Fa-na-hy Ma-si-na. A-to-lo-ry ny

fo a min' Ma-si-na lte-min'ny fo-ko
O! Re-nin'ny fo-

RINDRAN-KIRA MALAGASY

105

me-ny.
Re-ny na-ha-to-ky to-ko-a ma-ha-ga-ga

a-ry mpa-mi-nura fo.
O! a-ry mpa-mi-ndra fo A...

a-min'ny o-lon' dre-he- tra I Ma-ria Vi-ri-ji-ny To-ro-
To-ro-he-vi-ira

he-vi-tra tea-ra me-ndri-ka ho-de-ral-na
Me-ndri-ka,

RINDRAN-KIRA MALAGASY

104

ko. A... Fi-la-ra-try ny fa-ha-ma-ri-na-na. Fa ny

fo-ko no a-to-lo-tro A-nao ry Ma-sin'Ma-ri-a Ihe-ny

ny fa-na-hiko o-mc-lo an' i Je-soa, Mpa-na-votra
o mcko an' i

a-hy no ti-a-ko Try-ta-mbo-ko ho-la-za-t-na ny va-li-so-

I. a. min. ta. ny re. he. tra, O!
 a. min' ny te. ny, a. min. ta. ny re. he. tra Re. nindra. Je. soa

Re. nind-Ra. Je. soa. Va. ra. va. ran' ny la. ni. tra. Ki. nta. na
 Va. ra. va.

1. 2. farany
 fi. ta. rik' a. ndro
 -ndro.

1. MARIA RENIN' I JESOA (*Litenian' i Masina Maria*)

Maria Renin' i Jesoa Kristy, Andriamanitray
 Akarin' ny Anjely any an-danitra any
 Mitondra ny saboboninahitry ny (andresena
 Akarin' ny Anjely any an-danitra any.

I Maria no Mpanjaka, Mpanjakan' ny Anjely
 Sy ny Olo-masina rehetra any an-danitra
 I Maria no Mpanjakan' ny Anjely
 - Sy ny Olo-masina any an-danitra any.

I Maria no Virjiny tsy azon-pahotana teo In-dra
 Tsy azon-pahotana tamin' ny fototra
 A.... Fa RenindRajeso, ary koa fitoeran' ny
 Fanahy Masina.

A.... Atolory ny fo amin' i Masin' Maria
 Renin' ny foko, Renin' ny foko

A.... Fitaratry ny fahamarinana

Fa ny foko no atotro ho Anao ry Masin' Maria Reny.
 Ny fanahiko omeko an' i Jesoa Mpanavotra ahy
 No tiako, tsy tamboko ho lazaina ny valisoa nomeny.
 Reny Mahatoky tokoa, Mahagega ary Mpamintra fo
 O... ary mpamintra fo A.... amin' ny olon-drehetra.

I Maria Virjiny - Torohevitra tsara
 Mendrika ho deraina izy any tany rehetra
 O... Renin-dRajeso
 Varava... Varavaran' ny lanitra
 Kintana fitarikandro...

Annexe V-7 : Zafindraony "O Mandrosoa" (n° 303)

Transcription musicale d'après enregistrement de terrain.

n° 303

The image displays a musical score for the piece "O Mandrosoa" (n° 303). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Below the bass staff of each system, there are Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) indicating the chord structure. The score is a transcription of a field recording, as noted in the text above.

Annexe V-8 : Zafindraony "Ry raiko feno antra" (n° 444.2)

Transcription musicale d'après enregistrement de terrain.

On entend aussi un ténor qui chante souvent à l'unisson des alti

VI I VI

VI III IV I V I

V sup. 2 acc. I I I V I

I I I I I

I V I I I

VI III IV sup. 2 acc. I I

Detailed description: The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is primarily chordal, with various chords and fingerings indicated. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI) are used to denote chords. Some chords are marked with 'sup. 2 acc.' (superius 2 accented). The score includes a French annotation: 'On entend aussi un ténor qui chante souvent à l'unisson des alti'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Annexe V-9 : Zafindraony "Inona re no hatakaloko" (n° 499)

Transcription musicale d'après enregistrement de terrain.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many beamed notes, likely representing a traditional instrument like a valiha.

The second system continues the musical transcription with two staves, maintaining the same clefs and key signature as the first system. The melodic line in the upper staff continues with similar rhythmic patterns.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment. The lower staff features some dynamic markings, including a 'p' (piano) and a 'ff' (fortissimo).

The fourth system concludes the main body of the transcription. It includes a 'p' (piano) marking and a fermata symbol over the final notes of the lower staff.

* Répétitions: D et T interchangeables.

(1) chant à l'unisson: d H, d F

Annexe V-10 : Zafindraony "Ry Jeso masoandronay" (n° 547)

Transcription musicale d'après enregistrement de terrain.

The image displays a musical score for a piece titled "Ry Jeso masoandronay" (n° 547) by Zafindraony. The score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system includes the instruction "TON: 301 H" at the beginning. The notation is a form of musical shorthand, likely a transcription of a traditional melody, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata-like symbol.

CONTENU

DE LA CASSETTE

CASSETTE

FACE A

1. Cantique malgache

"O mandrosoa ry mpanaraton i Jeso" (FFPM n° 303)
 Auteur paroles et musique : A. Rakotovao (1880 - 1956)
 Source : chorale Amboarampeo, de Faravohitra
 Chef de chorale, organiste : Christian Ramamonjisoa
 Enregistrement effectué le 4-9-1993.

La musique et l'interprétation respectent l'esprit des hymnes missionnaires : homophonie, homogénéité des voix, tournées vers l'intelligibilité du texte. Le texte en sol-fa est légèrement modifié par les choristes (modifications d'ordre mélodique).

2. Cantique malgache

"Ry raiko feno antra" (FFPM n° 444.2)
 Texte : R. Baron (1847 - 1907)
 Source : chorale Amboarampeo, de Faravohitra
 Chef de chorale, organiste : Christian Ramamonjisoa
 Enregistrement effectué le 4-9-1993.

Mêmes caractéristiques que pour le cantique précédent.

3. Cantique malgache

"Ry Jeso masoandronay" (FFPM n° 547)
 Texte G. Ravelo (1886-1961), musique : L. E. Jones (1865-1936)
 Chef de chorale, organiste : Christian Ramamonjisoa
 Enregistrement effectué le 4-9-1993.

Ce cantique, très syncopé, correspond à une évolution dans l'esprit du cantique qui a eu lieu dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ; les caractéristiques d'harmonisation note contre note sont toutefois respectées. L'interprétation modifie quelques éléments mélodiques.

4. Cantique malgache

"He, sahanao, Mpamonjy o" (FFPM n° 301)
 (musique : air anglican)
 Enregistrement effectué lors du culte du 2-9-1990 au temple d'Andrainarivo.

Ce chant a pris place entre la lecture du Nouveau Testament et la prédication. Tous les membres de l'assistance y ont participé, en chantant de façon polyphonique ; ils suivaient les paroles dans leur propre recueil FFPM.

5. Psaume malgache

Joël, versets 18, 19, 21
 Enregistrement de la chorale Tanora-mpihirafanantenana du temple d'Antanimena Andrefana, effectué le 2.9.1990. La chorale se compose d'une quinzaine de personnes.
 Chef de chorale : Gabriel Razafindrakoto.

Ce psaume est enregistré sans accompagnement d'orgue. Noter les rythmes prosodiques, et la justesse très approximative de certains passages.

6. Anthem malgache n° 16

"Isaoranay Jehovah tomponay" (FFPM n°16)

Enregistrement effectué lors du culte du 2-9-1990 au temple d'Andrainarivo.

Cet anthem qui figure dans le recueil de la FFPM a été chanté par l'assemblée à la fin de la deuxième partie du culte, juste avant la bénédiction du pasteur et la sortie des membres non-communiants. La partition en sol-fa est respectée. L'anthem fait souvent alterner les blocs de voix. Noter l'entrée des voix en canon au début du chant. Ce procédé d'écriture polyphonique ne nuit pas ici à l'intelligibilité des paroles.

7. Cantique tahitien

Musique : F. M. Davis

Source : Enregistrement de l'Eglise Evangélique lors d'une cérémonie d'installation d'un nouveau Pasteur à BoraBora

On retrouve ce chant dans le recueil malgache (FFPM n° 622). En Polynésie, les cantiques missionnaires sont appelés "himene nota" (chants avec notes). Les voix sont nasillardes (caractéristique des Iles-sous-le-Vent par rapport à Tahiti), très tendues pour les soprani et pour les ténors. Il n'y a pas de nuances.

8. Cantique tahitien

"Tama ra'u i te toto"

Musique : L. Hartsough

Source : cassette "Chants religieux de Tahiti" (Aline Musique)

On retrouve ce chant dans le recueil malgache, avec une harmonisation différente (FFPM n° 96). L'accompagnement d'orgue, de guitare basse et de batterie n'est pas habituel pour l'interprétation des cantiques missionnaires. Les voix sont homogènes. Noter les anticipations en fin de phrases.

9. Himene tarava raromatai

Texte et musique de Penina Itae-Tetaa

Préparation du tiurai 1986.

Groupe Tereia

Les *himene raromatai* présentent une richesse formelle souvent bien plus grande que les *tarava Tahiti* : ici on note une introduction *ruau*, et des parties A, B et B' ; dans la dernière partie, un changement de style permet de mettre en valeur les voix solistes. Les battements de mains enrichissent les sonorités obtenues. Les voix sont plus nasillardes qu'à Tahiti.

10. Voix : tamau et ha'u

Extrait du *tarava raromatai*

Voix d'hommes dans le *himene tarava*. On entend bien la partie des *maru tamau* et celle des *ha'u* qui alternent des frappements dans les mains et des sons en bouche fermée. Chacun de ces groupes comporte une dizaine de personnes.

11. Voix : huti

Extrait du *tarava raromatai*

Voix grave de femmes ; cette voix fait alterner paroles du texte et sons sur *é a é- é*. Elle comporte une quinzaine de personnes.

12. Voix : parau parau

Extrait du *tarava raromatai*

Cette voix de femmes a l'intégralité du texte ; elle est en partie à l'unisson avec le *huti*.

13. Voix : faa'ara'araExtrait du *tarava raromatai*

Première voix du chant. Elle a aussi tout le texte. Le *faa'ara'ara* a une partie proche du *parau parau* et peut aussi changer de pupitre. Généralement deux entonneuses se relaient. C'est le cas ici.

14. Voix : tahape, teitei vahineExtrait du *tarava raromatai*

Noter l'emploi du procédé d'imitation entre ces deux voix solistes, et le grand engagement vocal.

15. Voix : teitei taneExtrait du *tarava raromatai*

Cette voix d'homme soliste, bien timbrée, renforce l'intensité de certains passages du texte.

16. Voix : perepere vahineExtrait du *tarava raromatai*

Voix soliste qui produit des arabesques vocalisées. Le timbre de la voix est métallique. Il peut y avoir plusieurs *perepere*, hommes ou femmes, dans une chorale.

17. Himene ancien de BoraBora

Enregistrement de 1933 conservé au Musée de l'Homme.

On note dans cet enregistrement les rythmes en valeurs courtes, les longs points d'orgue, les timbres de voix, les consonances caractéristiques du *himene tarava*.

18. Himene tarava de Vairao

"Na outou e hopoi atu i te maa"

Source : cassette "Chants religieux de Tahiti" (Aline Musique)

Ce *himene tarava* a toutes les caractéristiques du *tarava Tahiti*. Avec un texte religieux, la musique est strictement identique aux *tarava* entendus dans les fêtes du *tiurai*. On distingue bien les trois strates sonores, les *ha'u* marquant l'appui pulsatoire, avec un son grave toutes les quatre pulsations, les voix en homorythmie (le *huti* a des vocalises sur *a-a-a, é-é-é*), et les solistes qui renforcent le volume sonore (*teitei*), ou qui ont des broderies dans l'aigu (*perepere*).

19. Himene tarava de Mataiea

"Parau maira o Iesu"

Source : cassette "Chants religieux de Tahiti" (Aline Musique)

Le chant débute par une introduction *ruau*. La richesse de la forme — mélanges de styles, avec passages homorythmiques et influence des *tuki*, chants des Iles Cook, dans les contretemps des *ha'u* sur *hi-hi* — est plus courante dans les Iles-sous-le-Vent qu'à Tahiti.

20. Himene tarava de Rapa

Source : enregistrement de l'Eglise Evangélique

Les *tarava* de Rapa présentent souvent des glissements de voix caractéristiques. Le tempo est moins enlevé, et il ralentit progressivement. Les consonances sont plus rudes que dans les *tarava* de Tahiti ou des Iles-sous-le-Vent. Les voix ont un timbre nasillard.

FACE B

1. Hira gasy, entrée des musiciens*Hira gasy* enregistré à Isotry le 22.8.1993

Troupe de M. Rakotomandinby

Entrée des deux caisses (tambour et grosse caisse). Leur rôle est d'attirer l'attention des spectateurs. Leur jeu semble d'abord non mesuré, mais la formule rythmique donnée reviendra ensuite plusieurs fois dans le spectacle. Les violons semblent s'accorder en rentrant. Leur première mélodie est constituée de quelques phrases mélodiques courtes inscrites dans un cadre de quatre pulsations ; chacune de ces formules est accompagnée de façon particulière (l'une d'elle avec des contretemps) par les caisses.

2. Hira gasy, musique accompagnant l'entrée de la troupe

Même source

Les hommes se disposent en cercle. Ils accompagnent les musiciens par des battues dans les mains. Noter les changements périodiques de couleur sonore dus à l'alternance du jeu sur les caisses et du jeu sur les peaux.

3. Hira gasy, kabary

Même source

Le *mpikabary* a une voix forte et sentencieuse. Son discours est ponctué par l'*amponga be*, et par quelques cris de membres de la troupe. Les violons profitent du discours pour réaccorder leur instrument.

4. Hira gasy, chant lent

Même source

Hommes et femmes sont intercalés et se sont remis en cercle. Leur premier chant est un chant lent, qui ne s'accompagne d'aucun engagement corporel. Les voix sont traînantes, les violons exécutent des trémolos discrets à l'unisson des voix.

5. Hira gasy, "Tompo ô", suivi d'un chant engagé

Même source

Le chant rythmé "Tompo ô" est une prière. L'engagement vocal est plus grand que dans le chant lent précédent. Il s'enchaîne sans transition à un chant très engagé. La troupe s'est rapprochée des spectateurs. Le crié se substitue au chanté, de nombreuses exclamations et cris sont rajoutés, les spectateurs applaudissent et commentent. Les chanteurs ont des ports de voix descendants à la fin de chaque production. Un *mpiventy* intervient entre les diverses phrases musicales. Le tambour et la grosse caisse ont un rythme et une sonorité d'accompagnement caractéristiques.

6. Hira gasy, chant engagé, avec mpiventy

Même source

On entend très bien dans ce chant litannique l'appel du *mpiventy* ; il se produit systématiquement entre les différentes phrases musicales (chaque phrase étant constituée de trois périodes). Noter aussi les deux coups sur la peau de l'*amponga be* au début de chaque phrase, puis l'accompagnement sur le fût des caisses, caractéristique.

7. Hira gasy, chant engagé

Même source

Ce chant très engagé vocalement sera repris quatre fois ; successivement, les chanteurs et les musiciens s'adresseront aux quatre groupes de spectateurs. Les déplacements de la troupe s'accompagnent d'une transition uniquement instrumentale.

8. Hira gasy, chant litanique

Même source

Une même mélodie, très courte, est reprise ici de nombreuses fois, ce qui donne au chant son caractère litanique.

9. Hira gasy, entrée de la fanfare

Même source

La fanfare est constituée de deux cornets à pistons. Après quelques notes où les instrumentistes semblent vouloir chauffer leur instrument, la mélodie accompagne la première prestation, danse gymnique saccadée d'un homme.

10. Hira gasy, morceau final accompagnant les danses.

Même source

Ce chant termine le spectacle, et accompagne le dernier quadrille exécuté par quatre hommes et quatre femmes.

11. Hira gasy, chant mélodiqueEnregistrement d'un *hira gasy* donné à Isotry le 26.8.1990.

Ce chant est proche de la variété internationale. La mélodie à un ambitus plus important, les rythmes sont plus simples. L'accompagnement des caisses est carré, et coloré.

12. Hira gasy, chant responsorial*Hira gasy* donné à Isotry le 22.8.1993, troupe de M. Ranaivo Son

Certains chants présentent une alternance entre deux groupes. Dans la première partie de l'exemple donné, le groupe répond par un refrain court invariable à une partie chantée par deux solistes. Noter les tuilages qui se produisent dans les enchaînements.

13. Himene ruau de style classique

Enregistrement de l'Église Évangélique effectué à Raiatea.

Le chant est homophonique. Le tempo est assez lent, les valeurs longues. On perçoit bien les trois voix, *faa'ara'ara*, *na raro* et *maru tamau*. Une voix de femme chante une octave plus haut que le groupe principal. Les doublures entre la voix d'homme et la première voix de femmes sont fréquentes. Remarquer la pédale de tonique des hommes précédant les points d'orgue, et l'intonation de chaque strophe du texte par une voix de femme soliste, qui appartient au groupe des *faa'ara'ara*.

14. Himene ruau de style classique

Ruau enregistré en avril 1986.

La chorale, d'une vingtaine de personnes, prépare un spectacle

Texte : Coco Hatahota, musique et raatira himene : Penina Itae-Tetaa

Bien que le texte soit profane, les caractéristiques musicales de ce chant sont analogues au *ruau* précédent : homorythmie des voix, doublures fréquentes, pédales de dominante, point d'orgue final, entonneur.

15. Himene ruau de style jubilatoire*Himene ruau* de Fautaua

Source : Casette "Himene paripari" (Prise son J.M. Chansin, 1978)

Caractéristiques identiques aux chants précédents, mais ici les points d'orgue sont systématiquement introduits après chaque période musicale (groupes de souffle). La voix soliste qui entonne n'attend pas la fin du point d'orgue, ce qui provoque un phénomène de tuilage.

16. Himene ruau de style dynamique*Himene ruau* de Tautira

Source : enregistrement de l'Eglise Evangélique.

Ici les valeurs les valeurs sont plus courtes. Remarquer les effets de voix introduits dan la partie B du chant dans la ligne les hommes.

17. Himene ruau de style dynamique*Ruau* de Rurutu "Aroha faito ore mau e"

Source : cassette "Pupu himene no Rurutu" (Aline Musique)

Ce *ruau*, dont le texte est religieux, est proche de l'esprit du *himene tarava*, mais le tempo est plus lent, et le texte plus court ; quelques voix solistes enrichissent la polyphonie.

18. Zafindraony betsileo

Source : cassette "Zafindraony Betsileo"

Ce *zafindraony* est chanté par deux voix de femmes et une voix d'hommes. Toutes les strophes sont entonnées par la deuxième voix. Les valeurs sont courtes, et le débit est de caractère prosodique. Forme et harmonie rattachent le chant à la sphère européenne.

19. Zafindraony n° 303

"O mandrosoa ry mpanaraton i Jeso"

Source : chorale Asafa d'Ambohimanarina.

Enregistrement effectué le 2.8.1990

Paroles, musique, et harmonisation sont reprises dans le recueil de la FFPM, mais l'engagement des chanteurs prime sur la justesse mélodique. Les basses rajoutent des ponts expressifs. La flûte fait l'introduction, et devient une voix supplémentaire.

20. Zafindraony n° 303

"O mandrosoa ry mpanaraton i Jeso" (FFPM n° 303)

Source : chorale Amboarampeo, de Faravohitra

Chef de chorale, organiste : Christian Ramamonjisoa

Enregistrement effectué le 4-9-1993.

On pourra comparer cette version plus travaillée, et plus policée, à la version précédente du même cantique. Mais même si la justesse est mieux prise en compte, l'engagement des chanteurs est beaucoup plus grand dans la version *zafindraony* que dans la version cantique. Les basses et les ténors rajoutent des transitions non écrites.

21. Voix : ténors

Mêmes références

Le micro a été placé près d'un ténor. Noter ici que l'engagement vocal prime sur la justesse.

22. Voix : basses

Mêmes références

Le micro a été placé près d'une voix de basse. La voix de gorge est caractéristique. Les transitions sont mises en valeur par une sorte de trémolo vocal.

23. Voix : altos

Mêmes références

Le micro a été placé près d'une voix d'alto. Peu de modifications avec le texte écrit, mais la voix ici aussi est plus timbrée.

24. Voix : sopranos
Mêmes références

Le micro a été placé près d'une voix de soprano. Les aigus sont légèrement écrasés.

25. Zafindraony

"Sambatra ny fo"

Enregistrement de la chorale Tanora-mpihirafanantenana du temple d'Antanimena Andrefana, effectué le 2.9.1990.

Ce *zafindraony* ne figure pas dans le recueil de la FFPM. L'organiste fait une introduction et des transitions caractéristiques. L'engagement des chanteurs est très grand, avec de nombreux accents vocaux. La forme est plus complexe avec des passages où le bloc des voix d'hommes alterne avec les voix de femmes, et le chant est long.

26. Zafindraony n° 547 "Ry Jeso masoandronay"

Source : chorale Asafa d'Ambohimanarina.

Chef de chorale, organiste : Christian Ramamonjisoa

Enregistrement effectué le 4.9.1993

"*Zafindraony*" caractérise un style d'interprétation. Tous les cantiques missionnaires peuvent être malgachisés.