



**De l'innovation en lutherie à la préservation du
patrimoine : Jean Bernard Pascal Rajerison dit “
Rapasy ”, flûtiste, luthier-chercheur et pédagogue,
Tananarive (Madagascar)**

Muriel Girard-Mick

► **To cite this version:**

Muriel Girard-Mick. De l'innovation en lutherie à la préservation du patrimoine : Jean Bernard Pascal Rajerison dit “ Rapasy ”, flûtiste, luthier-chercheur et pédagogue, Tananarive (Madagascar). Histoire. 2016. dumas-01514081

HAL Id: dumas-01514081

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01514081>

Submitted on 25 Apr 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Muriel GIRARD-MICK

De l'innovation en lutherie à la préservation du patrimoine

Jean Bernard Pascal RAJERISON dit « Rapasy »

Flûtiste, luthier-chercheur et pédagogue

Tananarive (Madagascar)

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2015-2016

Muriel GIRARD-MICK

De l'innovation en lutherie à la préservation du patrimoine

Jean Bernard Pascal RAJERISON dit « Rapasy »

Flûtiste, luthier-chercheur et pédagogue

Tananarive (Madagascar)

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2015-2016

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné(e) Muriel GIRARD-MICK

déclare sur l'honneur :

- être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Renage

Le : 01/09/2016

Signature :

Muriel GIRARD-MICK

Dédicace

Je dédie ce travail à Rapasy, dont je salue ici le courage ainsi que la volonté tenace de valoriser ses connaissances d'artiste luthier afin d'en faire bénéficier le plus grand nombre. Puisse le catalogue proposé évoquer en beauté ses instruments et son talent.

Je dédie tout le chemin parcouru jusqu'à ce mémoire à Gérard. Catalyseur d'idées magnifiques et de rencontres improbables, sans lui rien ne serait arrivé.

Je remercie

Ma famille, ô combien précieuse, et aidante.

Tous mes proches tant aimés.

Mon bon Joseph, maître de musique qui n'a pas son pareil pour ouvrir en grand les portes de la musique savante occidentale.

Bernadette, compagne de tant de merveilleux moments musicaux.

Sébastien, inégalable soutien logistique.

Miguel, artistique metteur en images des instruments.

Serge, son œil attentif et ses recommandations.

La particularité du système universitaire français qui m'a permis d'entreprendre des études de musicologie : sept années sur les bancs de l'ARSH, de découvertes et de plaisir, de bonheurs et de labeur, de rencontres et d'amitiés.

Patrick Revol, mon directeur de recherche, pour sa confiance et ses conseils.

La musique et la vie...

Sommaire

INTRODUCTION	7
PARTIE 1 - JEAN BERNARD PASCAL RAJERISON DIT RAPASY TRANSMETTEUR DE TRADITIONS MUSICALES.....	9
CHAPITRE 1 – LA MUSIQUE A MADAGASCAR.....	10
Géographie et histoire de Madagascar	10
La tradition musicale à Madagascar	13
Le hira gasy : une spécificité Merina	16
Les principaux instruments de la musique traditionnelle	20
CHAPITRE 2 – BIOGRAPHIE MUSICALE DE RAPASY	27
Environnement familial et musical.....	27
La première flûte : le début d’une aventure humaine	28
La rencontre avec Sylvestre Randafison : un événement transformationnel	29
L’engagement actuel : la transmission et l’échange comme éthique	30
PARTIE 2 - UN CATALOGUE DES INSTRUMENTS DE RAPASY.....	35
CHAPITRE 3 – LES MATERIAUX UTILISES	37
Les « roseaux de Manakara »	38
Les calebasses.....	39
Les graines de haricot géant	40
Les graines de latanier	41
Les rambos.....	42
Les graines de voamaintilany	43
Le palissandre	44
CHAPITRE 4 – DES IDIOPHONES : LES ACCESSOIRES RYTHMIQUES TRADITIONNELS.....	45
Par secouement :	46
Par entrechoc	47
Par raclement	48
Par frottement	49
CHAPITRE 5 – DES AEROPHONES : LES FLUTES	50
Des flûtes occidentales adaptées	51
Des flûtes traditionnelles	54
Des flûtes tirées de l’oubli	57
Des flûtes inédites, de conception originale.....	64
CONCLUSION.....	67
PERSPECTIVES.....	68

Introduction

Je poursuivais des études de musicologie depuis deux ans quand des amis montpelliérains m'invitèrent à une soirée de découverte d'instruments traditionnels malgaches, présentée par un luthier rencontré quelques mois auparavant à Tananarive la capitale de Madagascar. C'est ainsi que je fis la connaissance en juin 2012 de Jean Bernard Pascal Rajerison dit « Rapasy » – ce dernier a choisi Rapasy comme nom d'artiste, un diminutif qui signifie « monsieur Pascal »¹. Je parlerai donc de lui en employant ce nom.

Intéressée par les nombreuses explications données sur les instruments, touchée par cet homme contant ses recherches et sa quête de beauté sonore et esthétique à travers ses instruments, je suis allée le rencontrer après sa présentation. J'ai acquis quelques flûtes et nous avons longuement discuté de facture d'instruments et de gammes sacrées, de son atelier et de son activité à Tananarive, puis de Madagascar bien sûr.

L'été suivant, j'ai profité d'un séjour sur la « Grande Île »² pour le rencontrer chez lui et visiter son atelier. Découvrant des matériaux, des outils, différents procédés et phases de fabrication, je perçus mieux la somme de travail nécessaire à la fabrication de chacun des instruments. Je fus fascinée par l'ingéniosité et surtout le talent développés par Rapasy pour obtenir, à partir de matériaux des plus rustiques comme les calebasses, un très joli produit fini, au son chaleureux et agréable au toucher. C'est en contemplant certains exemplaires uniques, quelques prototypes, et toute la variété d'instruments présents autour de nous qu'est née l'idée d'en faire un catalogue, un jour...

J'ai rendu visite à Rapasy de passage à Thonon-les-Bains l'été suivant. Puis ma licence en poche, l'idée du catalogue s'est transformée en sujet de recherche de Master 1.

Plus facile à penser qu'à réaliser, bien sûr. Les passages de Rapasy en France sont courts, et je n'ai eu que quelques demi-journées pour le questionner, et faire photographies et enregistrements à la volée. Mais chaque conversation, chaque rencontre m'en apprenait plus sur son histoire, son attrait pour les traditions et sa volonté de transmission. En

¹ Ci-joint les coordonnées de Jean Bernard Pascal RAJERISON dit « Rapasy »
23 AB Amoronakona Ambohimangakely, Antananarivo, Madagascar. Tel : 00261331149683.
rapasyflute@gmail.com

Son fils David poursuit des études de musicologie à l'Université de Strasbourg, ainsi que l'étude de la guitare dans le « Département Jazz » du Conservatoire Régional de Strasbourg.

David Landry RAJERISON, 33 rue de la Tour, 67200 Strasbourg. Tel : 0623457459.
davidl2rajer@gmail.com

² Surnom courant de Madagascar.

fouillant tant bien que mal dans la littérature existant autour de la musique de Madagascar, j'ai pu en découvrir davantage sur Sylvestre Randafison, illustre musicien et pédagogue malgache. Ces lectures me permirent de mesurer l'importance de sa rencontre avec Rapasy, modeste luthier de la caste des *Merina Hova* avec qui il se lia d'amitié, lui communiquant son désir de préserver le patrimoine musical malgache, en particulier les instruments.

« [En effet,] à Madagascar, on découvre encore des instruments de musique comme l'arc mural filmé en 1999 pour le Service du film de recherche scientifique à Ranomafana. Hélas, certains instruments disparaissent avant d'être répertoriés, en même temps que les espèces végétales qui servaient de matière première à leur fabrication. »³

Une amie malgache très proche me confirmait récemment que des instruments de musique traditionnelle sont déjà en train de disparaître sur l'île, soulignant la pertinence des inquiétudes de Rapasy quant au devenir des instruments traditionnels, et l'intérêt de son travail de recherche sur les instruments désuets.

Comment, face à une situation de raréfaction des instruments de musique traditionnelle, parvenir à lutter pour la préservation du patrimoine musical malgache ? Faire découvrir les instruments traditionnels tout en renouvelant leur potentiel musical, sensibiliser les gens à la protection du patrimoine culturel et environnemental de Madagascar en voie de disparition, transmettre ses connaissances et son expertise de luthier à des jeunes qui puissent le relayer : telles sont les réponses que Rapasy décline au quotidien et à deux niveaux, en tant qu'interprète de musique traditionnelle et en tant que luthier.

³ Randrianary, V. (2001). *Madagascar : les chants d'une île*, p. 109.

Partie 1

-

Jean Bernard Pascal RAJERISON dit Rapasy

transmetteur de traditions musicales

Chapitre 1 – La musique à Madagascar

Quelques généralités sur la situation géographique et historique de la Grande Île permettront de resituer le travail de Rapasy dans son contexte. Loin d'être exhaustives, elles aideront à mieux saisir l'extrême diversité malgache observable dans nombre de domaines.

Géographie et histoire de Madagascar

Géographie

Madagascar est une île tropicale de l'Océan Indien faisant face à la côte Sud-Est de l'Afrique, dont elle s'est détachée par le jeu de la tectonique des plaques il y a 165 millions d'années. Longue d'environ 1500 km et large d'environ 600 km (4^e mondiale par sa taille), sa superficie est un peu supérieure à celle de la France. Elle est traversée du Nord au Sud par les Hautes Terres, le plus haut sommet culminant à moins de 3000 m. Une mince bande côtière persiste à l'Est, tandis que les plaines se dessinent largement à l'Ouest. De cette configuration résultent des particularités climatiques locales, dont une saison des pluies qui isole les régions côtières pendant plusieurs mois. L'individualisation géographique précoce et l'arrivée très tardive de l'Homme ont permis à la faune et à la flore d'acquérir des caractères uniques au monde, qui ont inspiré l'appellation d'« Arche de Noé ». La forêt primaire, riche en essences et plantes qui n'existent plus ailleurs sur Terre, abrite ainsi de nombreuses espèces endémiques : lémuriens, chauve-souris et papillons géants, reptiles préhistoriques... L'histoire géologique complexe de l'île, dont certaines parties sont restées longtemps immergées, explique par ailleurs la richesse du sol en divers minerais, pierres semi-précieuses et métaux précieux. Au cours des deux derniers siècles, l'Homme, avant tout pour se chauffer et se nourrir, a totalement transformé le paysage réduisant de plus de 90% l'étendue des forêts, remplacées par de la savane, appauvrissant la faune dont plus de 80% des espèces uniques ont disparu. Aujourd'hui, la perte des forêts altère le sol et le climat (selon les régions de l'île, les précipitations peuvent se faire attendre plusieurs années ou devenir dévastatrices). La croissance de la population (+ 80% en 30 ans, soit une population de 25 millions d'habitants début 2016), l'exploitation minière non régulée pour le compte de sociétés étrangères, la pauvreté de la majorité de la population dont la seule subsistance relève du milieu naturel, sont à l'origine d'une dégradation inquiétante de la

diversité de ce milieu altérant la qualité de la vie des plus pauvres. Si un tiers de la population possède aujourd'hui un téléphone portable, un tiers reste sous-alimenté, la moitié est analphabète, 15% seulement a accès à l'électricité, et un tiers des enfants de 5 à 15 ans travaillent.

Histoire

La culture traditionnelle malgache traduit la double influence ethnique indo-malaise et est-africaine du peuplement originel de l'île – de même que la langue nationale, qui mêle racines asiatiques et bantoues. Cette influence est assortie des apports ultérieurs des colonisations successives. Les premiers arrivants des deux continents abordèrent indépendamment une île totalement déserte il y a près de 2500 ans. Si les traits asiatiques prédominent dans le morphotype des peuples des Hauts Plateaux du centre de l'île, les traits africains s'expriment dans les tribus du Sud et du Centre-Est. Les grands groupes ethniques ne se sont pourtant véritablement individualisés qu'un peu avant l'arrivée des Européens, il y a à peine 600 ans, donnant naissance à 18 ethnies⁴ (dont plus de 30 sous-ethnies) assez fortement différenciées et géographiquement sectorisées. Les colonisateurs, d'abord portugais, hollandais, puis britanniques et enfin français, se succédèrent afin d'établir des postes relais côtiers pour la Route des Indes, négociant alors avec les tribus. Au XVII^e siècle, les pirates firent de ces comptoirs délaissés leurs repaires entre les raids dans l'Océan Indien, tandis que les grands royaumes de l'île se dessinèrent au travers des guerres tribales : *Sakalava* à l'Ouest, *Antanosy* au Sud, enfin *Betsileo* et *Merina* sur les Hauts Plateaux. Au XIX^e siècle, les rois *Merina* installèrent au sein de leur ethnie trois groupes statutaires : les *Andriana* ou membres de la noblesse, les *Hova* ou hommes libres et une caste regroupant les *Andevo* ou esclaves et les *Mainty* ou noirs. Rasamoelina rappelle que « *la colonisation a aboli l'esclavage, mais [...] dans l'imaginaire collectif, les croyances à ce système de caste restent vivaces et importantes.* »⁵

Les *Merina* gagnèrent la souveraineté sur toute l'île au début du XIX^e siècle, faisant de leur capitale Tananarive celle du Royaume de Madagascar, alors que la couronne britannique ratifia un traité reconnaissant un « État de Madagascar ». Le jeu stratégique européen eut raison de cette brève indépendance, la France intervenant militairement et déclarant l'île colonie en 1896. Le développement corollaire de l'agriculture et de

⁴ Voir Annexe 1 : Carte des ethnies de Madagascar.

⁵ Rasamoelina, H. (2012). *Croyances et instrumentalisation à Madagascar*, p. 11.

l'élevage, puis des infrastructures et notamment des voies de communication, enfin de l'éducation et de l'administration, fut accompagné dès la première moitié du XX^e siècle par l'émergence d'une nouvelle élite *Merina Andriana* formée selon les principes occidentaux. Cette élite allait créer une culture nationale malgache, alliant éléments de la culture *Merina* et de la culture européenne (avant tout française et anglaise). C'est au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, quand survinrent les premières oppositions déclarées aux administrations coloniales, que la France réagit d'abord par une répression sanglante, mais rapidement après par la reconnaissance des partis politiques dès 1950, suivie de la proclamation de l'indépendance en 1960. Depuis, le nouvel état peine à sortir d'une situation très précaire qui la place au rang d'une des nations les plus pauvres de la planète. Les présidents de la république et les gouvernements pas toujours scrupuleux se sont succédés, politiquement faibles, isolant le pays vis-à-vis des échanges commerciaux et culturels ou au contraire l'ouvrant à des privatisations outrancières. L'État sous régime dit « transitoire » depuis plus de 20 ans est aujourd'hui tributaire du Fonds Monétaire International et de la Banque Mondiale. La population reste toujours fortement scindée en une petite minorité riche et éduquée, vivant essentiellement dans la capitale, et une majorité très pauvre. Les traditions (culte des ancêtres, tabous, règles de propriété, cérémonies populaires) restent transmises oralement. L'art du récit et des proverbes, nommé *kabary*, dont la fonction moralisatrice requiert l'expertise du maniement de la langue, participe encore aujourd'hui grandement à l'éducation populaire et au maintien des traditions orales. Les valeurs ancestrales demeurent ainsi très ancrées, essentiellement dans les zones rurales, toujours très isolées. Le rapport à la religion chrétienne persiste cependant assez fortement dans les zones les plus développées, cultes catholiques et luthériens gardant un rôle dans la préservation de principes éducatifs et civiques d'origine européenne. Parallèlement, la culture populaire nationale, apparue dans la capitale il y a à peine deux siècles, subit le lissage de la mondialisation via les médias et l'accès aux biens de consommation bon marché d'origine asiatique, en particulier des secteurs textile, culinaire et musical.

La tradition musicale à Madagascar

« *La musique est un riz quotidien à Madagascar, où la mémoire des sons est d'une richesse insoupçonnée et l'échange musical une véritable agora.* »⁶

La musique fait partie de « l'âme malgache » elle est inscrite dans ses traditions. On la retrouve partout, à chaque moment de la vie des malgaches, de la naissance aux funérailles en passant par la circoncision, les récoltes, la demande en mariage et les noces : elle est constitutive de l'identité malgache. « *Elle remplit une double fonction : assurer le lien entre les vivants et l'esprit des défunts [...] ; servir de moyen de conservation et de transmission de l'histoire et des connaissances.* »⁷

La musique permet en outre, avec le partage de traditions et de valeurs communes, de resserrer les liens familiaux et sociaux.

« *La mythologie témoigne du rôle fondamental, voire fondateur, de la musique dans toutes les tribus de l'île. [Par exemple], pour les Tsimihety du Nord-Ouest, c'est le dieu créateur, Zanahary lui-même, qui fit don des instruments de musique aux hommes pour qu'ils puissent se divertir. Les Sakalava [eux] attribuent des pouvoirs magiques aux instruments de musique. [Enfin,] le nom du roi [Merina] qui régna sur les hauts plateaux au XIII^e siècle, et auquel remontent les généalogies de toutes les dynasties royales malgaches, est Andrianampongadanitra, qui signifie : "le Prince des tambours célestes".* »⁸

Dès le XVI^e siècle, alors que les trois royaumes indépendants *Merina*, *Betsileo* et *Sakalava* se partageaient le pouvoir dans l'île, leurs cours respectives encourageaient le développement de costumes et parures spécifiques, en parallèle d'arts musicaux divers et variés⁹. Les *Sakalava* étaient connus pour leurs chœurs de femmes, les *Betsileo* pour les chants épiques et les courts poèmes de leurs ménestrels, les *Merina* étaient célèbres pour leurs « *styles et pratiques musicales d'une grande richesse* »¹⁰, dont le théâtre populaire chanté « *hira gasy* » fera l'objet d'un chapitre ultérieur.

Au XIX^e siècle, après l'unification du pays par les souverains *Merina* et en particulier sous le règne de la reine Ravanolana I^{re}, la musique malgache prend une

⁶ Rafidinavivo, C. (2003). L'entendement malgache. *Africultures*, 2(55), p. 69.

⁷ Rakotomalala, M. M. (2003). *Madagascar la musique dans l'histoire*, p. 11.

⁸ Bensignor, F. (2013). Madagascar, musiques foisonnantes. *Hommes et migrations*, (1302), p. 177.

⁹ *Ibid.* p. 178.

¹⁰ Schmidhofer, A., & Domenichini-Ramiaramanana, M. (2016). Madagascar. In *Grove Music Online*. Oxford, UK: Oxford University Press, p. 1.

ampleur sans précédent avec sa professionnalisation, les musiciens exerçant alors une fonction permanente subventionnée au service de la reine¹¹. À cette époque, l'art musical va s'épanouissant.

« Depuis les hymnes royaux jusqu'aux hira gasy en passant par les chants populaires et chansons enfantines. Encouragé par ce soutien et cet engouement royal, le peuple malgache chante, improvise et compose. Dès lors, les rencontres familiales, les événements gais ou tristes deviennent l'occasion de chants. »¹²

Les chants

Dans un article traitant de musique malgache, Christiane Rafidinarivo rappelle le rôle social du chant :

« La chanson est d'abord une activité d'agora. Elle est satirique, didactique, critique, philosophique, créatrice perpétuelle de stéréotypes. C'est le seul genre artistique vraiment populaire. Elle est source théâtrale – pilier du hira gasy, l'opéra malgache – commande les danses et accompagne tous les moments de la vie privée et collective. C'est en chansons que les malheurs quotidiens sont dévoilés, les dirigeants critiqués, les attentes exprimées. L'action s'y mobilise, les valeurs s'y définissent. »¹³

François Bensignor précise :

« Dans la tradition, un chanteur ne chante en solitaire que lorsqu'il garde les zébus. Le chant choral, hérité des fêtes rituelles, imprègne toutes formes et expressions à Madagascar. Des solistes émergent, chantent des couplets ou improvisent, mais ils sont toujours soutenus par le chœur. »¹⁴

À Madagascar, en particulier chez les *Merina*, la musique se décline selon trois axes dont les types musicaux se retrouvent parfois liés dans la pratique : la musique sacrée (vénération des rois et de *Zanahari*, le dieu créateur de toute chose), la musique profane (divertissement) et la musique traditionnelle, expression de la culture populaire (les us et coutumes, les rites)¹⁵.

¹¹ Rakotomalala, M. M. (1986). Musique à Madagascar : son évolution selon les divers courants d'influence. *Bulletin de l'Académie Malgache*, 64 (1-2), p. 72.

¹² Rakotomalala, *op. cit.* p. 72.

¹³ Rafidinarivo, *op. cit.* p. 71-73.

¹⁴ Bensignor, *op. cit.* p. 176-179.

¹⁵ Rakotomalala, *op. cit.* p. 69-70.

Musique sacrée

La musique sacrée¹⁶ est celle qui est mobilisée lors d'événements exceptionnels ou spirituels. Outre la vénération de *Zanahari*, « *la musique sacrée concerne les chants et hymnes royaux consacrés au souverain, considéré par les malgaches comme un être transcendant.* »¹⁷

« *Certains instruments furent consacrés aux chants royaux* »¹⁸, les violes *jeje* et *lokanga* étant l'apanage des esclaves, alors que la cithare tubulaire *valiha*, était celui des nobles. Au cours du temps, cette dernière s'est démocratisée, et des musiciens comme Sylvestre et Rémy Randafison ont perpétué l'art de la *valiha* (voir chapitre suivant sur les instruments les plus courants de la musique traditionnelle). Leur carrière dans le pays et au niveau international contribua grandement à donner à cet instrument ses lettres de noblesse, et à en faire aujourd'hui sans conteste l'instrument de musique emblématique de Madagascar.

Musique profane

C'est la musique du quotidien, celle des petits événements de la vie domestique et sociale. Elle est pratique courante dans le quotidien des Malgaches : du divertissement des gardiens de troupeaux qui jouent de la flûte aux musiques de danse qui animent des fêtes en passant par les chants d'encouragement des travailleurs au labeur ou des sportifs qui s'affrontent. « *Les [flûtes] sodina sont jouées par les garçons quand ils gardent les troupeaux, et par les hommes formant des ensembles musicaux.* »¹⁹

Mireille Rakotomalala précise :

« *[La musique profane allie] la spontanéité et l'expression des effets séduisants des lignes mélodiques, la construction logique et claire de la forme musicale, et souvent l'éloquence des textes. En outre, la pratique de cet art n'exige aucune étude réelle ou systématique [...]. Et la musique profane sollicite et éveille le sens musical qui sommeille en chacun de nous, motivant l'intérêt des jeunes et du public en général. A l'origine, ce furent des chanteurs solitaires, [sortes de troubadours] qui parcouraient les villes, mais bientôt le support*

¹⁶ Pour plus d'informations sur la musique sacrée, bien que ce ne soit pas notre propos dans ce mémoire, voir Rouget, G. (1980). *La musique et la transe*. Paris, France : Gallimard.

¹⁷ Rakotomalala, op. cit. p. 71.

¹⁸ Ibid. p. 74.

¹⁹ Faublée, J., & Eyraud, M.-C. (1999). *La musique à Madagascar*, p. 32.

*musical subordonné au développement de leurs chansons nécessita la compagnie d'autres musiciens. Ainsi, par le chant de groupe, la musique s'intègre à la vie quotidienne comme véhicule de sentiments. »*²⁰

Musique traditionnelle

D'après Victor Randrianary, les musiques dites traditionnelles, sont omniprésentes chez les malgaches :

*« [Elles] habitent le quotidien et rythment les grands moments de l'existence et les rituels. »*²¹

*« L'utilisation et l'assimilation des éléments occidentaux dans la musique de Madagascar ont créé de nouveaux genres, mais n'ont pas effacé les aspects poétiques [traditionnels, perpétués par les arts du langage]. »*²²

*« Le piano et la guitare acoustiques sont devenus des instruments courants depuis les années 40. Cependant les rythmiques typiquement Merina, les poésies, restent des traits distinctifs de l'âme malgache. »*²³

Le hira gasy : une spécificité Merina

Littéralement « chant malgache », c'est une forme d'art musical et oratoire qui s'est développé à la cour des rois *Merina* qui régnèrent sur l'île au XIX^e siècle.

Comme hier sur les Hauts Plateaux, un peu partout dans l'île aujourd'hui les célébrations traditionnelles sont accompagnées de ce type de manifestation très importante pour les malgaches. En effet, *« la tradition du hira gasy ou théâtre chanté remonte au XVI^e siècle. De grands rois Merina l'utilisèrent pour mobiliser et éduquer le peuple. »*²⁴

Nous expliquerons dans ce chapitre, en nous appuyant sur les entretiens avec Rapasy et la littérature, comment cette forme particulière d'art est utile à la transmission des traditions, ainsi que des savoirs et des informations à communiquer aux villageois.

²⁰ Rakotomalala, *op. cit.* p. 73.

²¹ Randrianary, *op. cit.* p. 12.

²² *Ibid.* p. 12.

²³ *Ibid.* p. 62.

²⁴ Bensignor, *op. cit.* p. 178

« Il s'agit d'une représentation dans laquelle musique, danse et acrobaties sont conjuguées avec les arts oratoires (joutes et discours). Chorégraphie, scénographie et dramaturgie sont également ses éléments majeurs. C'est une forme théâtrale [souvent surnommée "opéra malgache"] ». »²⁵

En effet, une troupe d'artistes (*mpihiragasy*), souvent constituée de membres masculins d'une même famille issue de la caste des *Hova*, développe son propre style. Les *mpihiragasy* se surpassent pour entraîner les spectateurs dans une histoire poétique et musicale, mimée, dansée et costumée, sorte d'art total comme l'est l'opéra occidental. Une grande différence réside cependant dans la conception originale du *hira gasy* : ces manifestations traditionnelles s'organisent autour de l'affrontement de deux *mpihiragasy* durant une journée. La structure de ces spectacles est particulièrement codifiée mais le contenu demeure très libre et valorise beaucoup l'improvisation. Dans certains villages, des conques annoncent l'arrivée des troupes de *mpihiragasy*, et ce sont elles à nouveau qui signalent le début de la représentation, puis de chaque phase du spectacle, *« comme chez vous les coups de bâtons avant de débiter une pièce de théâtre »* m'explique simplement Rapasy (2016).

« Un spectacle se déroule en trois grandes parties de durées assez proches. On commence toujours le hira gasy par la prière, qui occupe la première partie. Car tout le peuple confondu, qu'il soit chrétien ou non, garde la crainte du même dieu créateur appelé Andriamanitra, Zanahary, ou Andriamanahary, et tous le vénèrent. Cette grande prière est l'occasion pour les gens de confier le bon déroulement de la cérémonie à Zanahary, et de s'unir pour se placer sous sa protection. En effet, le hira gasy se déroule lors de toutes les cérémonies rituelles : la circoncision, les mariages, la fête de fin d'année, etc, et peut même durer plusieurs jours lors des cérémonies de retournement des morts. Dans ce dernier cas, la prière de la première partie revêt une importance toute particulière, la protection des ancêtres étant également sollicitée. »²⁶

(Rajerison, 2016)

Vient ensuite la seconde partie et le spectacle de *hira gasy* proprement dit, préparé et répété auparavant par les artistes. *« C'est un peu notre opéra, la création d'une histoire dont on peut tirer des leçons de morale et de comportement »*, précise Rapasy (2016). Le

²⁵ Randrianary, *op. cit.* p. 64.

²⁶ Les interventions de Rapasy qui sont citées proviennent toutes d'entretiens réalisés en juin 2015 et 2016 à Thonon-les-Bains en Haute-Savoie. Pour faciliter la lecture du mémoire, les paroles de Rapasy transcrites, parfois laissées dans le corps du texte, sont référencées à la suite, entre parenthèses, sous le nom Rajerison.

fait que ces spectacles rassemblent deux troupes qui s'affrontent en une joute verbale, musicale et artistique est une particularité remarquable de ce genre musical. En effet, Rapasy me décrit en détails le type de duel que se livrent les deux *mpihiragasy* devant une assemblée toujours nombreuse et très attentive. En effet certaines personnes parcourent des distances requérant des journées de marche pour assister à ces spectacles « *qu'il ne faut manquer pour rien au monde.* » (Rajerison, 2016). Chaque troupe se surpasse pour offrir au public un spectacle qui soit le plus réussi possible. C'est-à-dire qui laisse une forte et agréable empreinte au public sensible, qui manifestera sa satisfaction par des applaudissements. Les sujets de *hira gasy* peuvent être liés à la manifestation qui l'accueille, à des événements récents, aux personnes vénérées, mais peuvent aussi servir de moyen de communication auprès des villageois pour les informer, transmettre des savoirs : partager des techniques d'agriculture ou d'élevage par exemple.

Enfin la troisième partie est décisive : elle constitue le cœur de la compétition entre les deux troupes. Contrairement à la seconde, cette partie repose essentiellement sur de l'improvisation. Il faut beaucoup d'humour et de talent oratoire pour donner une ambiance festive et un esprit bon joueur à cette longue phase où les *mpihiragasy* vont se défier en faisant référence aux événements de la journée. Le public assiste aux critiques exprimées avec véhémence envers les adversaires, qui peuvent concerner des aspects artistiques tout autant que comportementaux : ce que l'un a raté, ce que l'autre aurait dû faire... Quant au public, celui-ci apprécie que les attaques portées verbalement par les uns et les autres s'exécutent dans le respect des adversaires. « *L'art du langage entre en jeu car ce n'est pas tout de lancer des défis, il faut surtout le faire sans blesser l'autre.* » (Rajerison, 2016). L'art de l'improvisation, quant à lui, permet à chaque troupe de répondre aux défis tout en en lançant d'autres, qui seront également à relever ou à détourner. C'est lors de cette troisième partie que les *mpihiragasy*, qui « *jouissent d'une grande complicité avec le public* »²⁷, doivent faire leurs preuves. Il s'agit là pour chaque artiste de se surpasser pour honorer le nom de sa troupe, et obtenir en récompense « *[les] applaudissements et cris de joie correspondant à des formules verbales, chantées évidemment, reçues par le public comme paroles bien annoncées.* »²⁸ En effet, à l'issue de la troisième partie, ce sont les applaudissements des spectateurs qui détermineront le vainqueur parmi les deux troupes.

²⁷ Randrianary *op. cit.* p. 64.

²⁸ Randrianari, *op. cit.* p. 64.

Enfin, Rapasy rappelle que le *hira gasy* remplit un rôle conséquent en matière de transmission : « *Nos connaissances, nos histoires ne passent pas par l'écriture mais par le bouche à oreille et se transmettent surtout par les textes du hira gasy.* » (Rajerison, 2016). Ainsi, c'est lors de ces manifestations que se communiquent (via les histoires représentées, les chants entonnés et les proverbes énoncés) non seulement les savoirs (comme évoqué précédemment), mais aussi les traditions et les valeurs morales, l'esprit du *hira gasy* lui-même étant empreint d'éthique et de respect.

Typiquement malgache, ce genre musical s'est trouvé menacé par les influences modernes.

«[Cependant, il] a connu une véritable renaissance dans les années 1990, avec la formation de groupes contemporains qui [en] conservent, dans le répertoire chanté dit ba-gasy, le mode d'expression dramaturgique ainsi que les thèmes principaux, qui traitent de l'amitié et de l'entraide. [...] L'esprit ba-gasy réside avant tout dans la façon de chanter et notamment dans la valeur donnée à chaque mot. Avec ses paroles d'amour, ses vers mélancoliques ou ses couplets humoristiques, la chanson traditionnelle malgache est surtout faite de morales chantées. »²⁹

En outre, le *hira gasy*, comme d'autres genres de la musique malgache, a adopté nombre d'instruments de musique occidentaux. Beaucoup d'instruments des fanfares occidentales (cuivres, bois, caisse claire, grosse caisse, cymbales), avantageux pour leur puissante sonorité, participent aux jeux musicaux. Rapasy m'explique que « l'arrivée de la grosse caisse, et surtout dernièrement du djembé, a provoqué la disparition d'au moins une vingtaine (de variétés) de tambours traditionnels malgaches. » (Rajerison, 2016).

De façon caractéristique pour Madagascar, terre de variétés en termes de peuplements, d'ethnies, d'influences externes, d'assimilations et de mélanges culturels, il est très difficile de dégager des généralités concernant la musique de l'île et ses différents aspects. Il est de fait impossible de dresser un tableau exhaustif des différentes fonctions des instruments traditionnels, qui varient selon le lieu, l'ethnie et l'époque concernée.

« [Cependant], si chaque terroir a ses particularités musicales, certains instruments se retrouvent partout, vraisemblablement depuis des siècles. Les plus connus sont la cithare

²⁹ Bensignor, *op. cit.* p. 179.

tubulaire valiha, la flûte sodina [...], le luth kabôsy, la vièle lokanga, suivis beaucoup plus tard par l'accordéon. »³⁰

Il est donc essentiel de présenter ces instruments.

Les principaux instruments de la musique traditionnelle

Rappelons que :

« L'ethnomusicologie en tant que discipline scientifique considère comme instrument de musique tout objet, naturel ou manufacturé, utilisé pour produire un ou plusieurs sons dans le contexte d'une pratique sonore, quelle qu'en soit la fonction : rite, divertissement, travail, etc. »³¹

À Madagascar la variété des origines des peuplements tout autant que des zones d'établissement des migrants, conjuguée aux assimilations d'apports extérieurs très divers, a engendré une multiplicité des traditions musicales. D'une manière générale, les instruments sont plutôt joués par des hommes : « Il y avait des restrictions mais disons que de nos jours, c'est plutôt une affaire de circonstance que d'interdiction rituelle. » (Rajerison, 2016). Il existe en effet des femmes musiciennes très célèbres qui ont marqué le peuple malgache, comme Mama Sana, chanteuse et joueuse de valiha. « Tout au long de sa vie [...], elle fut au service de la tradition Sakalava et [...] devint la plus grande artiste de la région Menabe Sakalava. »³²

Zara Bonnard, mon amie native de Tuléar au Sud-Ouest de la Grande Île, me relate également ses souvenirs de jeunesse. Jusque dans les années 1970-80 chez les Sakalava de Menabe, c'étaient les femmes qui jouaient des tambours *langoro*³³, lors des cérémonies rituelles. Assises par terre, elles les maintenaient entre leurs jambes en les frappant de deux baguettes.

³⁰ Randrianary, V. (2002). Mama Sana - Succès, angoisses... et musiques : le blues sakalava. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (15), p. 109.

³¹ D'après Le Gonidec M.-B. (2008). « Qu'est-ce qu'un instrument de musique ? », Consulté le 06/08/2016 à <http://www.ethnomusicologie.net/index.htm>.

³² Randrianary, *op. cit.* p. 3.

³³ Sachs, C. (1938). *Les instruments de musique de Madagascar*. Paris, France: Université de Paris V, p 33-35.

Nous allons maintenant exposer sommairement les rôles des instruments les plus courants, en nous référant essentiellement aux entretiens avec Rapasy à Thonon-les-Bains en 2015 et 2016. En effet, c'est auprès de ce spécialiste qu'ont été obtenus quantité de renseignements, relatifs à la pratique de ces instruments au quotidien chez les *Merina Hova* vivant dans les Hauts Plateaux. À plusieurs occasions, certaines lectures ont étayé les informations récoltées lors de ces entretiens.

Rôle des instruments de musique

À Madagascar, les instruments de musique, en plus d'être utilisés pour animer les fêtes selon les traditions, servent aussi d'outils dans la vie quotidienne. Rapasy a évoqué les principaux instruments utilisés dans l'île, selon la tradition malgache en général, en donnant le cas échéant des précisions quant aux coutumes spécifiques à son groupe ethnique, les *Merina Hova*. Il explique également que les instruments traditionnels de facture simple utilisés par la majorité des Malgaches, étaient souvent fabriqués à l'occasion d'un événement précis et n'étaient « *pas vraiment faits pour durer* » (Rajerison, 2016). Une fois les festivités terminées, les instruments sont donnés aux enfants qui jouent avec, puis ils vont finir par être cassés. De nouveaux instruments seront fabriqués lorsqu'une autre cérémonie le nécessitera. Ces habitudes d'usage fournissent une explication à la difficulté de retrouver des instruments anciens, soulignée régulièrement par Rapasy au cours de nos rencontres.

Pour finir, il indique l'existence d'instruments particuliers comme certains tambours et des conques (soit marines en zone côtière, soit en corne de zébu ou en bambou), dits « sacrés » car tout le monde ne peut pas les utiliser. Dans des circonstances particulières, ils servent pour annoncer des événements précis, qui peuvent être de bonnes ou de mauvaises nouvelles :

- Décès d'un proche, inondation (conques), attaque par une tribu ou des voleurs
- Naissance d'un prince, arrivée d'un proche, rassemblement du village par le roi ou le chef.

Sodina

Un des instruments que l'on retrouve le plus souvent à Madagascar est une flûte verticale sans bec dont deux origines possibles sont l'Asie du Sud-Est et le monde arabe. Dans la musique profane traditionnelle, les *sodina* dont on joue pour se divertir,

remplissent également des fonctions liées à la gestion des troupeaux et aux travaux des champs :

- Diriger les volailles (à la façon des appeaux), rassembler le bétail ou le disperser en cas de danger (prédateurs, voleurs de zébus...)
- Effrayer les oiseaux qui pillent les récoltes dans les rizières ou les vergers
- Communiquer avec le village depuis la forêt ou les pâturages : leur son aigu rend les mélodies audibles sur de longues distances. Signifiant habituellement que tout se passe bien, Rapasy dit qu'elles « *annoncent la paix* ». Mais elles peuvent également transmettre d'autres messages et alertes en cas de besoin.

Dans la musique rituelle, les flûtes jouent un rôle social lors des événements familiaux coutumiers. Dans ces cas, des mélodies spécifiques « de circonstance » seront jouées en fonction d'occasions qui peuvent être :

- Des étapes remarquables des premiers jours d'un nouveau-né : première sortie de la case, circoncision d'un prince à son huitième jour
- Première coupe de cheveux d'un nourrisson
- Mariages
- Veillées funèbres, qui donnent lieu à l'emploi de flûtes aux sons graves (registre alto/ténor)
- Cérémonies de retournement des morts, qui se déroulent quelques temps après les moissons.

Les flûtes sont également présentes lors des cérémonies rituelles qui dépassent le cadre familial, comme les fêtes religieuses, la nouvelle année ou la fin des moissons :

« Quand les récoltes sont rangées dans les greniers, tout le monde se rencontre sur la grande place du village, au clair de la lune ; les enfants jouent alentour. La flûte est alors accompagnée de petits tambours que les enfants fabriquent en tendant une peau de chèvre ou de mouton sur des marmites en terre cuite. [Ces tambours seront conservés]. »

(Rajerison, 2015)

Valiha

Parmi les instruments à cordes, il faut évoquer cette cithare tubulaire originaire du Sud-Est asiatique :

*« De tous les instruments [des Merina], la valiha est celui qui fascine les voyageurs depuis plus de cinq siècles. Autrefois l'apanage des princes [...], cette cithare tubulaire faite à partir d'un bambou s'est démocratisée et répandue dans toutes les régions, devenant un symbole de Madagascar. »*³⁴

Il en existe plus de 10 variétés, selon les matériaux de fabrication : en bambou, ou monté sur caisse, ou en bois de ravalala (arbre du voyageur).

« La valiha a une fonction dans toutes les cérémonies, en plus des flûtes et tambours, car les instruments s'accompagnent l'un l'autre. Ce sont surtout les hommes qui en jouent, mais il existe de grandes interprètes de renommée nationale et internationale comme Mama Sana et Angèle Bao. [Rapasy me confie que pour lui,] ce qui est frappant, c'est que ce sont des gens d'âge mûr qui en jouent : il faut être vraiment adulte pour jouer de cet instrument. »

(Rajerison, 2015).

Kabaosy

C'est la petite guitare malgache, jouée partout dans l'île, surtout par les gardiens de zébus. Le manche et la caisse sont fabriqués d'un seul bloc dans un arbre évidé.

Lokanga

*« C'est une vièle cordophone à archet de la famille des violons. À part celles de l'ethnie Bara, les vièles de Madagascar sont de facture rudimentaire. Dans les Hautes Terres, les musiciens l'ont remplacée par le violon européen. »*³⁵

Le petit accordéon

« La valiha accompagnait autrefois les cérémonies religieuses et rituelles [...]. A cause de sa faible portée sonore, elle a été remplacée d'abord par la petite flûte sodina, puis par l'accordéon. Arrivé avec les occidentaux d'abord sous sa forme diatonique, cet instrument est aujourd'hui partie intégrante de la tradition malgache. Afin de l'adapter à leurs harmonies, les musiciens en rognent les sifflets, opération qu'ils appellent "circoncire"

³⁴ Bensignor, *op. cit.* p. 178.

³⁵ Randrianary, *op. cit.* p. 155.

*l'accordéon, qui prend alors le nom de gorodo. Avec la colonisation, le gorodo entre parmi les instruments des grands orchestres accompagnant le hira gasy »*³⁶

Rapasy m'a en effet expliqué que les accordéons étaient modifiés car les notes de nos gammes occidentales ne correspondent pas aux sons recherchés pour certaines cérémonies rituelles nécessitant d'établir un contact avec les ancêtres et les esprits. Ces gammes, spécifiques de Madagascar, dites « sacrées » s'appliquaient sans doute à tous les instruments avant l'assimilation de la musique occidentale³⁷.

Deux personnages clés pour la connaissance du patrimoine musical malgache

Curt Sachs (Berlin 1881 - New York 1959)

Curt Sachs³⁸, musicologue allemand considéré comme l'un des fondateurs de l'organologie moderne - étude de la nature et de l'histoire des instruments de musique -, a mis au point en 1914 avec Erich von Hornbostel une méthode de classification des instruments de musique qui fait encore référence aujourd'hui³⁹. Après avoir été nommé conservateur de la Collection d'État d'Instruments (*Staatliche Instrumenten-Sammlung*) à Berlin en 1919, Sachs enseigne à l'Université de Berlin ainsi que dans les Hautes Écoles de Musique berlinoises. De confession juive, il est démis de toutes ses fonctions académiques en 1933. Alors contraint de quitter l'Allemagne, il s'établit à Paris, où il travaille avec André Schaeffner au musée du Trocadéro (futur Musée de l'Homme) et enseigne à la Sorbonne. L'année suivante, il commence à réaliser une série d'enregistrements, *l'Anthologie sonore*, un guide sur les sonorités réelles des musiques anciennes. En 1937, il s'installe aux États-Unis où il enseigne à l'Université de New York (1937-1953) et remplit le rôle de consultant auprès de la bibliothèque publique de la ville. En 1938, il publie pour l'Institut d'Ethnologie de Paris un ouvrage de référence, *Les Instruments de Musique de Madagascar*, que je citerai à plusieurs reprises en particulier dans la partie consacrée aux instruments fabriqués par Rapasy.

³⁶ Bensignor, *op. cit.* p. 178.

³⁷ Pour plus de précisions sur les gammes « sacrées » à Madagascar, voir la section Création et innovation en facture instrumentale

³⁸ D'après Universalis, « Sachs Curt – (1881-1959) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10/08/2016 à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/curt-sachs/>.

³⁹ Pour plus d'informations voir l'article de Le Gonidec M.-B. (2008), « La classification organologique de Hornbostel/Sachs », consulté le 10/8/2016 à <http://www.ethnomusicologie.net/eo3.htm>.

Sylvestre Randafison (1928 - Tananarive 2003)

« Sylvestre Randafison, citharède, luthier et ethnomusicologue [malgache] a répertorié quatre-vingts instruments parmi les centaines qui sont traditionnellement joués à Madagascar. Aux héritages indonésien et polynésien se sont ajoutés ceux des Bantous et des Arabes, puis les apports européens “malgachisés” des derniers siècles. Randafison rêv[ait] de pouvoir fabriquer tous ces instruments et d’en faire un orchestre philharmonique. Comme il le faisait avec ses frères aujourd’hui défunts, ce septuagénaire jou[ait] les mélodies, souvent anonymes, du vieux fond musical malgache. »⁴⁰

« Sylvestre Randafison appartient à une famille Merina de musiciens chevronnés. Son frère Rémy et lui jouaient et fabriquaient nombre d’instruments traditionnels [et particulièrement la valiha]. Très attaché aux valeurs de la musique traditionnelle malagasy, [Sylvestre] a redonné vie à la valiha tubulaire en raphia, aux cordes à la belle sonorité végétale [car] soulevées de l’écorce. »⁴¹

« [Sylvestre Randafison] était un des rares musiciens que ses pairs saluaient à l’unanimité comme un artiste doué d’un sens mélodique exceptionnel. [Avec son grand frère Rémy Randafison], il avait fondé l’ensemble très réputé Ny Antsaly. »⁴²

Il fut également l’un des fondateurs du Centre National d’Éducation Musicale (CNEM) à Tananarive et était membre de l’Académie Nationale des Arts, Lettres et Sciences de Madagascar. De plus, il était professeur à l’Institut National de Recherche et enseignant invité au Département d’ethnomusicologie de l’Université de Washington⁴³. Mort en 2003 à l’âge de 75 ans, Sylvestre Randafison a exercé les activités d’interprète, de chercheur et de pédagogue toute sa vie.

Le trio Ny Antsaly fut créé dans les années 1950 par Bernard Razafindrakoto, Sylvestre Randafison, et Rémy Randafison, trois musiciens qui jouaient déjà ensemble au sein d’un groupe folklorique malgache. Ny Antsaly a représenté la culture malgache dans toute l’île ainsi qu’à l’étranger depuis 1960 (tourné en Italie en 1961, enregistrement de plusieurs disques consacrés au répertoire folklorique qu’ils défendent, concert à Londres en 1962). En juillet 1962, le groupe participe au Festival Musical Folklorique International de

⁴⁰ Rafidinarivo, *op. cit.* p. 69.

⁴¹ Duvelle, C. (2010). *Aux sources des musiques du monde : musiques de tradition orale*, p. 78.

⁴² *Ibid.* p. 142.

⁴³ D’après Chadbourne E. « Sylvestre Randafison », consulté le 10/08/2016 à <http://www.allmusic.com/artist/sylvestre-randafison-mn0000047096>.

Llangollen au Pays de Galles et remporte le 2^{ème} prix, participant ainsi à la diffusion du patrimoine musical de Madagascar à l'étranger. Par ailleurs, ce trio ambassadeur de la culture malgache s'est fait le gardien des traditions de confection des instruments de musique de la Grande Île⁴⁴. En effet, ayant bénéficié de fonds pour réaliser un inventaire des musiques ainsi que des instruments de musique de Madagascar, le groupe a parcouru l'île durant sept ans, collectant des centaines de pièces de musique et des dizaines d'instruments traditionnels. De plus, après une formation auprès de luthiers italiens et malgaches, le groupe avait disposé d'un atelier de lutherie propre, destiné à la reproduction ainsi qu'à l'amélioration des qualités sonores et esthétiques des instruments inventoriés. Les musiciens ont ainsi pu faire des maquettes des instruments ainsi qu'un ouvrage relatant leur périple dans l'île et les instruments recensés (description, origine, fabrication, utilisation)⁴⁵. « *Puis ils ont commencé la fabrication d'instruments mais leur atelier est parti en fumée lors d'un incendie, stoppant tous ces projets.* » (Rajerison, 2015).

⁴⁴ D'après Razafy-Andriamihaingo J.-P. (2014) « Trio Ny Antsaly, la fabuleuse histoire d'un groupe folklorique malgache », consulté le 10/08/2016 à <https://labodiplo.wordpress.com/2014/09/24/trio-ny-antsaly-la-fabuleuse-histoire-dun-groupe-folklorique-malgache/>.

⁴⁵ D'après « Résumé de la musique malgache et de ses instruments de musique traditionnelle de Randafison ». Publié par MYR, consulté le 10/08/2016 à <http://myrakoto.over-blog.com/article-resume-historique-de-la-musique-malgache-et-de-ses-instruments-de-musique-traditionnelle-de-randafison-52881644.html>.

Chapitre 2 – Biographie musicale de Rapasy

Les grandes lignes de l’histoire personnelle de Rapasy seront retracées dans ce chapitre

Environnement familial et musical

Jean Bernard Pascal Rajerison est né le 2 avril 1961, un jour de Pâques, d’où son prénom, dans une famille d’obédience luthérienne appartenant à l’ethnie *Merina* et au groupe statutaire des *Hova*. Ils habitaient le petit village d’Alatsinainy-Bakaro situé sur les Hautes Terres, à une soixantaine de kilomètres au Sud-Est de la capitale de la Grande Île.

Son grand-père paternel était un ministre du culte luthérien, chef de chœur et musicien qui jouait de la *valiha*, de la guitare, et sans doute de l’harmonium au temple de son village.

Son père était organiste au temple, chef de chœur et compositeur de chants pour les fêtes de Noël, Pâques, ou pour des commandes à l’occasion d’événements importants comme un anniversaire ou un mariage.

Sa grand-mère maternelle était régulièrement reçue au palais de la reine (le *Rova*) à Tananarive, pour ses talents de chanteuse et de danseuse, qu’elle a transmis à sa fille, la mère de Rapasy. Cette dernière chantait aussi, pas au palais mais au temple et lors de célébrations religieuses ou de manifestations caritatives.

La famille de Rapasy a quitté le village natal pour la capitale, et il a grandi en ville. Mais tous les ans au mois d’août, les anciens habitants retournent dans leur village natal et se réunissent. C’est toujours une occasion pour eux, de préparer des spectacles pour les villageois.

Le père de Rapasy travaillait à la station de radio nationale comme ingénieur électronique et ramenait dans la famille des disques du monde entier, ouvrant des horizons aussi bien sur la musique classique que sur le jazz et d’autres styles de musique des années 1960-70. Ces sources d’inspirations musicales diverses ont forgé l’enfance de Rapasy et de ses frères et sœurs.

Rapasy, musicien comme ses aïeux, n’est pas devenu chef de chœur mais plutôt chef d’orchestre, car m’explique-t-il : « *Le chant n’est pas mon fort. Je suis plutôt dans*

l'orchestration et l'instrumentation. » (Rajerison, 2016). Dès son adolescence il dirigea une petite formation (chant, guitare, accessoires rythmiques et nombreuses flûtes), et a toujours joué au sein de groupes de musique, les dirigeant parfois.

La première flûte : le début d'une aventure humaine

Le frère aîné Jean-Marie Raphaël Rajerison ayant réussi le Certificat d'Études Primaires et Élémentaires (CEPE), leur père lui a offert à sa demande une guitare. Il a appris à en jouer seul, devenant vite un très bon guitariste, au point de remporter le concours de musique de son lycée, dont le prix était un séjour à l'île de la Réunion. Rapasy, alors âgé de 6 ans, lui demanda de lui ramener une flûte.

C'est ainsi qu'au retour de son grand frère, Rapasy reçut sa première flûte à bec, en trois parties : le bec, le corps et la queue. Il découvrit seul l'instrument, qu'il ne quittait plus. Il l'emmenait partout et s'exerçait à en jouer sans l'aide de professeur. Quelques années plus tard, il perdit la queue de sa flûte. Triste de ne plus pouvoir en jouer du fait des notes manquantes ou modifiées et devant l'impossibilité pratique de racheter uniquement la queue de la flûte ou celle financière d'acheter une nouvelle flûte, il décida de la reproduire lui-même, en roseau. Il utilisa les outils de son père et réussit à construire la pièce manquante. La flûte fonctionnant comme auparavant, le jeune Rapasy fut très heureux de retrouver son instrument et tout le plaisir d'en jouer.

Aux grandes vacances suivantes, âgé de 11 ans, il entreprit de confectionner seul une flûte entière. Il refusa toute aide et comprit lui-même le fonctionnement de l'instrument, en copiant le bec de sa flûte. Puis il apprit empiriquement à placer les trous à percer sur le corps en partant de la note la plus grave. Au fur et à mesure de ses essais, il parvint à trouver des règles à suivre pour ces placements. Il continua ainsi jusqu'à mettre au point la fabrication des flûtes à bec en roseau. Il en confectionna plusieurs qu'il montra à ses amis et commença à les vendre. Il fit ensuite la connaissance de revendeurs au grand marché de Tananarive (le *zuma*), intéressés par ses flûtes. Rapasy, alors âgé de 14 ans, commença à leur fournir des instruments de sa fabrication destinés à la vente. C'est ainsi que sa pratique de la lutherie alla croissante depuis son enfance, jusqu'à devenir son activité principale à l'âge de 24 ans. Après les flûtes à bec, il s'est intéressé aux instruments rythmiques traditionnels, puis à d'autres types de flûtes.

Dans les années 1975, lorsqu'à la suite d'un renversement de gouvernement, le pays fut soumis à un embargo qui interdisait l'importation d'articles venant de l'étranger dont les flûtes, le Centre National d'Études Musicales (CNEM) se trouva en grande difficulté. Dans l'impossibilité d'obtenir des instruments pour les élèves, le CNEM allait fermer ses portes. Mais un des enseignants ayant acheté au *zuma* certaines flûtes de Rapasy, vérifia qu'elles respectaient les canons musicaux des flûtes à bec occidentales manufacturées et pouvaient avantageusement les remplacer. Ce professeur proposa à Rapasy de ravitailler le CNEM avec les flûtes et instruments rythmiques de sa production. Le CNEM put ainsi poursuivre ses activités, et Rapasy devint fournisseur privilégié de l'établissement pour les flûtes et accessoires rythmiques, ce partenariat étant encore d'actualité. Rapasy continua ses recherches concernant la fabrication de nouvelles flûtes (traversières, *kena*) puis la conception de nouveaux becs à adapter sur les flûtes. Puis ce fut la création d'une famille de flûtes globulaires de tessitures variées, les *kiokioka*, à partir des articles de Curt Sachs concernant une flûte vase traditionnelle entre-temps disparue : le *tahi-tahia* (je dédierai une rubrique à cette famille de flûtes dans le chapitre consacré aux flûtes fabriquées par Rapasy).

La rencontre avec Sylvestre Randafison : un événement transformationnel

En 1991, Sylvestre Randafison découvrit au *zuma* les instruments de Rapasy et demanda immédiatement à connaître le luthier qui fabriquait des instruments d'une telle qualité. Il rendit visite à Rapasy dans son atelier, qui lui montra tout ce qu'il y fabriquait et comment il s'y prenait. Randafison, qui avait sillonné l'île pour y recenser les instruments de musique de Madagascar, connaissait très bien les instruments traditionnels de son pays et fut très étonné de découvrir dans l'atelier de Rapasy une nouvelle famille d'instruments : les *kiokioka*. En tant que responsable de la section Lettres et Musique du Ministère des Arts et Culture, Randafison organisa deux communications à l'Académie Malgache en 1991 et 1992 où Rapasy, qui rédigea un ouvrage sur la nouvelle famille d'instruments créés, pu les présenter, en les assortissant d'une animation/concert de musique traditionnelle malgache.

Ainsi sont nées entre les deux hommes une étroite collaboration et une amitié sans faille, jamais démenties jusqu'au décès de Randafison en 2003. En effet, les deux autres musiciens du groupe Ny Antsaly étaient déjà morts lorsque Rapasy rencontra Sylvestre. Ce

dernier avait alors détecté avec bonheur en Rapasy un spécialiste en musique et en lutherie avec qui partager ses connaissances et sa volonté de préserver le patrimoine culturel malgache. Ayant fait découvrir à Rapasy « *les trésors de la culture malgache qui sont en train de disparaître alors qu'ils ne demandent qu'à être exploités* » (Rajerison, 2016), il l'initia et le guida dans la découverte de ce patrimoine riche et fragile. Il l'amenait régulièrement à son atelier pour lui montrer où en étaient ses recherches sur les instruments « anciens ou disparus » et leur fabrication « à l'ancienne ». Les deux hommes échangeaient ainsi régulièrement et Rapasy pouvait discuter de ses projets instrumentaux avec son maître et ami : ce dernier le conseillait toujours, grâce à son immense connaissance des instruments traditionnels malgaches (modes de fabrication, matériaux, coutumes des régions de l'île). Randafison a toujours soutenu le travail de Rapasy, lui demandant des communications auprès de différentes instances gouvernementales, étant toujours à ses côtés lors des événements officiels.

Randafison avait trouvé en Rapasy un fils spirituel à qui il a demandé de reprendre le flambeau de ses recherches à sa mort, ce que Rapasy a bien sûr accepté. Malheureusement, ils n'ont pas eu le temps de poser par écrit cet engagement mutuel.

L'engagement actuel : la transmission et l'échange comme éthique

Sur les traces de Sylvestre Randafison qui eut à cœur de lui transmettre son immense connaissance des traditions musicales et des instruments qui y sont dévoués, Rapasy décline son intérêt pour la préservation du patrimoine malgache de nombreuses manières.

« C'est un devoir moral d'œuvrer pour que ne disparaissent pas des pans entiers de la culture malgache, gommés par les influences occidentales. Sans quoi d'ici quelques décennies, les jeunes de Madagascar auront bien sûr perdu leurs racines traditionnelles, leurs us et coutumes, ce qui est déjà en train de se passer. Mais pire encore, ils n'auront plus aucun moyen de retrouver la mémoire de leurs racines, ce qui est très grave ! »

(Rajerison, 2016)

Productions et médiatisation de la musique

Rapasy joue de la musique depuis la découverte de la première flûte de son enfance. Il a gardé cette activité d'interprète, indissociable de son activité de luthier,

intervenant lors de concerts avec différents groupes musicaux qu'il dirige ou pas, participant en tant que flûtiste sur les albums d'autres groupes malgaches. Il n'a lui-même encore jamais enregistré ses compositions mais il pense le faire dès que l'occasion s'en présentera.

Rapasy participe régulièrement à des manifestations culturelles et des festivals où il représente l'artisanat et la musique malgache à travers la Grande Île, à l'île de La Réunion ainsi qu'en France métropolitaine. Par exemple en 2005 il participa, comme flûtiste au sein du groupe Rajery, à l'enregistrement de leur 4^{ème} album en Charente, puis au Festival « Musiques Métisses » d'Angoulême où le groupe donna des concerts et mena des ateliers pédagogiques délocalisés dans les écoles du secteur durant plusieurs semaines, à raison de plusieurs jours consécutifs et se clôturant toujours par un spectacle avec les élèves.

Conservation du patrimoine

Patrimoine musical, matériel et immatériel

« C'est à partir de la rencontre avec Sylvestre que j'ai été attiré vers notre tradition. Avec lui j'ai découvert que nous avons une richesse à exploiter. J'ai alors un peu délaissé les flûtes à bec pour m'occuper des sodina, des jeje, des kabaosy et d'autres instruments rythmiques. Parce que j'ai vu que ces instruments-là méritent d'être connus. Ils étaient déjà tombés en désuétude et c'était intéressant pour moi de réveiller tout ça. »

(Rajerison, 2016)

Rapasy voudrait re-crée des anciens instruments afin qu'ils puissent être présentés dans des musées, facilitant ainsi la découverte du patrimoine, favorisant sa connaissance et sa pérennité.

De même concernant le répertoire de musiques et chansons traditionnelles, Randafison et Rapasy avaient le projet d'exploiter et d'éditer les bandes magnétiques que le trio Ny Antsaly avait enregistrées lorsqu'il sillonnait l'île pour faire le recensement des musiques malgaches et de leurs instruments. Mais les changements politiques et la perte du financement prévu ont empêché les deux hommes de mener à bien ce projet.

Il reste qu'entre amis, les musiciens partagent les airs oubliés qu'ils retrouvent.

Patrimoine écologique

Rapasy est sans cesse à la recherche de végétaux, soit pour apporter des améliorations (sonores, techniques, esthétiques) aux instruments, soit pour retrouver des plantes qui correspondent aux factures anciennes tombées en désuétude (ou des substituts en cas de disparition de l'espèce).

Les contacts humains liés à l'achat de tous les matériaux de fabrication sont autant d'occasions d'échange : pour Rapasy, il s'agit d'insister auprès des villageois sur la nécessité de préserver la nature et les parcelles sur lesquelles poussent ces végétaux spécifiques. En contrepartie, il s'engage à revenir tous les ans acheter leurs récoltes, leur garantissant ainsi un petit revenu.

De toute évidence, nous avons là une problématique concernant l'échange que ne manqueraient pas de souligner les anthropologues en citant le fameux « Essai sur le don » de Marcel Mauss⁴⁶. Cet aspect, qui dépasse le cadre de ce mémoire, pourrait toutefois être développé dans un travail ultérieur.

Rapasy incite également les villageois à ramasser les graines des arbres ou arbustes dans le but de les replanter, pour participer à l'entretien de la flore et freiner sa disparition. Il projette de former certains jeunes villageois à effectuer les premières étapes du traitement des végétaux. Ainsi, ces jeunes pourraient acquérir quelques compétences nouvelles, et bénéficier d'une activité rémunératrice stable, dont la dépendance à la flore locale devrait inciter à sa préservation.

Sensibilisation et pédagogie

Les interventions dans des écoles lors de démonstrations/concerts sont d'autres occasions de sensibiliser et d'éduquer les jeunes aux plaisirs de la musique et à la protection de l'environnement, ces deux aspects étant intimement liés dans l'activité de lutherie telle que Rapasy la pratique. Plus que jamais volontaire pour transmettre son savoir-faire et son métier, il forme régulièrement des ouvriers dans son atelier, et a enseigné la lutherie au Collège Français de Manakara durant plusieurs années au début des années 2000.

⁴⁶ Mauss, M. (1923). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives. *L'année sociologique*, (1).

Création et innovation en facture instrumentale

« Réveiller et remettre au goût du jour les instruments traditionnels, innover en améliorant les aspects physiques et ainsi augmenter les possibilités de l'instrument » (Rajerison, 2016), tel est l'objectif de Rapasy. En effet, ce projet de toute une vie rassemble ses multiples engagements, lui offrant en contrepartie des émotions intenses lorsqu'il aboutit à la réalisation d'un nouvel instrument qui le satisfait pleinement, « *un peu comme lorsqu'on met au monde un enfant* » (Rajerison, 2016).

Précisons que, l'habitude malgache étant de ne pas de conserver les instruments de musique à long terme, il n'existe que très peu d'instruments anciens, protégés dans des musées. Par conséquent, il est aujourd'hui très difficile de retrouver les modes ou échelles musicales utilisés autrefois. Cependant, les notes créant les gammes dites « sacrées » par les Malgaches ne semblent pas liées entre elles par des propriétés physiques du son ou un tempérament. Par exemple, concernant les flûtes droites, c'est le placement des trous, leur taille et la distance entre eux, qui déterminent les notes produites. Les études de Sachs⁴⁷ sur la collection de *sodina* du Musée de l'Homme montrent que l'espace entre deux trous était souvent régulier, et dicté par une distance de référence. Parmi ces distances étalons, la plus fréquemment retrouvée correspond à l'un des plus anciens étalons, le Pouce du roi sumérien Goudea. Sachs précise :

*« Le mesurage exact de ces distances n'est pas un acte de pédanterie muséographique. [...] L'emplacement des trous ne correspond pas du tout aux nécessités musicales. [...] Il est déterminé par la mesure du pouce, fourni par un étalon. Le nombre d'étalons n'est point illimité. »*⁴⁸

Pour autant, ces observations ne permettent pas de s'imaginer ou simuler les sons produits par ces *sodina*, dont personne ne joue depuis qu'elles sont hors de leur contexte naturel. La problématique de la perte d'information est encore plus prégnante en ce qui concerne les instruments tombés en désuétude, puisque dans ce cas il n'existe plus aucune notion des répartitions sonores obtenues naguère. Ainsi, le luthier qui recrée un instrument peut s'inspirer de certains aspects traditionnels, comme la forme ou les matériaux de fabrication. En revanche, il s'appuiera sur son expérience, et son talent pour imaginer les adaptations nécessaires à la compensation des informations manquantes.

⁴⁷ Sachs, *op. cit.* p. 13-17

⁴⁸ *Ibid.* p.16-17. Sachs fournit des explications et descriptions plus détaillées dans les dix pages suivantes de son ouvrage.

Pour sa part, Rapasy tient à ce que les musiciens se plaisent à jouer toute musique avec ses flûtes, ce qui pourrait ne pas être le cas avec certains instruments traditionnels, comme nous venons de l'évoquer. Il a donc opté pour une adaptation au tempérament occidental de tous ses instruments mélodiques, qu'il accorde minutieusement au moyen d'un accordeur électronique.

Partie 2

-

Un catalogue des instruments de Rapasy



Figure 1 : Atelier de Rapasy

« Les premiers écrits sur les musiques de Madagascar apparaissent à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette tâche fut surtout l'affaire des administrateurs et des missionnaires chrétiens de l'époque. »⁴⁹ N'étant jamais allé lui-même sur l'île, Sachs s'appuya sur des questionnaires d'information adressés aux autorités locales de l'époque, sur la collection du Musée de l'Homme d'environ 200 instruments, ainsi que sur des photos et récits de voyage.⁵⁰ Il dressa un « *catalogue raisonné de ces instruments fondé sur la classification Hornbostel-Sachs* »⁵¹ auquel nous ferons référence, dans la section dédiée aux instruments conçus par Rapasy.

En effet, après avoir fait un tour d'horizon des matériaux utilisés pour la fabrication des instruments, nous en dresserons un catalogue (non exhaustif) en deux parties, les idiophones puis les flûtes. Chaque instrument sera présenté d'après quelques informations dont celles trouvées chez Sachs.

Pour une meilleure lisibilité de cette deuxième partie, les illustrations des instruments feront face aux paragraphes de texte les détaillant. Une collègue de Rapasy, madame Violette, confiait : « *Ce qui est extraordinaire, c'est que les instruments de Rapasy ont vraiment une âme et reflètent sa personnalité, car il y met tout son cœur et tout son talent* ». J'ai pleinement compris ses paroles en finissant d'insérer les photos des instruments dans le présent document.

Par ailleurs, les illustrations sonores réalisées par moi-même sous forme d'enregistrements vidéo de terrain, pris sur le vif, feront l'objet d'une table et d'explications, jointes en annexe. Les renvois seront placés au début de la rubrique sur l'instrument concerné. Les vidéos seront placées dans un fichier annexe dans la version électronique de ce mémoire. Elles seront rassemblées sur un support CD-ROM, joint à la version papier de ce mémoire.

⁴⁹ Randrianary, *op. cit.* p. 11.

⁵⁰ *Ibid.* p. 11.

⁵¹ Sachs, *op. cit.* p. VII.



Figure 2 : De gauche à droite : Gousse et graine de haricot géant, kiokioka

Chapitre 3 – Les matériaux utilisés

« On est frappé par l'appétence et l'aptitude musicale des Malgaches, femme ou homme, riche ou pauvre, bouvier des hauts plateaux ou chauffeur de taxi dans la pollution de la capitale. La faculté de construire des instruments aux sons étonnants à partir des matériaux les plus usuels paraît aussi chez eux comme une seconde nature. »⁵²

Pour Rapasy, il existe des règles de l'art à appliquer en lutherie : fabriquer les instruments dans des matériaux nobles et résistants, pour leur donner des qualités sonores tout autant qu'esthétiques (à la vue et au toucher) couplées à une durabilité à l'épreuve du temps. Il n'applique aucun vernis ni aucune teinte sur ses instruments, qu'il prend soin de tous signer. C'est uniquement le lustrage final qui leur donne la patine recherchée : un aspect lisse, plus ou moins brillant et toujours agréable au toucher. Chaque flûte est une pièce unique, dont la couleur s'assombrit au fur et à mesure qu'elle sera jouée : le végétal absorbera les éléments de la salive et deviendra plus foncé. Et sa densité augmentera, qui bonifiera encore le son de l'instrument.

D'une manière générale, pour trouver les végétaux dont il a besoin, Rapasy a l'habitude de voyager dans les différents endroits de Madagascar, afin d'expliquer lui-même ce qu'il recherche exactement pour ses instruments de musique, régler ses achats puis en diriger l'acheminement jusqu'à son atelier de Tananarive. Maintenant, les gens qui le connaissent et savent ce qu'il recherche l'avertissent une fois les récoltes ou cueillettes réalisées. Les commandes peuvent être expédiées par taxi-brousse s'il ne peut se déplacer.

Ce chapitre s'intéresse aux végétaux, matières premières récoltées dans diverses parties de l'île selon les modalités préconisées par Rapasy.

⁵² Bensignor, *op. cit.* p. 177.



Figure 3 : Couleurs des roseaux
Flûte récente en haut
Dimirado de 20 ans en bas

Les « roseaux de Manakara »

Il y a plus de vingt ans, Landy, la jeune fille qui allait devenir sa femme, lui a fait découvrir une espèce végétale à mi-chemin entre le roseau, le bambou et la canne, qui pousse dans le Sud-Est de l'île, dans la région de Manakara, sur une bande de terre située entre l'Océan Indien et le Canal des Pangalanes. Cette parcelle de terre est irriguée à la fois par l'eau saline de l'océan et l'eau douce du canal, ce qui détermine la spécificité de ces roseaux : une consistance particulière très dense qui procure au végétal une résistance accrue, et qui lui permettra de produire une forte sonorité.

C'est la femme de Rapasy elle-même qui va les récolter lors de l'été austral : en février, au changement de lune, et à marée basse. Ces trois paramètres conjugués sont indispensables pour récolter un végétal qui ne contient pas de sève. C'est le traitement anti-parasitaire naturel que Rapasy a mis au point pour s'affranchir des insectes indésirables comme les termites par exemple.

Ces roseaux mesurent de 8 à 10 m de longueur. Le diamètre à la base peut aller jusqu'à 8 ou 10 cm, et diminue selon l'éloignement par rapport à la base. De plus, la distance entre les nœuds est suffisamment longue pour que Rapasy puisse scier les roseaux autour des nœuds et obtenir de grands tubes de différents diamètres, auxquels il réserve maints usages comme vous le pourrez le découvrir par la suite.



Figure 4 : Calebasses brutes



*Figure 5 : Couleurs des calebasses
Kiokioka récente – Kiokioka de 20 ans*

Les calebasses

Cette plante annuelle de la famille des cucurbitacées nommée *vaotavo*, très courante à Madagascar et en Afrique, produit des fruits de formes et de tailles variées, ressemblant facilement à des gourdes. Ces « fruits-légumes » sont certes comestibles frais, mais sont surtout réputés pour leur résistance et leurs innombrables utilisations une fois bien secs. Rapasy se procure des calebasses séchées (les couleurs varient dans les tons de beige et ocre) de tous formats, qui proviennent de Tananarive et sa périphérie.



Figure 6 : Gousse de haricot géant + graines



Figure 7 : Graines de haricot géant coupées

Les graines de haricot géant

Les haricots géants ou *antata* ou *voakarabo* poussent sur les côtes. Rapasy a plusieurs fournisseurs qui récoltent, au Nord, au Sud et au Sud-Est de l'île, les graines couleur d'ébène, lisses, aplaties, dont la forme arrondie mesure plusieurs centimètres de diamètre. Elles seront coupées puis travaillées après séchage.



Figure 8 : Graines de latanier coupées

Les graines de latanier

Le latanier ou *voapao* est une variété de coco nain qui pousse dans le Sud-Est et dans la région de Manakara. Les graines oblongues qui tombent au sol, sont ramassées, puis vidées. Elles mesurent quelques centimètres. Après 18 mois de séchage, et malgré sa faible épaisseur d'à peine 1 mm, l'écorce de couleur beige sera très dure et solide.



Figure 9 : Rambo

Les rambos

Ce sont des sortes de paille rigide, de petites baguettes très fines d'environ 1mm de diamètre, que les malgaches utilisent énormément en vannerie (paniers, chapeaux, nattes). Ces végétaux très courants sont vendus toute l'année dans un village de Tananarive dédié à la vente aux artisans.



Figure 10 : Graines de voamaintilany



Figure 11 : Graines de vaomaintilany grossies

Les graines de voamaintilany

Ce sont de petites graines noires et rouges de quelques millimètres, provenant de petits végétaux rampant au sol qui mesurent moins de 30 cm (*voa* signifie graine, *mainity*, noir, et *ilany*, à moitié).



Figure 12 : Palissandre, pour becs et autres pièces

Le palissandre⁵³

Le palissandre est une essence dite noble, dense et très résistante aux parasites. Rapasy utilise des planches qui proviennent de Manakara ou de Majunga, qu'il recoupe pour fabriquer certains idiophones (les claves), ou qu'il débite en planchettes plus petites dans lesquelles il sculpte les becs de ses flûtes, et taille les parties planes présentes sur les flûtes ou les instruments rythmiques, entre autres.

Après s'être familiarisé avec les matériaux qui participent aux qualités artistiques recherchées par Rapasy, découvrons comment ce spécialiste en lutherie toujours en recherche d'idées et de progrès, apporte aux instruments qu'il conçoit des améliorations d'ordre technique ou sonore tout autant qu'esthétique ou pratique. Le chapitre suivant sera dédié à ces instruments.

⁵³ Pour plus d'informations sur cette essence, voir l'article d'Essarbois : « Le palissandre de Madagascar : ses usages et sa commercialisation » consulté le 01/08/2016 à <http://www.essarbois.com/la-passion-du-bois/nos-realizations/nos-produits/127-le-palissandre-de-madagascar-ses-usages-et-sa-commercialisation.html>.



Figure 13 : Rimo-rimo



Figure 14 : Faray et ambio

Chapitre 4 – Des idiophones : les accessoires rythmiques traditionnels

Rappelons ici que seront qualifiés de « traditionnels » les instruments de musique répertoriés dans l'ouvrage de Curt Sachs : *Les Instruments de Musique de Madagascar*. En effet, ces instruments existaient à Madagascar lorsque Sachs profita de la présence d'une importante collection d'instruments de musique malgache au Musée de l'Homme pour les découvrir. Il demanda aux fonctionnaires français colons de l'île de lui retourner des questionnaires détaillés qui lui apportèrent maints renseignements et précisions sur les us et coutumes relatifs aux instruments du Musée.

L'ouvrage *Aux sources des musiques du monde – Musiques de tradition orale* de Charles Duvelle, qui montre plusieurs photos d'instruments datant des années 1960 à Madagascar fut également consulté.

Les polyrythmies très présentes dans les pratiques musicales malgaches font du rythme un élément prépondérant des musiques de l'île, qui recèle toutes sortes d'accessoires rythmiques dont plusieurs variétés de hochets et de claves. Ces instruments d'une grande diversité offrent de nombreuses sonorités et permettent des pratiques rythmiques variées. Rapasy construit des instruments traditionnels auxquels il apporte toujours sa touche personnelle. En effet : « *Ceux qui construisaient ces instruments-là auparavant ne pensaient pas à choisir des matériaux qui se prêtent vraiment à leur fabrication.* » (Rajerison, 2016). Rapasy se préoccupe bien sûr des matériaux mais il imagine toujours des astuces pour apporter des perfectionnements ou des innovations de tous ordres : beauté et longévité des matériaux, caractéristiques physiques et esthétiques des instruments.

Voici les idiophones ou instruments à matériau solide, selon la classification de Sachs-Hornbostel. Ces accessoires rythmiques seront présentés selon leur mode d'ébranlement.



Figure 15 : Hochets en graines de latanier et de haricot géant



Figure 16 : Faray

Par secouement :

Les hochets « simples »

Sachs décrit un hochet en vannerie : « *une grappe de petites corbeilles tressées, en feuilles de palmier, remplies de graines, [et] fixées sur une poignée de bois agitée par la main.* »⁵⁴

Rapasy fabrique des hochets du même type. Il remplace les corbeilles de vannerie remplies de petites graines, par de grosses graines qu'il coupe et relie entre elles avant de les fixer à l'extrémité d'un bâton. Il utilise deux sortes de graines, latanier ou haricot géant, qu'il ne mélange pas au sein d'un même instrument.

Le faray

Vidéo 1 en annexe

Dans son ouvrage de 1938, C. Sachs répertorie pour ce « hochet en tuyau » une quinzaine de noms différents, en fonction des régions de Madagascar. Il dépeint :

*« Un tuyau formé par un ou deux entre-nœuds de bambou pelé est clos aux deux extrémités par des nœuds naturels. On a cependant fait éclater la paroi afin de permettre le passage d'une certaine quantité de graines de balisier (canna). Le maniement nous est décrit par M. Raymond Decary : "On le tient des deux mains ; mû à chaque extrémité et agité par saccades, il sert à scander la danse." M. l'administrateur supérieur de la région de Diégo-Suarez rapporte qu'"on le fait sonner en le frappant sur le genou". »*⁵⁵

Rapasy fabrique ses *faray* dans une section de roseau de 4,5 cm de diamètre et de 20 cm de long, qu'il garnit de graines de *voamaintilany*, et qu'il ferme de part et d'autre par une fine plaque de palissandre.

⁵⁴ Sachs, *op. cit.* p. 6.

⁵⁵ *Ibid.* p. 3-4.



Figure 17 : Ambio

Par entrechoc

L'ambio

Vidéo 2 en annexe

Ce sont des claves. Sachs mentionne l'existence de « *bâtons entrechoqués entre les mains d'une seule personne : sur une photo [...] de femmes sakalava, une douzaine au moins, en accompagnent leur danse.* »⁵⁶

Ces instruments sont dénommés *ambio* dans le district de Soalala.

C'est dans le palissandre que Rapasy polit deux courts bâtons d'une vingtaine de cm de long. Il leur donne une section ovoïde pour permettre au musicien d'obtenir quatre notes différentes en fonction de la face de chaque bâton qui est frappée.

⁵⁶ Sachs, *op. cit.* p. 61.



Figure 18 : Tsikadraha

Par raclement

Le tsikadraha

Vidéo 3 en annexe

Curt Sachs décrit un racle, dont une des appellations sur l'île est « *tsikadraha* » :

« Un tube de bambou à encoches transversales qu'on racle avec une petite baguette. [...] À Madagascar, il y a deux différents modèles de racle. Celui de l'Est est caractérisé par ses extrémités ouvertes, dont l'une est coupée nette et l'autre taillée en biseau. Près de cette dernière, l'écorce de bambou porte une trentaine d'encoches. [...] M. Raymond Decary [...] joint le commentaire suivant : "Le bambou se tient de la main gauche, et le musicien racle les encoches en cadence avec... un morceau de bambou fendu, plat, long de 15 à 30 cm [...] et généralement taillé en pointe ou en biseau à une extrémité... [Il] sert pour accompagner et rythmer la danse". »⁵⁷

Rapasy fabrique ses *tsikadraha* dans des tubes de « roseau de Manakara » de 20 cm, sur lequel il réalise 25 encoches et qu'il clôt aux extrémités par deux fines plaques de palissandre. Il joint un petit bâton de 20 cm, également en roseau, et dont le diamètre d'une des extrémités est légèrement réduit, permettant une variation de la hauteur et du timbre du son obtenu lors du raclement.

⁵⁷ Sachs, *op. cit.* p. 8.



Figure 19 : Kayamba rambo

Par frottement

Le kayamba rambo

Vidéo 4 en annexe

Aucun des ouvrages consultés ne mentionne ce type d'idiophone, mais c'est d'après Rapasy un accessoire rythmique courant à Madagascar. Il résulte de l'assemblage de nombreuses petites baguettes de *rambo*, qui donnent son nom à ce cousin du hochet, d'où son appellation de « *kayamba* (hochet) *rambo* (en paille) ». Elles sont maintenues et fixées à une extrémité dans une courte section de roseau, et laissées libres à l'autre extrémité. Les sonorités offertes sont douces et variées. Le musicien peut frotter ces *rambo* l'un contre l'autre, dans un geste de friction, plus ou moins vif et appuyé, et obtenir ainsi un bruit de froissement, dont il peut gérer avec précision l'intensité comme la durée. Il peut également frapper leur extrémité (sur une main ou un genou par exemple) et obtenir un son plus sec. De plus, comme me le montrait Rapasy, une paire de *kayamba rambo* peut tout à fait être utilisée à la manière de balais de caisse claire, sur la peau d'un tambour ou sur toute autre surface.

Après ce tour d'horizon des accessoires rythmiques, découvrons maintenant la famille des flûtes.



Figure 20 : Flûtes avec bec



Figure 21 : Trois types de flûtes avec bec

Chapitre 5 – Des aérophones : les flûtes⁵⁸

« La flûte fonctionne grâce à l'envoi (par la bouche, le nez, une soufflerie, le vent lui-même) d'un jet d'air sur une arête (le plus souvent biseautée). C'est grâce à ce principe exciteur que se fait la vibration de l'air stagnant dans l'instrument.

On distingue deux types principaux : les flûtes pour lesquelles c'est le musicien qui conduit l'air au biseau (ex. flûte traversière) et les flûtes disposant d'un conduit d'air aménagé (ex. flûte à bec). »⁵⁹

C'est par la flûte à bec, cadeau de son grand frère, que tout a commencé : la découverte de la pratique musicale, des instruments, de la lutherie, puis du patrimoine malgache. De même, cette rubrique débutera par les flûtes à bec avant de s'attacher aux flûtes traditionnelles, pour finir par les flûtes de conception originale.

⁵⁸ Pour plus d'informations sur les familles de flûtes, voir « Typologie des flûtes » par Le Gonidec M.-B. (2008) à <http://www.ethnomusicologie.net/reperestheoriques.htm>.

⁵⁹ D'après l'article « Typologie des flûtes » par Le Gonidec M.-B. (2008) à <http://www.ethnomusicologie.net/reperestheoriques.htm>.



Figure 22 : Flûte à bec, famille

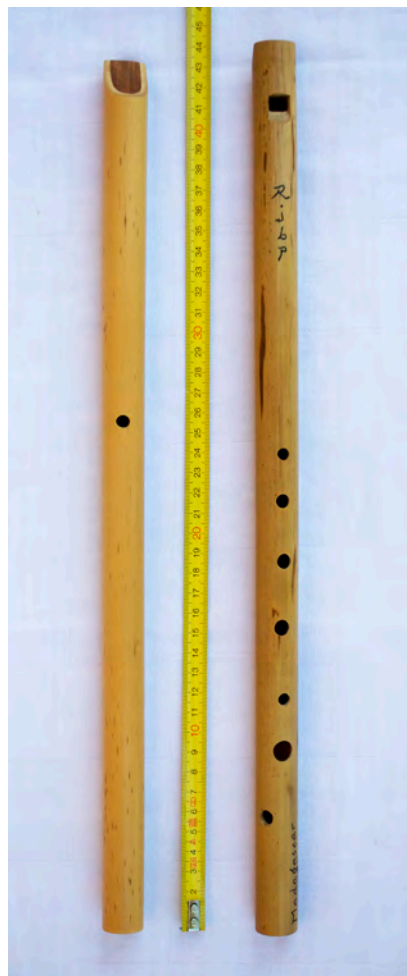


Figure 23 : Flûte à bec, dos et face



Figure 24 : Flûte à bec, détail du bec

Des flûtes occidentales adaptées

Nous verrons ci-après, quelles améliorations Rapasy a apportées à la flûte à bec courante (que nous avons pratiquée au collège et que connaissent encore tous les collégiens malgaches), ainsi qu'à la flûte traversière. Il les fabrique en « roseaux de Manakara »,

Les flûtes à bec :

La flûte à bec « classique »

Vidéo 5 en annexe

Si comme nous l'avons vu Rapasy a découvert empiriquement dès son adolescence les règles à adopter pour obtenir la justesse des notes, il s'est aussi attaché à l'aisance de jeu en décalant de part et d'autre de la ligne médiane, les trous que boucheront les index qui sont des doigts plus courts. De même, emplacement et diamètre des trous seront fonction de l'intervalle entre deux notes et de la nécessité ou non de pouvoir jouer deux notes avec un même trou (bouché entièrement ou à moitié).



Figure 25 : Kisoly, famille

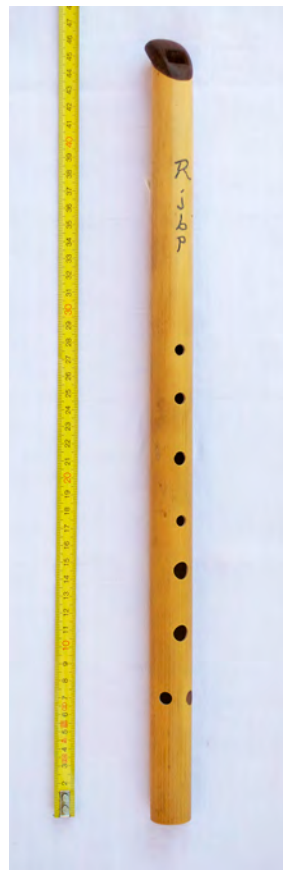


Figure 26 : Kisoly, face

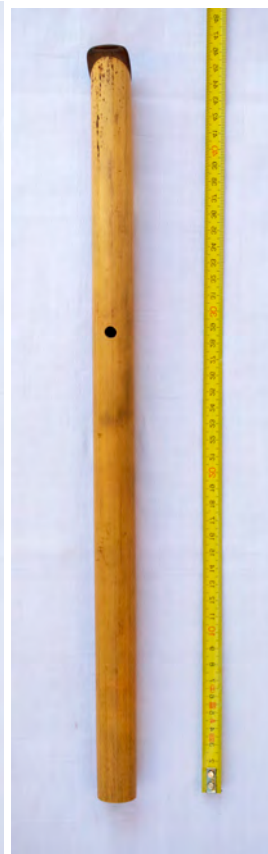


Figure 27 : Kisoly, dos



Figure 28 : Kisoly, détail du bec, profil

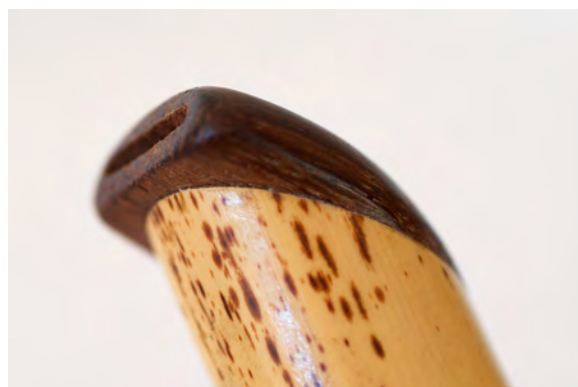


Figure 29 : Kisoly, détail du bec, dessous

La kisoly, flûte avec bec de palissandre

Vidéo 6 et 7 en annexe

Rapasy a conçu une flûte avec un bec différent, dont la forme confère un son plus puissant à l'instrument. En la nommant *kisoly*, il est heureux de raviver un nom aujourd'hui oublié de la *sodina*, la flûte traditionnelle malgache.



Figure 30 : Flûte traversière avec bec en roseau, famille

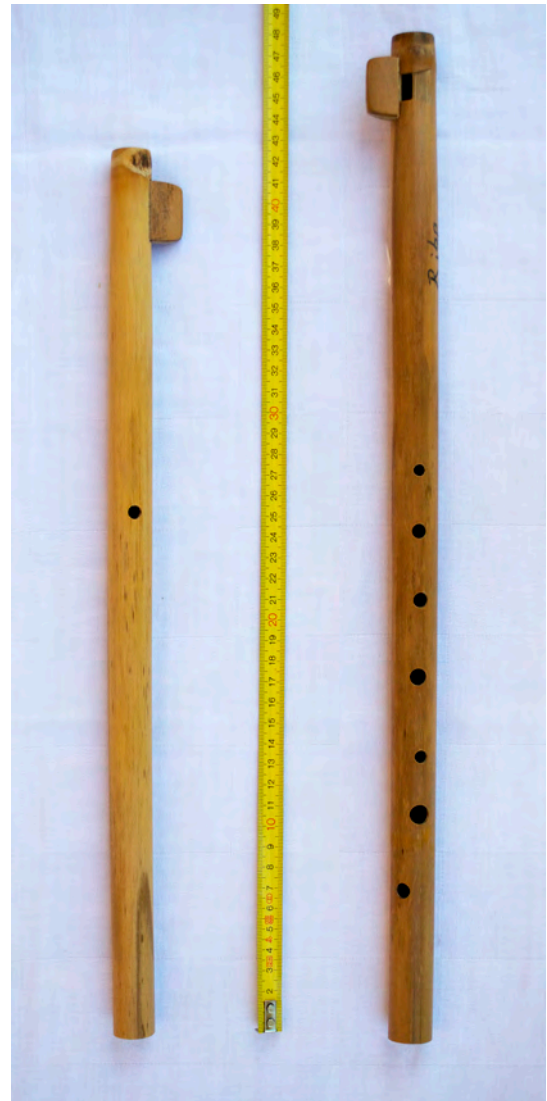


Figure 31 : Flûte traversière avec bec en roseau, dos et face



Figure 32 : Flûte traversière avec bec en roseau, détail du bec

La flûte traversière avec bec de roseau

Vidéo 8 en annexe

Rapasy a eu l'idée, pour simplifier la tâche de quelqu'un débutant l'apprentissage de la flûte traversière, d'adapter un bec en roseau à l'orifice de la flûte traversière. Ainsi, le musicien pourra se familiariser avec la posture et la pratique de l'instrument, sans être confronté d'emblée à la difficulté de production du son.



Figure 33 : Sodina, famille



Figure 34 : Sodina, détail de l'embouchure

Des flûtes traditionnelles

La sodina : une flûte verticale

Vidéo 9 en annexe

C. Sachs détaille les particularités de cette flûte droite :

*« [La] sodina [... est] jouée un peu partout à Madagascar.[...] Les hommes seuls s'en servent ; la magie et la religion n'entrent pas dans son domaine. La flûte est généralement faite de roseau. Pour mieux trancher le vent, l'orifice supérieur, servant à la formation du son d'après le principe de la clé creuse, est, dans la majorité des cas, aiguisé en chanfrein. »*⁶⁰

Il précise que ces flûtes droites sans pavillon comportent 6 trous antérieurs, avec ou sans trou dorsal. La distance entre les trous est déterminée par un étalon.⁶¹

« Les flûtes diffèrent selon le luthier qui les construit et le matériau de fabrication (roseau, bambou). Elles peuvent mesurer de 70 cm à moins de 15 cm. Dans ce dernier cas, la mélodie très aiguë sera accompagnée par un hochet, appelé koritsana. »

(Rapasy, 2016)

Rapasy prépare des tubes de « roseau de Manakara » dont il aiguisé également l'orifice en chanfrein. En revanche, comme précisé en fin de première partie, il prend soin d'accorder selon le tempérament occidental les flûtes qu'il fabrique, afin qu'elles puissent jouer toutes les musiques, en particulier le répertoire traditionnel malgache et les musiques occidentales.

⁶⁰ Sachs, *op. cit.* p. 13-14.

⁶¹ *Ibid.* p. 15-16.

Le kiloloka : du « sifflet » à la flûte de pan

Vidéo 10 en annexe

Dans son ouvrage « Aux sources des musiques du monde » Charles Duvelle mentionne les *kiloloka* :

*« Orchestre de sifflets kiloloka : ce type de musique [...] est très souvent exécuté par des jeunes gens se déplaçant en groupe, d'un village à l'autre, par exemple, et courant à petites foulées. [Sur la photo prise en] août 1963, à Maromiandra (Madagascar), les hommes sont au nombre de sept et soufflent chacun dans un kiloloka, sifflet à bec en bambou, fermé soit naturellement par un nœud, soit par l'index. Chaque kiloloka n'émettant qu'un seul son, le jeu "en hoquet" est divisé entre les sept exécutants. »*⁶²

Rapasy confirme que les *kiloloka*, font partie du patrimoine musical malgache car ils apparaissent dans le recensement des instruments qu'ont fait Sylvestre Randafison et le trio Ny Antsaly. On les trouve dans l'île, partout où il y a des roseaux et il en existe différentes sortes. Ce sont des flûtes simples ou parfois des flûtes de 3 ou 4 sifflets, qui nécessitent que plusieurs musiciens jouent ensemble des morceaux de musique, d'essence plutôt rythmique que mélodique.

⁶² Duvelle, *op. cit.* p. 68.



Figure 35 : Kiloloka, face

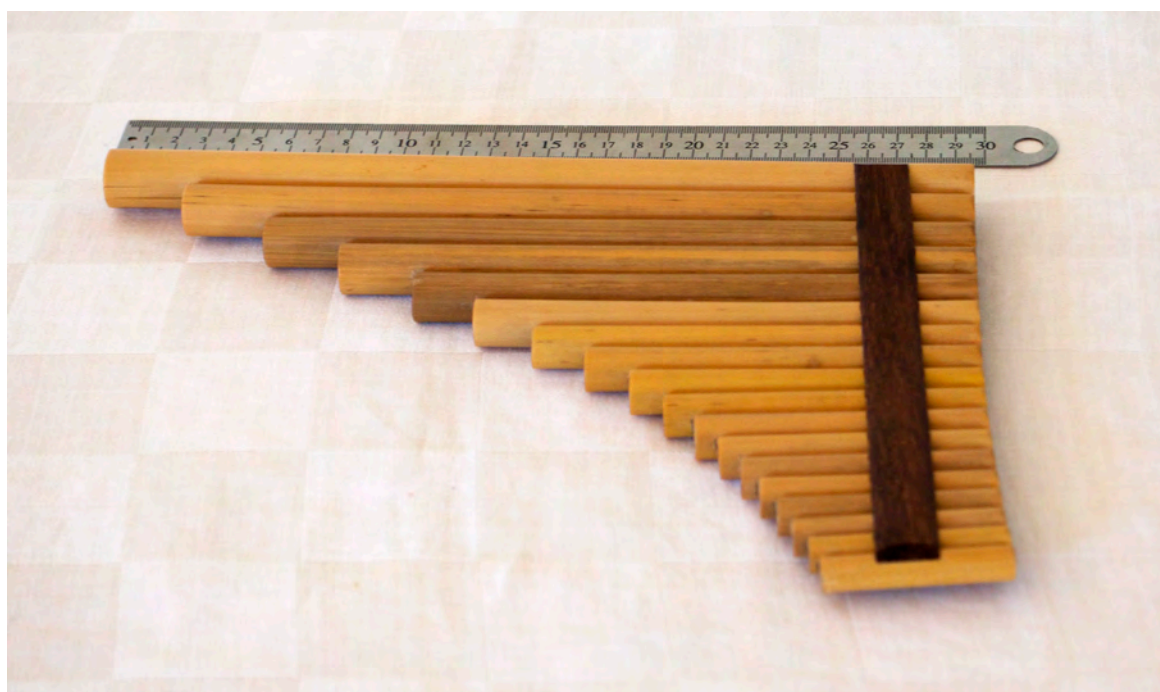


Figure 36 : Kiloloka, dos

Rapasy fabrique une flûte de pan qu'il dénomme *kiloloka*. Il assemble 18 tuyaux en « roseau de Manakara », dont il biseaute légèrement une extrémité qui sera l'embouchure, et les accorde un à un selon le tempérament occidental sur deux octaves et demie. A cet effet, il place dans chaque tube un petit bouchon, mobilisable s'il est poussé d'un côté ou de l'autre du sifflet. Chaque sifflet reste ainsi accordable, donc chaque note modifiable selon les désirs du musicien. En somme, Rapasy a adapté pour un musicien qui joue seul, un instrument qui garde la sonorité des *kiloloka* traditionnels, tout en proposant un format élargi à celui de la flûte de pan, ainsi qu'une échelle mélodique aisément modulable.



Figure 37 : Kiikioka petits et moyens modèles, famille, de profil



Figure 38 : Deux kiikioka, grand modèle, de face

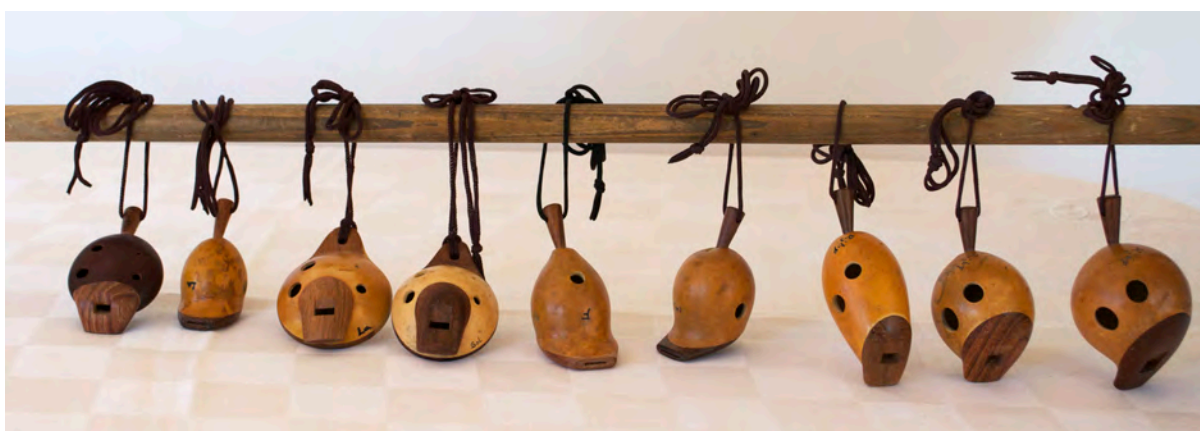


Figure 39 : Kiikioka petits et moyens modèles, famille

Des flûtes tirées de l'oubli

De la flûte globulaire *tahi-tahia* à la *kiokioka*

C'est en lisant des ouvrages de Curt Sachs que Rapasy a découvert le *tahi-tahia* :

« flûte vase – dans le district de Soalala les enfants se fabriquent un instrument fait avec de la boue desséchée sous forme d'une petite cruche, avec un trou pour embouchure, et deux autres trous qui donnent des sons ressemblant à ceux d'une flûte droite. Ils l'appellent tahi-tahia. »⁶³

Le *tahi-tahia* était tombé en désuétude depuis bien longtemps quand Rapasy a fait sa connaissance. Il a alors décidé de le « réveiller » comme il aime le dire, en concevant, d'après les articles de Sachs, un instrument qui reprend le principe physique de la flûte globulaire, avec des possibilités techniques accrues qui lui confèrent tout son intérêt. Les modèles petits et moyens se terminent à l'opposé du bec par un petit appendice en bois de palissandre qui aide à la tenue de l'instrument, muni d'une cordelette pour pouvoir le porter autour du cou.

C'est ainsi qu'est née la *kiokioka*, une flûte globulaire munie d'un bec en palissandre, et percée de 5 trous qui permettent de jouer les 12 notes d'une gamme chromatique. Rapasy a choisi ce terme qui signifie siffloter en malgache et évoque ainsi la sonorité claire des *kiokioka*, rappel du chant des oiseaux ou des mélodies fredonnées ou sifflées.

L'originalité des *kiokioka* a été reconnue à Madagascar lors du concours de création et d'innovation « Tsinjo 2000 » auquel Rapasy a participé à Tananarive en 2000. Les qualités musicales et techniques de ces flûtes, réalisées à partir de matériaux simples et faciles à trouver à Madagascar, lui ont valu d'être nommé pour ce concours. La forme naturelle des *kiokioka* permet une prise en main aisée, facilitée par le petit appendice qui sert d'appui aux doigts. Et leurs petites tailles les prédisposent à l'enseignement musical des plus jeunes. Effectivement, « *cette petite flûte qui offre les qualités d'une flûte à bec a l'énorme avantage de tenir dans une poche !* » (Rapasy, 2016).

⁶³ Sachs, *op. cit.* p. 67.



Figure 40 : Kiokioka grand modèle, longue



*Figure 41 : Kiokioka grand modèle, longue,
bec de face*



*Figure 42 : Kiokioka grand modèle, longue,
bec de profil*

Rapasy prend soin de joindre un petit livret explicatif sur l'origine de la flûte et les doigtés de la gamme, sans oublier quelques exemples musicaux simples et variés sur portées, qui permettront aux acquéreurs de s'exercer facilement.

Observons maintenant dans leur ordre chronologique de conception et de création, les *kiokioka* réalisés par Rapasy depuis que la première a vu le jour en 1991.

En calebasse

Rapasy propose plusieurs modèles de tailles et formes variées selon la partie de la calebasse utilisée, et dont les tessitures seront par conséquent différentes. Les *kiokioka* sont ici classées de l'instrument le plus volumineux donc plus grave, au plus petit plus aigu.

- *Kiokioka* ténor, grand modèle, longue, base en palissandre

Vidéo 11 en annexe



Figure 43 : Kiokioka grand modèle, ronde, face



Figure 44 : Kiokioka grand modèle, ronde, bec de profil



Figure 45 : Kiokioka grand modèle, ronde, dessus



Figure 46 : Kiokioka grand modèle, ronde, détail du bec

- *Kiokioka* grand modèle, ronde



Figure 47 : Trois kiokioka petits modèles



Figure 48 : Kiokioka ronde, vue de dessus



Figure 49 : Kiokioka petit modèle, bec de dessous



Figure 50 : Kiokioka petit modèle, bec de profil

- *Kiokioka* moyenne, ronde
- *Kiokioka* piccolo

Vidéo 12 en annexe



Figure 51 : Kiokioka plate, face et dos



Figure 52 : Kiokioka plate, bec



Figure 53 : Kiokioka plate, détail du bec

- *Kiokioka* plate moyenne
- *Kiokioka* plate petite



Figure 54 : Kiokioka en graine de haricot géant, face et profil



Figure 55 : Kiokioka en graine de haricot géant, détail du bec

En graine de haricot géant

- *Kiokioka antata* piccolo

Vidéo 13 en annexe

Ce modèle est fabriqué à partir d'une graine de haricot géant.



Figure 56 : Kiokioka en graine de latanier

En graine de latanier

- *Kiokioka vaopao piccolo*

Vidéo 14 en annexe

Ce modèle est fabriqué à partir d'une graine de latanier.



Figure 57 : Dimirado, face



Figure 58 : Dimirado, dos



Figure 59 : Dimirado, détail du bec



Figure 60 : Dimirado, bec de face

Des flûtes inédites, de conception originale

Ce sont des modèles rares, fabriqués sur commande.

La *dimirado* : une flûte multiple

Ce terme signifie « cinq tuyaux en harmonie ». Un jour, Rapasy voulut interpréter un morceau qui lui plaisait beaucoup et qui se jouait en duo avec un autre flûtiste. Ne trouvant pas le musicien qu'il recherchait, il décida alors de fabriquer une flûte quintuple, qui lui permette de jouer simultanément deux parties de flûte distinctes.

La 1^{re} dimirado

Vidéo 15 en annexe

Elle est constituée de cinq flûtes à bec créées dans des tubes de « roseau de Manakara », de tailles décroissantes et accordées en tierces. Elles sont percées de deux trous chacune, et minutieusement assemblées au niveau de l'extrémité des becs pour faciliter le jeu.



Figure 61 : Dimirado II, face



Figure 62 : Dimirado II, dos



Figure 63 : Dimirado II, bec



Figure 64 : Dimirado II, détail du bec

La 2^{ème} dimirado avec un bec amélioré

Vidéo 16 en annexe

En 2016, Rapasy a créé une seconde *dimirado*.

Et l'amélioration ergonomique apportée grâce à l'uniformisation des cinq becs en un seul large bec de palissandre (incluant et unissant les cinq flûtes de roseau) fut très bien illustrée par une comparaison sonore des deux *dimirado*.



Figure 65 : Tsianjaza

La *tsianjaza* : une flûte basse avec bec

Vidéo 17 et 18 en annexe

Ce terme signifie « qui n'est pas pour les enfants ». Rapasy l'a choisi pour nommer cette grande et longue flûte basse sortie un jour de son imagination. Il assemble savamment plusieurs tubes de roseau pour obtenir cet instrument original à la sonorité grave et chaude.

Nécessitant de longs doigts pour atteindre et boucher les trous, et un bon souffle pour mettre en vibration la volumineuse colonne d'air de l'instrument, il est vrai que la *tsianjaza* n'est vraiment pas faite pour les enfants - mais ceux-ci ont déjà les *kiokioka* qui leur sont dédiées.

Conclusion

En somme les instruments re-cr  s par Rapasy révèlent son profond attachement à la musique, et les actions pédagogiques variées qu’il mène à travers l’  le et à l’étranger montrent les multiples facettes de son implication pour la préservation et la mise en valeur du patrimoine malgache. En effet, poursuivre les travaux de Sylvestre Randafison, le maître qui lui a tant appris, représente un devoir moral pour au moins deux raisons : honorer la promesse faite à son ami bien sûr, mais surtout se préoccuper de transmettre aux générations futures dont les racines risquent de disparaître.

Heureusement, Rapasy n’est jamais à court d’idées ou de projets pour maintenir l’héritage culturel malgache, que ce soit en continuant de « réveiller » des instruments tombés en désuétude, ou en explorant ce que la tradition musicale malgache pourrait révéler grâce à des archives (bandes sonores, photos, textes, croquis et autres documents) comme celles collectées par le trio Ny Antsaly.

Malheureusement une partie des archives du trio a été détruite en 1995 lors de l’incendie du palais de la reine à Tananarive, où ils étaient stockés. Il reste sans doute des documents qui n’ont pas brûlé ou d’autres archives, que Rapasy aimerait pouvoir consulter pour alimenter ses recherches en lutherie et enrichir le répertoire des traditions musicales malgaches. Mais pour l’instant, l’accès aux fonds documentaires et aux archives malgaches semble complexe pour Rapasy.

Perspectives

À la fin de cette longue description, nous pouvons dire comme François Bensignor que :

*« Les 18 tribus peuplant Madagascar partagent une façon bien à elles d'envisager la musique. Elles s'appuient sur deux constantes : un art consommé du chant polyphonique, un mélange de rythmes ternaires et binaires structurant mélodies et paroles. Sur cette base, invention, fantaisie, génie de l'harmonie et de la mélodie, stimulent l'émulation entre des musiciens fiers de développer l'originalité propre à leurs cultures respectives. »*⁶⁴

Au-delà, ce travail fait émerger une problématique qui, loin d'être une simple liste « à la Prévert » des instruments et des modes de faire concernant la musique à Madagascar, fait davantage référence à la relation entre tradition et modernité. Effectivement, nous avons pu réaliser tout au cours de ce mémoire les efforts de Rapasy non seulement pour retrouver une histoire, celle des instruments, mais à travers elle, la sienne, son identité malgache, ainsi que la volonté de faire évoluer les instruments et la musique vers notre temps en transmettant ses savoirs. Effectivement, en reprenant les réflexions de André Leroi-Gourhan, nous pensons qu'il n'y a pas de culture sans techniques et sans instruments singularisant cette culture⁶⁵.

Par ailleurs, nombreux sont les thèmes que nous avons abordés mais qui ne sont pas directement concernés par ce travail : nous avons pu mettre en avant que la musique malgache est un élément fort des temporalités et des pratiques sociales des ethnies de l'île, dans les moments sacrés et profanes. Cette dimension de la musique, qui pourrait faire à elle seule l'objet d'une étude, est structurante pour comprendre les usages de la musique et des instruments, et la façon dont les habitants « jouent » leurs mythes, leur Histoire et leur quotidien.

De la même manière, nous avons noté que la musique est un lieu d'échanges sociaux fertiles : faire de la musique c'est retrouver ses traditions, c'est être ensemble, c'est transmettre et pourquoi pas comme le donne à voir Rapasy, c'est également, de manière formelle ou informelle, un engagement entre acteurs sociaux, ici le musicien et les habitants. Nous sommes là dans une problématique d'échange, au sens de Mauss (1950),

⁶⁴ Bensignor, *op. cit.* p. 176.

⁶⁵ « Pour le technicien, infiniment plus que pour tout autre, le Passé s'additionne fructueusement au présent. [Concernant] les aptitudes techniques, toute leur valeur tient dans les millénaires, qui ajoutent l'un après l'autre leur capital d'inventions. » Leroi-Gourhan, A. (1973). *Milieu et techniques*, p. 439.

qui demanderait à être explorée en soi. La musique est faite pour être partagée et transmise ! C'est un art vivant qui se nourrit de la tradition et relie les hommes pour les accompagner vers leur modernité. C'est à partir de ces considérations qu'il convient de comprendre les projets de Rapasy pour l'avenir. Protéger les végétaux qui permettent la réalisation technique des instruments, et promouvoir la musique traditionnelle ne peuvent se comprendre que dans la perspective d'un futur que Rapasy souhaiterait voir relié au passé, tout en le réactualisant dans le présent d'une identité malgache forte.

Bibliographie

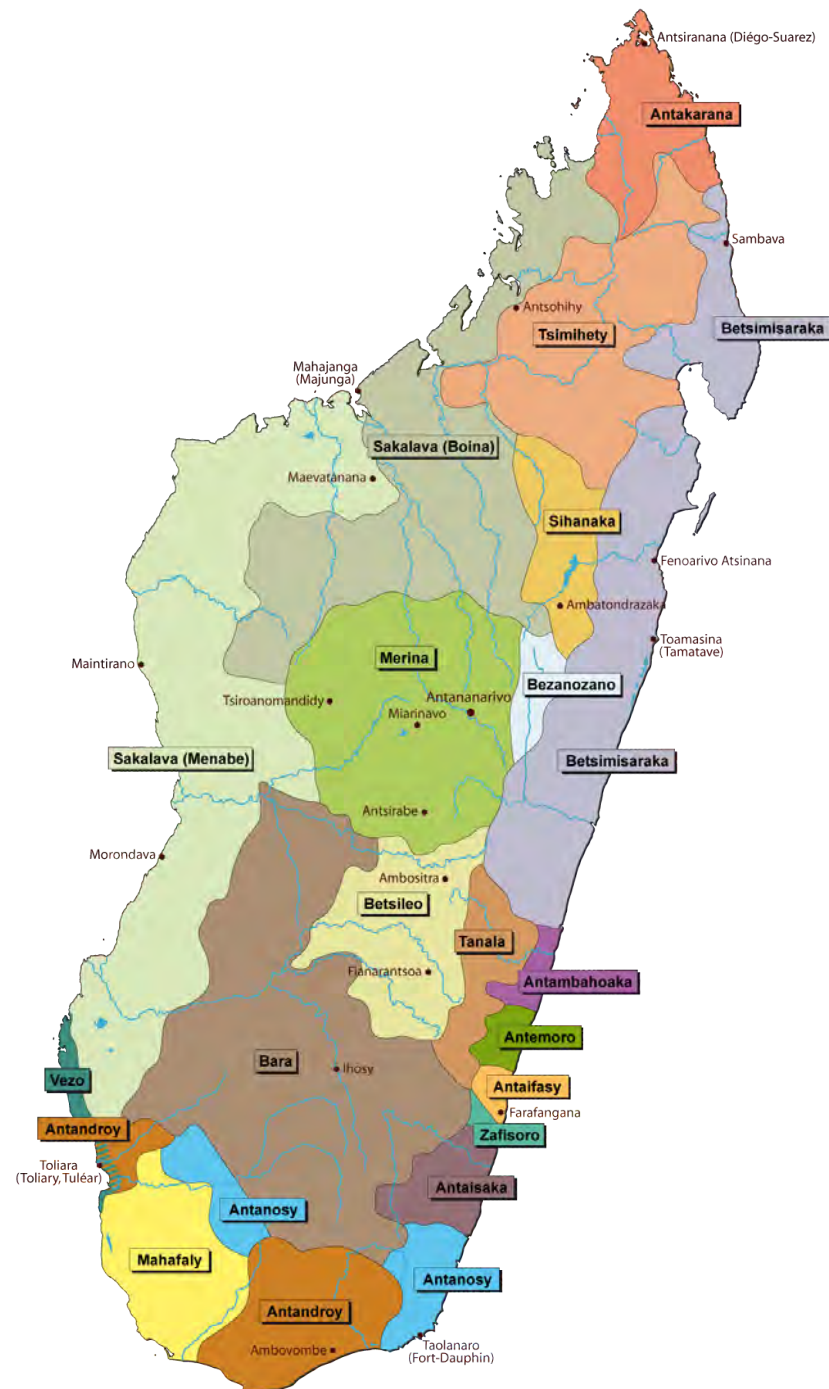
- Bensignor, F. (2013a). Madagascar, musiques foisonnantes. *Hommes et migrations*, (1302), 176-179.
- Bensignor, F. (2013b). Ny Malagasy Orkestra. *Hommes et migrations*, (1302), 180-181.
- Cirendini, O. (2010). *Madagascar* (6ème éd.). Paris : Lonely Planet.
- Cogdell Djedje, J. (Éd.). (1999). *Turn up the volume! A celebration of African music*. UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Crenn, C. (1998). L'auto-catégorisation des Merina et leur identification par les membres de la société française. *Journal des anthropologues*, (72-73), 119-136.
- Cronier, P. (2009). *Les instruments des musiques traditionnelles mahoraises*. Mayotte, France : Institut de Formation des Maîtres de Dembéné.
- Duvelle, C. (2010). *Aux sources des musiques du monde : musiques de tradition orale*. UNESCO.
- Faublée, J., & Eyraud, M.-C. (1999). *La musique à Madagascar*. Saint-Maur (Val-de-Marne), France : Sépia.
- Leclair, M. (1997). Madagascar. Musique Antanosy. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (10), 358-361.
- Leroi-Gourhan, A. (1973). *Milieu et techniques*. Paris, France : Albin-Michel.
- Live, Y.-S. (2003). Note d'introduction sur les musiques traditionnelles des Antakarana. *Journal of Asian and African Studies*, (65), 45-66.
- Mallet, J. (2002). Histoire de vies, histoire d'une vie - Damily, musicien de tsapiky, troubadour des temps modernes. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (15), 113-132.
- Mauss, M. (1923). Essai sur le don. *L'Année sociologique*, 1, 30-186.
- Midgley, R. (Éd.). (1976). *Instruments de musique du monde entier* (Traduction française Albin Michel). Diagram Visual Information.
- Pearthree, G. (2007). *La musique malgache : moyen de protection de l'environnement*. University of Redlands, CA, USA.
- Rafidinarivo, C. (2003). L'entendement malgache. *Africultures*, 2(55), 69-73.
- Rakotomalala, M. M. (1986). Musique à Madagascar : son évolution selon les divers courants d'influence. *Bulletin de l'Académie Malgache*, 64(1-2), 69-79.
- Rakotomalala, M. M. (2003). *Madagascar la musique dans l'histoire*. Fontenay-sous-Bois, France : Anako.
- Randretsaniolo-Rakotomahandry, S. (2001). *Ranavalona 1ère, reine de Madagascar face aux étrangers - 1829-1845 : nostalgie de puissance?* Lyon, France : Université de Lyon III.
- Randrianary, V. (2001). *Madagascar : les chants d'une île*. Paris, France : Actes Sud.

- Randrianary, V. (2002). Mama Sana - Succès, angoisses... et musiques : le blues sakalava. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (15), 97-112.
- Rasamoelina, H. (2012). *Croyances et instrumentalisation à Madagascar*. Antananarivo, Madagascar : Fondation Friedrich-Ebert.
- Rasoamampionona, C. (2003). Marche vers la recherche du passé : le musée Faniahy a dix ans. *Africultures*, 2(55), 51-53.
- Razafy-Andriamihango, J.-P. (2014, septembre 24). « Trio Ny Antsaly », la fabuleuse histoire d'un groupe folklorique malgache [Blog]. Consulté 2 mars 2016, à l'adresse <https://labodiplo.wordpress.com/2014/09/24/trio-ny-antsaly-la-fabuleuse-histoire-dun-groupe-folklorique-malgache/>
- Rouget, G. (1980). *La musique et la transe*. Paris, France : Gallimard
- Sachs, C. (1938). *Les instruments de musique de Madagascar*. Paris, France : Université de Paris V.
- Schaeffner, A. (1936). *Origine des instruments de musique*. Paris, France : Payot.
- Schmidhofer, A., & Domenichini-Ramiaramanana, M. (2016). Madagascar. In *Grove Music Online*. Oxford, UK : Oxford University Press.

Table des annexes

Annexe 1 : Carte des ethnies de Madagascar	73
Annexe 2 : Table des contenus multimédias	74

Annexe 1 : Carte des ethnies de Madagascar



Infographie par Guillaume Pontonnier, issue de l'article de site Web « Les 18 ethnies de Madagascar » (2010) à <http://www.fort-dauphin.org/madagascar/peuples-malagasy>, utilisée avec son accord.

Annexe 2 : Table des contenus multimédias

J'ai profité des entretiens avec Rapasy à Thonon-les-Bains en juin 2016 pour filmer des extraits musicaux. Ceux-ci apportent une illustration sonore aux instruments décrits dans le catalogue.

Chaque extrait vidéo est associé ici à un commentaire de Rapasy qui décrit la musique qu'il interprète, parfois accompagné à la guitare acoustique par son fils David Rajerison.

Vidéo 1 : *Faray*

Démonstration avec guitare (extrait court).

Vidéo 2 : *Ambios*

Démonstration avec guitare (extrait court).

Vidéo 3 : *Tsikadraha*

Démonstration.

Vidéo 4: *Kayamba rambo*

Démonstration avec guitare.

Vidéo 5 : Flûte à bec « classique »

« Afindrafindrao » : ce morceau traditionnel est joué pour ouvrir les bals. C'est une sorte de danse de quadrille où la femme se place devant et l'homme derrière.

Vidéo 6 : *Kisoly*

« Rasaraka » : une tribu a donné son nom à ce morceau traditionnel qui, parlant de l'éloignement et de la nostalgie de quelqu'un parti au loin, évoque la solidarité et l'appartenance au groupe.

Vidéo 7 : *Kisoly courbée*

Ce morceau tiré du répertoire de la musique Andine montre que le bec de palissandre permet d'obtenir un son très puissant.

Vidéo 8 : Flûte traversière avec bec

« Rakotozafy » : le musicien réputé qui a composé ce morceau dans les années 1960 lui a donné son nom. Ce morceau a eu tant de succès depuis qu'il fait désormais partie du répertoire traditionnel malgache.

Vidéo 9 : *Sodina*

« Rasaraka » : voir commentaire Vidéo 6.

Vidéo 10 : *Kiloloka* + guitare

« Dia-Ntaola » : morceau traditionnel évoquant la danse des ancêtres, dans une atmosphère recueillie.

Vidéo 11 : *Kiokioka* ténor (grand modèle, longue)

« Lanitra Mangamanga » : signifie le ciel bleu. Ce morceau traditionnel parle de réconciliation, et du pardon que nous devons faire car nous ne sommes que de passage sur terre. C'est un message très spirituel et moral qui évoque la valeur du pardon : demander pardon, se faire pardonner et rectifier ses erreurs.

Vidéo 12 : *Kiokioka* piccolo (petit modèle)

« Rakotozafy » : voir commentaire Vidéo 8.

Vidéo 13 : *Kiokioka antata* piccolo

« Mifohaza Rabetorimaso » : mifohaza signifie « lève-toi » à quelqu'un qui traîne au lit. Ce morceau traditionnel s'adresse à qui fait la grasse matinée trop souvent.

Vidéo 14 : *Kiokioka* latanier piccolo

« Afindrafindrao » : voir commentaire Vidéo 5.

Vidéo 15 : *Dimirado*

« Falifaly » : ce morceau traditionnel raconte la joie partagée.

Vidéo 16 : *Dimirado II* + guitare (extrait court)

« Ryano » : c'est la sérénade *Merina* traditionnelle.

Vidéo 17 : *Tsianjaza*

« Lanitra Mangamanga » : voir commentaire Vidéo 11.

Vidéo 18 : *Tsianjaza*

« Ambohimanga Vaotora-Defona » : Ambohimanga est le nom d'une colline où on peut encore trouver un palais royal, vaotora-defona veut dire que la colline a reçu un coup de lance qui l'a transpercée, au sens figuré. « *C'est la même image que quand vous dessinez un cœur transpercé par une flèche pour symboliser l'amour.* » (Rajerison, 2016).

Le célèbre roi Andrianampoinimerina, qui régnait sur la Grande Île après avoir réussi à l'unifier, avait une épouse sur chacune des 12 collines de sa capitale. Très amoureux de l'une d'elles, la reine Rangita, il devait malheureusement attendre qu'elle vienne à lui comme le voulait la tradition, et l'attente le faisait souffrir. C'est pourquoi il a composé ce morceau, pour clamer son amour pour la reine Rangita, et inciter cette dernière à le rejoindre.

Table des illustrations dans le texte

Figure 1 : Atelier de Rapasy	36
Figure 2 : De gauche à droite : Gousse et graine de haricot géant, kiokioka	37
Figure 3 : Couleurs des roseaux Flûte récente en haut Dimirado de 20 ans en bas	38
Figure 4 : Calebasses brutes.....	39
Figure 5 : Couleurs des calebasses Kiokioka récente – Kiokioka de 20 ans	39
Figure 6 : Gousse de haricot géant + graines.....	40
Figure 7 : Graines de haricot géant coupées.....	40
Figure 8 : Graines de latanier coupées	41
Figure 9 : Rambo	42
Figure 10 : Graines de voamaintilany	43
Figure 11 : Graines de vaomaintilany grossies.....	43
Figure 12 : Palissandre, pour becs et autres pièces	44
Figure 13 : Rimo-rimo	45
Figure 14 : Faray et ambio	45
Figure 15 : Hochets en graines de latanier et de haricot géant.....	46
Figure 16 : Faray	46
Figure 17 : Ambio.....	47
Figure 18 : Tsikadraha	48
Figure 19 : Kayamba rambo.....	49
Figure 20 : Flûtes avec bec.....	50
Figure 21 : Trois types de flûtes avec bec.....	50
Figure 22 : Flûte à bec, famille.....	51
Figure 23 : Flûte à bec, dos et face.....	51
Figure 24 : Flûte à bec, détail du bec	51
Figure 25 : Kisoly, famille	52
Figure 26 : Kisoly, face	52
Figure 27 : Kisoly, dos	52
Figure 28 : Kisoly, détail du bec, profil.....	52
Figure 29 : Kisoly, détail du bec, dessous	52
Figure 30 : Flûte traversière avec bec en roseau, famille	53

Figure 31 : Flûte traversière avec bec en roseau, dos et face	53
Figure 32 : Flûte traversière avec bec en roseau, détail du bec.....	53
Figure 33 : Sodina, famille	54
Figure 34 : Sodina, détail de l'embouchure	54
Figure 35 : Kiloloka, face.....	56
Figure 36 : Kiloloka, dos.....	56
Figure 37 : Kiokioka petits et moyens modèles, famille, de profil.....	57
Figure 38 : Deux kiokioka, grand modèle, de face.....	57
Figure 39 : Kiokioka petits et moyens modèles, famille.....	57
Figure 40 : Kiokioka grand modèle, longue.....	58
Figure 41 : Kiokioka grand modèle, longue, bec de face	58
Figure 42 : Kiokioka grand modèle, longue, bec de profil	58
Figure 43 : Kiokioka grand modèle, ronde, face	59
Figure 44 : Kiokioka grand modèle, ronde, bec de profil.....	59
Figure 45 : Kiokioka grand modèle, ronde, dessus.....	59
Figure 46 : Kiokioka grand modèle, ronde, détail du bec	59
Figure 47 : Trois kiokioka petits modèles	60
Figure 48 : Kiokioka ronde, vue de dessus	60
Figure 49 : Kiokioka petit modèle, bec de dessous	60
Figure 50 : Kiokioka petit modèle, bec de profil.....	60
Figure 51 : Kiokioka plate, face et dos.....	61
Figure 52 : Kiokioka plate, bec.....	61
Figure 53 : Kiokioka plate, détail du bec	61
Figure 54 : Kiokioka en graine de haricot géant, face et profil	62
Figure 55 : Kiokioka en graine de haricot géant, détail du bec.....	62
Figure 56 : Kiokioka en graine de latanier	63
Figure 57 : Dimirado, face.....	64
Figure 58 : Dimirado, dos.....	64
Figure 59 : Dimirado, détail du bec	64
Figure 60 : Dimirado, bec de face	64
Figure 61 : Dimirado II, face.....	65
Figure 62 : Dimirado II, dos.....	65
Figure 63 : Dimirado II, bec.....	65
Figure 64 : Dimirado II, détail du bec	65
Figure 65 : Tsianjaza.....	66

Sigles et abréviations utilisés

CNEM Centre National d'Éducation Musicale

RJBP Le luthier Jean Bernard Pascal Rajerison dit « Rapasy » signe ainsi ses instruments.

Lexique

<i>Ambio</i>	Sorte de claves malgaches
<i>Andevo</i>	Groupe constitutif des esclaves chez les <i>Merina</i>
<i>Andriamanahary</i>	Voir <i>Zanahary</i>
<i>Andriamanitra</i>	Voir <i>Zanahary</i>
<i>Andriana</i>	Groupe constitutif des nobles chez les <i>Merina</i>
Andrianampongadanitra	Nom d'un roi <i>Merina</i> du XIII ^e siècle
<i>Antanosy</i>	Ethnie peuplant le sud de Madagascar
<i>Antata</i>	Nom malgache du haricot géant
<i>Ba-gasy</i>	Répertoire chanté tiré du <i>hira gasy</i> , privilégiant le texte et son interprétation particulière
Bao, Angèle	Célèbre musicienne malgache du XX ^e siècle
<i>Bara</i>	Ethnie établie à l'intérieur des terres du Sud de Madagascar
<i>Betsileo</i>	Ethnie peuplant les hauts plateaux malgaches, au sud du territoire des <i>Merina</i>
Canal des Pangalanes	C'est un canal de 650 km, succession de rivières et de lacs, aménagés pour la navigation fluviale au XX ^e siècle par le Général Galiéni. Il longe la côte Est de Madagascar, entre Tamatave au Nord et Faranfangana au Sud
<i>Djembe</i>	Sorte de tambour africain à une peau, qui se joue à mains nues
<i>Dimirado</i>	Flûte quintuple conçue par Rapasy
<i>Faray</i>	Hochet en tuyau
<i>Gorodo</i>	Nom donné à l'accordéon malgache une fois que les lamelles ont été rognées pour obtenir des sonorités particulières
<i>Hira gasy</i>	Art musical traditionnel chez les <i>Merina Hova</i> (voir partie 1 chapitre 1 section le <i>hira gasy</i> : une spécificité <i>Merina</i>)
<i>Hova</i>	Nom du groupe statutaire constitué par les hommes libres dans l'ethnie des <i>Merina</i> (voir partie 1 chapitre 1 section géographie et histoire de Madagascar)
<i>Jejy</i>	Vièle malgache
<i>Kabaosy</i> ou <i>Kabôsy</i>	Luth malgache

<i>Kena</i>	Flûte droite traditionnelle des Andes
<i>Kabary</i>	Art oratoire malgache
<i>Kayamba rambo</i>	Un accessoire rythmique fabriqué avec des <i>rambo</i>
<i>Kiloloka</i>	Sifflet ou orchestre de sifflets de Madagascar
<i>Kiokioka</i>	Flûte globulaire créée par Rapasy, inspirée du <i>tahi-tahia</i> disparu
<i>Kisoly</i>	Anciennement, un autre nom de la <i>sodina</i>
<i>Langoro</i>	Gros tambour traditionnel, joué par des femmes chez les <i>Sakalava</i> de Menabe,
<i>Lokanga</i>	Vièle malgache
<i>Mainty</i>	Signifie noir. Nom du groupe statutaire constitué par les noirs chez les <i>Merina</i>
Majunga	Ville portuaire située sur la côte Nord-Ouest de Madagascar
Mama Sana	Célèbre chanteuse et joueuse de valiha du XX ^e siècle
Manakara	Ville située sur la côte Ouest de Madagascar, proche du canal des Pangalanes
Menabe	Région de Madagascar principalement peuplée par les <i>Sakalava</i>
<i>Merina</i>	Ethnie peuplant les hauts plateaux de Madagascar, au Nord du territoire <i>Betsileo</i> . Après avoir conquis le reste de l'île, les <i>Merina</i> régnèrent sur le Royaume de Madagascar durant le XIX ^e siècle
<i>Mpihiragasy</i>	Troupe ou membre d'une troupe de <i>hira gasy</i>
Latanier	Variété de coco nain qui pousse sur les côtes malgaches
Ny Antsaly	Groupe folklorique malgache, (voir partie 1 chapitre 1 section deux personnages clés)
Palissandre	Une essence exotique dite « noble » qui pousse à Madagascar
Randafison	Sylvestre et Rémy, deux frères musiciens, promoteurs de la musique traditionnelle malgache, membres du trio Ny Antsaly (voir Partie 1 Chapitre 1 section deux personnages clés)
Ravanolana I ^{re}	Reine du royaume de Madagascar au XIX ^e siècle
<i>Ravinala</i>	Espèce endémique de palmier aussi appelé « arbre du voyageur », cet arbre aisément reconnaissable avec ses palmes en éventail est l'emblème de Madagascar

<i>Rambo</i>	Sorte de paille rigide, très utilisée à Madagascar pour la vannerie
<i>Rova</i>	Palais de la reine de Madagascar
<i>Sakalava</i>	Ethnie peuplant l'Ouest de Madagascar
<i>Soalala</i>	Ville située sur la côte Ouest de Madagascar
<i>Sodina</i>	Flûte verticale traditionnelle malgache
<i>Tahi-tahia</i>	Flûte globulaire traditionnelle de Madagascar, disparue de nos jours
<i>Tananarive</i>	Capitale de Madagascar (également appelée « Antananarivo », dont on rencontre souvent le diminutif « Tana »)
<i>Tsianjaza</i>	Flûte basse avec bec conçue par Rapasy
<i>Tsikadraha</i>	Sorte de racle malgache
<i>Tsimihety</i>	Ethnie établie dans le Nord de Madagascar
<i>Tulear</i>	Ville du Sud-Ouest de Madagascar
<i>Valiha</i>	Cithare tubulaire, instrument emblématique de Madagascar
<i>Vaotavo</i>	Nom malgache de laalebasse
<i>Voakarabo</i>	Voir <i>antata</i>
<i>Voamaintilany</i>	Petites graines noires et rouges
<i>Voapao</i>	Nom malgache du latanier
<i>Zanahary</i>	Dans la tradition malgache, le dieu créateur de toutes choses
<i>Zuma</i>	Le grand marché de Tananarive

Table des matières

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat	3
Dédicace	4
Je remercie	5
Sommaire	6
INTRODUCTION	7
PARTIE 1 - JEAN BERNARD PASCAL RAJERISON DIT RAPASY TRANSMETTEUR DE TRADITIONS MUSICALES.....	9
CHAPITRE 1 – LA MUSIQUE A MADAGASCAR.....	10
Géographie et histoire de Madagascar	10
Géographie	10
Histoire	11
La tradition musicale à Madagascar	13
Les chants	14
Musique sacrée	15
Musique profane.....	15
Musique traditionnelle	16
Le hira gasy : une spécificité Merina	16
Les principaux instruments de la musique traditionnelle	20
Rôle des instruments de musique	21
Sodina	21
Valiha.....	23
Kabaosy	23
Lokanga	23
Le petit accordéon.....	23
Deux personnages clés pour la connaissance du patrimoine musical malgache.....	24
Curt Sachs (Berlin 1881 - New York 1959)	24
Sylvestre Randafison (1928 - Tananarive 2003)	25
CHAPITRE 2 – BIOGRAPHIE MUSICALE DE RAPASY	27
Environnement familial et musical.....	27
La première flûte : le début d'une aventure humaine	28
La rencontre avec Sylvestre Randafison : un événement transformationnel	29
L'engagement actuel : la transmission et l'échange comme éthique	30
Productions et médiatisation de la musique	30
Conservation du patrimoine	31
Patrimoine musical, matériel et immatériel	31
Patrimoine écologique	32
Sensibilisation et pédagogie.....	32
Création et innovation en facture instrumentale	33
PARTIE 2 - UN CATALOGUE DES INSTRUMENTS DE RAPASY.....	35
CHAPITRE 3 – LES MATERIAUX UTILISES	37
Les « roseaux de Manakara »	38
Les calebasses.....	39
Les graines de haricot géant	40
Les graines de latanier	41

Les rambos.....	42
Les graines de voamaintilany	43
Le palissandre	44
CHAPITRE 4 – DES IDIOPHONES : LES ACCESSOIRES RYTHMIQUES TRADITIONNELS.....	45
Par secouement :	46
Les hochets « simples ».....	46
Le <i>faray</i>	46
Par entrechoc	47
L' <i>ambio</i>	47
Par raclement	48
Le <i>tsikadraha</i>	48
Par frottement	49
Le <i>kayamba rambo</i>	49
CHAPITRE 5 – DES AEROPHONES : LES FLUTES	50
Des flûtes occidentales adaptées	51
Les flûtes à bec :	51
La flûte à bec « classique »	51
La <i>kisoly</i> , flûte avec bec de palissandre	52
La flûte traversière avec bec de roseau	53
Des flûtes traditionnelles	54
La <i>sodina</i> : une flûte verticale.....	54
Le <i>kiloloka</i> : du « sifflet » à la flûte de pan.....	55
Des flûtes tirées de l'oubli.....	57
De la flûte globulaire <i>tahi-tahia</i> à la <i>kiokioka</i>	57
Enalebasse.....	58
En graine de haricot géant	62
En graine de latanier	63
Des flûtes inédites, de conception originale.....	64
La <i>dimirado</i> : une flûte multiple	64
La 1 ^{re} <i>dimirado</i>	64
La 2 ^{ème} <i>dimirado</i> avec un bec amélioré	65
La <i>tsianjaza</i> : une flûte basse avec bec	66
CONCLUSION.....	67
PERSPECTIVES.....	68
Bibliographie	70
Table des annexes	72
Table des illustrations dans le texte	76
Sigles et abréviations utilisés.....	79
Lexique	80
Table des matières	83

RÉSUMÉ

Madagascar est une île réputée pour sa richesse et sa diversité ethnique, diversité qui s'exprime en particulier à travers ses traditions musicales et leur multiplicité. Cependant, bien que la musique tienne une place prépondérante dans la vie des malgaches, sur le plan social tout autant que sur le plan culturel, les travaux concernant le patrimoine musical malgache restent à ce jour trop peu nombreux. Et le potentiel scientifique que représente ce patrimoine, quelle qu'en soit l'approche (dimension musicologique, organologique, sociologique, ethnologique, anthropologique), demeure en grande partie inexploité. Tout ou presque reste à faire pour développer une connaissance approfondie de la musique dans la et les cultures malgaches. D'une part continuer le travail descriptif d'inventaire du patrimoine musical (matériel et immatériel) : les instruments, les musiques, les us et coutumes spécifiques de chaque ethnie. D'autre part compiler les travaux existants afin d'esquisser une synthèse des connaissances, (et des méconnaissances), et dégager certains axes de réflexion aptes à guider des recherches ultérieures.

Au travers d'une étude s'appuyant sur le témoignage d'un malgache professionnel de la musique et de la lutherie, ainsi que sur des ouvrages de référence en la matière, ce travail propose une exploration générale des pratiques musicales malgaches selon plusieurs axes. La première partie de ce document présente un aperçu d'ordre général de la tradition musicale à Madagascar puis des principaux instruments de musique utilisés dans l'île. La seconde partie effectue un tour d'horizon des instruments de musique de Jean Bernard Pascal Rajerison dit « Rapasy », un artiste luthier vivant à Tananarive.

Ce flûtiste, luthier-chercheur, allie dans sa pratique de la lutherie et de la musique, les facettes inséparables et présentes en toute technique que sont la tradition et la modernité. Son témoignage illustre l'importance capitale des dimensions d'échange et de transmission, développées dans chaque aspect de ses pratiques professionnelles et personnelles. Nous verrons dans ce mémoire comment les stratégies développées au quotidien par ce malgache du XXI^e siècle participent à la préservation de la richesse du patrimoine culturel et écologique de la Grande Île, dans une volonté de répondre à la problématique de la raréfaction des traditions face à la mondialisation des sociétés.

MOTS CLÉS : Lutherie traditionnelle, musique malgache, patrimoine culturel, préservation du patrimoine, tradition musicale.

SUMMARY

Madagascar, a huge island, is famous for its ethnical richness and diversity, especially well expressed through the multiple musical traditions. However, even though music plays a very important role in Malagasy life, whether at a social or a cultural level, studies dedicated to the Malagasy musical patrimony remain few. Although this patrimony shows an important scientific potential along several approaches (musicology, organology, sociology, ethnology, anthropology), it still remains nearly unexploited. And there's still much to do to develop a deep knowledge of music within the Malagasy culture—s, like collecting data, and summarizing what is known and unknown concerning music in Madagascar.

This work is based on the testimony of Jean Bernard Pascal Rajerison, a.k.a. « Rapasy » a professional in the musical fields, and on the scientific literature. In the first part, it attempts to show the main aspects of musical traditions and it's most common instruments throughout the island. Then, the second part consists of an overview of the musical instruments that Rapasy conceives and crafts, gathered within a catalog.

This musician demonstrates in his professional everyday life the concomitant use of tradition and modernity. His testimony proves that transmission and exchange are also really important matters. We will emphasize throughout this document which strategies Rapasy develops to preserve the richness of Malagasy patrimony in both cultural and ecological fields. This study shows how a twenty-first-century musical artist roots his daily work into both past and future, whether he crafts instruments or he plays music.

KEYWORDS : Traditionnal musical instrument crafting, Malagasy music, cultural heritage, heritage protection, musical tradition.