

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

21 | 2008

Performance(s)

« Asio Elany ! »

Le tsapiky, une « jeune musique » qui fait danser les ancêtres

Julien Mallet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1266>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2008

Pagination : 155-174

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Julien Mallet, « « Asio Elany ! » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1266>

Tous droits réservés

«*Asio Elany!*»

Le *tsapiky*, une «jeune musique» qui fait danser les ancêtres

JULIEN MALLET

Fruit d'une rencontre entre des musiques africaines et locales¹, musique moderne saisie dans des contextes rituels (funérailles, circoncisions...), aussi bien que marchands (concerts, enregistrement de cassettes...), le *tsapiky*, comme les échanges auxquels il donne lieu en mobilisant et actualisant des ressources fournies par des héritages culturels divers, se présente comme un lieu de la construction et de l'expression d'une identité régionale (Tuléar, Sud-Ouest de Madagascar). C'est par son inscription dans le cadre cérémoniel que cette «jeune musique» aux accents multiples a su se donner les moyens d'une diffusion à l'échelle régionale.

Omniprésent en ville et à la campagne, imité par les enfants qui, dès leur plus jeune âge, chantent la guitare et utilisent des boîtes de conserves en guise de batterie, dansé par des spécialistes comme par tout un chacun, accompagné de chants aux messages multiples, à Tuléar, il existe une véritable culture du *tsapiky*. Comprendre l'ancrage de cette musique constitutive d'une «culture affective²», c'est entre autre la saisir dans sa réalisation qui mobilise des codes partagés particulièrement activés et déployés lors des cérémonies, espace privilégié pour en comprendre le sens, en termes d'interactions, de situations, de performance plutôt que d'essence.

¹ Sur les conditions d'apparition et la constitution du *tsapiky*, voir Mallet 2007.

² Pour un développement de cette notion voir: Kealiinohomoku 1979: 47.

Le temps des *enga*

Kilatsake, kifolake, un jeu musical «en vague»

Qu'il s'agisse d'un mariage, d'une circoncision ou encore d'un enterrement, l'un des moments forts, commun à l'ensemble des cérémonies, est celui des *enga* (dons). Les groupes d'alliés, souvent venus de loin pour l'événement, restent dans un premier temps à l'écart de la place du village, attendant le moment de faire leurs offrandes. Au son du *tsapiky*, ils sont ensuite amenés, un à un, par la famille qui reçoit, devant l'orchestre délimitant pour l'occasion la place centrale. Chacune à son tour, les familles paradent, courent, dansent, tout en exhibant les dons (zébus, tissus, argent...) dans un élan ostentatoire accompagné de coups de fusils, d'alcool et de sodas qui coulent à flot. Sans pouvoir entrer ici dans le détail de l'analyse musicale³, la description de quelques mécanismes caractéristiques du *tsapiky* est nécessaire afin de comprendre comment se joue l'interaction. Un des éléments structurant dans l'organisation du discours musical *tsapiky* est la répétition du schéma harmonique et temporel ||: I V/IV :||.

Le jeu, s'il est en relation avec les accords de la formule répétée, révèle avant tout une construction mélodico-rythmique. Les différentes notes choisies parmi les accords de cet «ostinato harmonique» sont agencées pour former des phrases mélodiques dans un jeu qui favorise les procédés polyphoniques. Du point de vue mélodico-rythmique, l'analyse des répétitions permet de distinguer plusieurs niveaux de segmentation. Des unités sont assemblées pour former des phrases de niveau supérieur qui peuvent à leur tour être regroupées pour former des phrases de niveau encore supérieur, etc. En prenant par exemple le début du morceau «*jagobo*» du guitariste Damily, on a une phrase au niveau I (répétée dans la suite de la pièce):

Cette phrase (Ia^1) correspond à l'association de deux unités de niveau II ($Ila^1 + Ila^2$). Ceci est validé par la segmentation puisqu'elles se retrouvent ailleurs indépendamment l'une de l'autre. Une même unité peut être inscrite dans un phrase de niveau

³ Pour une analyse approfondie voir Mallet 2002a.

supérieur ou fonctionner pour elle-même. La phrase correspond aussi, toujours au niveau II, à la répétition de la formule harmonique I V / IV (*la mi ré / la mi ré*)⁴.

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

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

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

Une des particularités essentielle du *tsapiky* qui nous intéresse ici repose sur les différents niveaux de répétition de phrases ou de motifs agencés dans le discours musical (niveaux I, II et III en noir et gris dans le schéma ci-dessous). En effet, lors des cérémonies, alors que les familles se dirigent vers l'orchestre avec leurs dons, les musiciens gèrent l'intensité musicale de l'événement en jouant sur l'agencement de ces phrases ou motifs de différentes tailles, ce qui produit une construction musicale « en vague » :



On touche là à une caractéristique essentielle du *tsapiky* liée à ce jeu « en vague » et qui concerne la gestion de l'énergie dans la performance musicale. La montée en puissance d'un morceau de *tsapiky* se construit à partir de plusieurs procédés. Elle se joue notamment à travers un attribut constitutif du genre : la division des pièces en deux grandes parties nommées, le *kitariky*⁵ et le *kilatsake*. La première partie privilégiant des phrases longues et une approche plus mélodique (c'est là qu'intervient le chant lorsqu'il y en a). Le *kilatsake* est le moment de l'intensité maximale, il met en œuvre une progression, une forte montée en énergie. Lorsque la pièce inclut du chant, cette partie est réservée au « soliste » (guitariste). C'est à ce

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

de niveau II ne correspondent pas à la répétition l'une de l'autre du point de vue mélodico-rythmique ; j'ai donc associé aux lettres des numéros sous forme d'exposants qui permettent de les différencier et de les identifier pour chaque niveau.

5 Le terme *kitariky* signifie le fait de tirer.

moment que des comportements proches de la transe se manifestent. *kilatsake* signifie littéralement le fait de *tomber*; le radical (*latsake*) est aussi employé dans un vocabulaire plus argotique pour signifier l'éjaculation. À ce moment du morceau, le tempo est progressivement, mais fortement, accéléré. La montée en intensité est également obtenue par un procédé qui consiste à réduire de moitié la durée des motifs musicaux réitérés. La formule harmonico-temporelle (le niveau II) ne s'agence plus sur huit temps, mais sur quatre :

au lieu de :

Sur l'ensemble de cette forte montée en puissance qu'est le *kilatsake*, les musiciens échafaudent progressivement l'arrivée à un point culminant en fonction des familles qui agissent devant eux. Ce jeu construit dans l'interaction est notamment mis en place avec l'utilisation de sous-parties que sont les *kifolake* (fait de casser, calmer). Dans le *kifolake*, la répétition de la formule harmonico-temporelle revient sur huit temps. Les musiciens l'utilisent pour calmer l'ambiance, pour reposer les danseurs. Ils décident – en fonction de l'effervescence, de l'état des participants qui paradent et dansent devant eux – de la succession, du nombre et de la durée du *kilatsake* et des différents *kifolake* qui interviennent.

Face à l'orchestre : défilé débridé et mise en scène des alliés

La présence physique de personnes qui n'ont pas hésité à parcourir de grandes distances, à quitter leur travail citadin ou rural est une composante importante des cérémonies. Outre les circulations de biens matériels, le don de sa personne est essentiel. Les orchestres scandent l'arrivée des familles et les participants, à travers la danse, se donnent entièrement.

L'arrivée des *enga* (dons) constitue un moment où l'expression corporelle liée à la musique est centrale. Au son du *kitariky* (première partie d'un morceau), la famille dont c'est le tour arrive de l'extérieur du village en brandissant ses dons, formant une parade ostentatoire. Le groupe se dirige vers l'orchestre en sautillant et en établissant un parcours ritualisant, mais improvisé : en faisant par exemple trois fois le tour de l'orchestre ou en marquant des étapes qui allongent la ligne droite vers l'orchestre. Souvent, une étape consiste à former un cercle autour du représentant de la famille. Entouré, ce dernier danse sur un *lamba* (tissu malgache) posé par terre, sur lequel des billets de banque sont jetés pour l'encourager dans sa prestation.

Durant cette « parade », si chacun tente de se distinguer par la danse, c'est cependant bien la mise en valeur du représentant de la famille qui est caractéristique. On tourne autour de lui, on se place devant lui sans jamais le freiner, comme pour lui ouvrir le passage, on lui tient les bras en l'air, on lui fait boire de la bière ou du soda à la bouteille...

Progressivement, l'ambiance monte, la musique accélère et augmente en intensité, il est temps pour les musiciens d'annoncer le *kilatsake*. L'alcool coule de plus en plus à flot, absorbé mais aussi jeté par terre, en l'air ou sur les participants. Brandissant des fusils, des hommes dansent en faisant de larges cercles et en tirant en l'air, des femmes dessinent des parcours en « S » tenant un *lamba* par ses extrémités. Si l'on reprend la typologie développée par Judith Lynne Hanna (1979) en ce qui concerne la gestion de l'espace⁶, ce moment est caractérisé par une grande *amplitude* ; une *direction*⁷ orientée vers l'orchestre, étendue et constituée d'étapes. Un *focus* (« direction des yeux et du corps ») dirigé vers l'orchestre. Un *niveau*⁸ dans l'ensemble haut (les gens brandissent leurs dons les bras en l'air, certaines personnes sont portées...) et moyen. De larges *formes* (*shape*)⁹ en courbes, continues et non saccadées. Un fort *groupement*¹⁰ en forme libre, mais orienté et ritualisant, qui inclut un grand nombre de personnes et occasionne de forts contacts physiques. En ce qui concerne la dynamique, elle témoigne d'une grande *force* : l'énergie physique et émotionnelle déployée est intense, se déployant sur un espace maximum à travers des courbes et des déviations.

Arrivée devant l'orchestre, la foule se stabilise ; au bout d'un certain temps les danses s'individualisent, mais l'énergie déployée est continue et grandissante, on est en plein *kilatsake*, la foule est en délire.

6 « Dimension du mouvement, ampleur de la distance couverte ou espace délimité par le corps en action » (cette définition ainsi que les suivantes) sont extraites de Judith Lynne Hanna (1979).

7 « Trajectoire emprunté par le corps qui bouge dans l'espace ».

8 « Les niveaux varient de haut, avec le poids sur la plante du pied ou élevé comme l'action de sauter, à bas, avec le corps abaissé par un fléchissement des genoux, le fait de s'agenouiller, de s'asseoir ou

de s'allonger, en passant par moyen, avec le corps dans une position droite ou courbée à la taille ».

9 « Contour physique du dessin du mouvement créé par le corps ou ses membres formant des angles et des courbes ».

10 « Le motif spatial global du mouvement en relation aux liens interpersonnels des danseurs dans une forme libre ou dans un motif organisé qui implique un couple, un petit groupe ou une équipe avec ou sans liens physiques ».



Fig. 1. Funérailles à Andranovaky.
Photo Flavie Jeannin.



Fig. 2. Groupe TsyAnjaza,
funérailles à Ankaraniila.
Photo Flavie Jeannin.

Après quelques *kifolake*, la fin du morceau approche, la famille s'écarte, c'est le moment pour les musiciens d'enchaîner sur un autre morceau. Un coup de fusil au loin annonce l'arrivée imminente sur la place centrale d'une autre famille, prête, elle aussi, à donner le meilleur d'elle-même.

Temps, espace et musique dans la fête se définissent mutuellement. La musique est écho de la fête, la fête écho de la musique. «Il est alors possible de voir dans la musique une forme de transposition sonore de la fête. [...] dans la fête et la musique, les différentes structurations du temps se répondent constamment et (qu'elles) entrent dans un système interactif : c'est ainsi que les musiques de fêtes ont la propriété d'être toujours ouvertes aux faits de 'performance', c'est-à-dire aux modifications que le contexte impose» (Lortat-Jacob 1994 : 14).

Si le soir, le temps des *enga* s'arrête, le *tsapiky*, lui, continue sans interruption. La nuit, les jeunes dansent en tournant pendant des heures en file indienne autour de l'orchestre. Espace de séduction, les stratégies s'organisent par petits groupes d'amis. Certains tournent à contresens, petites bousculades ou faux trébuchements permettent de réduire à néant l'espace minime qui séparait un jeune homme d'une jolie demoiselle. Les embouteillages, dans cette ronde nocturne et ininterrompue, deviennent des aubaines. La promiscuité des corps s'organise dans ce cadre où la danse impose un mouvement collectif choisi, mais où l'enjeu majeur et individuel est centré sur la distinction et la séduction.

Sens et puissances

Excès et unité

Quel que soit le contexte dans lequel le *tsapiky* est à l'œuvre, il participe à une situation de fête. Musique de l'effervescence, son rôle est central. La musique ne doit pas s'interrompre, les musiciens jouent pendant plusieurs jours et plusieurs nuits. Des haut-parleurs fixés autour de l'orchestre sur des poteaux de plusieurs mètres de haut sont orientés afin de couvrir un champ le plus vaste possible (cf. fig. 2).

La puissance sonore de la musique participe simultanément d'un élargissement et d'un resserrement de l'espace. Tout le monde doit savoir qu'ici, quelque chose se passe ; on est donc à l'opposé d'un espace de l'intimité, l'objet sonore est « public ». L'espace « privé » de la cérémonie (il s'agit d'une famille) est élargi au maximum par la puissance sonore. Mais cette puissance sonore permet aussi un rapprochement. Elle devient un élément de symbiose, construit une emprise collective et intensifie, resserre l'espace proche de l'orchestre. Cet espace de communication, d'unité par et autour de la musique est un des enjeux fondamentaux. Au prestige que confère la réussite d'une cérémonie s'ajoute la nécessité de montrer aux ancêtres que leurs descendants sont en accord. Dans cette communion,



Fig. 3. Funérailles à Andranovaky. Photo Flavie Jeannin.

la musique a une place centrale; en elle et par elle s'exprime la communauté retrouvée, communauté des vivants, des vivants et des morts, des « anciens et des modernes », par l'ambiance (*maresaka*) qu'elle instaure; *maresaka* qui « inclut une esthétique performative aux multiples facettes » et « réfère à une densité des sonorités, des rythmes, des textures, des volumes et timbres, des éléments visuels et des mouvements du corps » (Emoff 2000: 58).

La communauté, souvent mise à mal dans la vie quotidienne, est réaffirmée dans la musique qui, par sa force, fait oublier les malheurs, suspend le temps émietté, remplit l'espace, pour en faire le temps et l'espace de la réconciliation, du don de soi, des échanges régulés. « Mais quels que soient la place et le rôle des acteurs qui sont impliqués dans les réjouissances collectives, l'objet même de la fête est d'abord la communauté elle-même mobilisée pour l'occasion: 'on utilise tous les moyens d'expression pour faire apparaître la valeur qu'on attache à [cet] objet. Mais, contrairement au langage prosaïque pour lequel le signifiant renvoie purement au signifié, ces modes d'expression ont une certaine consistance qui les fait considérer en eux-mêmes. Ils sont danses, spectacles, repas, etc.'¹¹. En toutes circonstances, se trouve créé un espace de communication exceptionnel. Les comportements démonstratifs et ostentatoires sont là pour déjouer le désir de chacun de se replier sur soi » (Lortat-Jacob 1994: 9-10).

¹¹ F. A. Isambert, article « Fête », *Encyclopædia Universalis*, vol. 6, 1980.

L'espace devant l'orchestre est un espace où les limites du corps et de l'esprit sont repoussées à l'extrême, « comme l'ordre qui conserve, mais qui s'use, est fondé sur la mesure et la distinction, le désordre qui régénère implique l'outrance et la confusion » (Caillois 1950 : 152). Moments d'unité, les cérémonies comportent également une certaine violence; puissance à laquelle le *tsapiky* et ses sonorités radicales participent par un volume sonore et une saturation extrêmes, accompagnant coups de feu et mouvements ostentatoires. Les termes mêmes qui désignent les échanges relèvent en partie d'un vocabulaire guerrier : *famania* désigne le jour des *enga*, mais aussi l'action d'attaquer.

Des ancêtres bien présents

Ces événements pour lesquels le *tsapiky* est mobilisé sont des moments forts, graves, en ce qui concerne la réaffirmation des liens sociaux, de parenté, de pouvoirs, mais également en ce qui concerne le rapport aux ancêtres ou à l'au-delà. Les cérémonies sont aussi et toujours des espaces de fête pour et avec les ancêtres. Lors de funérailles, l'esprit du défunt danse avec les gens, la musique le fait venir. Fréquemment, avant d'être amenée au tombeau, la dépouille est promenée en courant dans tout le village au son du *tsapiky*.

Musique répétitive très rythmée, au tempo vif et aux sonorités puissantes, associée en partie à des danses, des interjections et paroles de chants à caractère sexuel¹², « jeune musique » qui fait danser les ancêtres, le *tsapiky* peut être considéré comme ce « spectacle de la vie » dont parle Rita Astuti à propos du « travail au tombeau » (*asa lolo*) chez les Vezo : « Durant le travail, les morts sont remis en contact avec la vie et se voient offrir un spectacle de la vie qu'ils ont laissée derrière eux » (Astuti 1995 : 124).

Les fêtes sont des moments « chauds » (*mafana*). Tant que la cérémonie n'est pas finie et le cercueil enseveli, la mort côtoie les vivants. Dans son livre sur les Vezo, Rita Astuti montre comment l'arrivée d'un décès dans un village rompt la séparation entre vivants et morts, entre l'univers du cimetière considéré comme chaud et celui du village considéré comme froid au quotidien, lorsque les événements suivent leur cours habituel. « Quand la mort est présente dans un village, tout le monde est chaud. La mort, cependant, ne produit pas la chaleur d'elle-même : les gens doivent délibérément se défaire de leur fraîcheur en abandonnant leur vie ordinaire [...] pour approcher la personne décédée. La veillée et les repas

¹² Expression d'un vécu partagé, les chants évoquent des thèmes comme les conflits familiaux, les problèmes amoureux, la nostalgie du sol abandonné, la famine, la difficulté des conditions de vie ou encore le succès ou l'espoir d'une vie meilleure. Quel que soit le ou les sujets abordés

dans les paroles, les chansons de *tsapiky* renvoient souvent, à un moment du morceau, à l'acte sexuel : « *Ay! nene, Ay! baba* » : « Aïe! maman, aïe! papa », « *Ay! eka! alefa!* » : « Aïe! oui! vas-y! », « *moramora anao!* » : « Vas-y doucement! ».

communs amènent une perte de fraîcheur à travers le manque de sommeil, la fatigue, l'ivresse» (Astuti 1995 : 113).

Musique ininterrompue, puissante et lancinante, performance en prise avec un temps de l'outrance, temps d'une ambiance ostentatoire et de la danse, temps du *maresaka* et de l'alcool¹³, le *tsapiky* contribue fortement à créer cet état second généralisé, ce temps de l'ivresse partagée recherché lors des cérémonies. Et si « L'expérience quotidienne ordinaire prend place dans le temps actuel » et que « la qualité essentielle de la musique tient en son pouvoir de créer un monde autre de temps virtuel » (Blacking 1973 : 26-27), le *tsapiky* est alors maître de cérémonie, performance construisant l'expérience d'un temps second obtenu par la durée des morceaux, leur enchaînement sans pause nuit et jour, la construction du *kilatsake* en motifs hypnotiques qui s'agencent dans un flux n'offrant que peu d'indices sur son devenir, sa forme, sa fin ; invitation à un partage dans l'instant infini plutôt qu'à l'appréciation d'une forme qu'il faudrait deviner, reconnaître, apprécier, d'une œuvre qu'il s'agirait de juger, d'applaudir ou de dédaigner dans une écoute contemplative et normée.

***Kininike*, jalons sonores, *migeste*, renommée... : matériaux et mécanismes d'une performance composite**

Lorsqu'ils s'expriment dans le cadre cérémoniel, les musiciens jouent pour (et en partie avec) les membres des familles qui dansent et défilent devant eux, pour générer le *maresaka* et l'ivresse attendus, pour les ancêtres qu'il faut honorer, ainsi que pour la famille organisatrice – qui les paye – et attend en contrepartie une fête réussie – notamment pour des enjeux de prestige et de pouvoir. Les musiciens jouent aussi pour d'autres raisons, s'inscrivent musicalement dans d'autres relations, interactions auxquelles ils participent en mobilisant des ingrédients et mécanismes qu'il s'agit de prendre en compte afin de saisir pleinement le *tsapiky* dans sa performance. Jouer du *tsapiky* c'est prendre place dans un jeu de « situations¹⁴ » multiples, distinctes ou simultanées.

Ainsi, lors des cérémonies, les musiciens jouent également pour construire, renforcer ou maintenir une réputation, une renommée. Il faut bien jouer, non seulement pour les raisons précitées et en fonction de celles-ci, mais aussi dans une volonté de se démarquer des autres groupes. Cette démarcation passe par le langage. La mise en avant du groupe et des musiciens qui le constituent est l'un des thèmes que l'on retrouve systématiquement dans le texte des chants : « on

¹³ Fort et consommé par tout le monde en grande quantité.

¹⁴ Au sens commun du terme et plus large, tel qu'utilisé par l'École de Chicago (Thomas).

ne peut nous égaler car nous sommes déjà loin»; «untel est notre soliste, c'est le meilleur, il est célèbre»; «nous avons inventé tel rythme... invente aussi si tu es un homme, mais ne nous imite pas», etc.

Mais la distinction se construit aussi musicalement. Le *tsapiky* est un genre constitué de codes spécifiques qui signent, définissent une identité musicale forte, mais qui permet à l'individualité de s'exprimer. Tous les musiciens utilisent la même grammaire, le même vocabulaire, mais chacun entend bien se distinguer des autres par son talent et sa créativité, marquer le genre par son style. Quelques instants suffisent, par exemple, pour reconnaître le jeu de tel guitariste dont l'originalité repose en partie sur sa capacité à construire de longues phrases jouées dans un style «aérien», en contraste avec le tempo vif de la rythmique basse/batterie; le style de tel autre au contraire pour sa vélocité et son caractère nerveux, ou celui d'un troisième pour son jeu privilégiant les accords ouverts et les cordes à vides.

La renommée d'un groupe se fait en partie sur ses performances dans le cadre cérémoniel: une prestation appréciée dans un village pourra conduire, plus tard, à d'autres demandes dans les villages alentour, des personnes présentes à une cérémonie pourront, quand leur tour viendra, solliciter le même orchestre... Cependant, le principal médium par lequel les musiciens acquièrent une renommée est celui de la cassette, et les commanditaires organisateurs de cérémonies choisissent les groupes en fonction de cette renommée acquise par l'intermédiaire des cassettes et de la radio, dont le prestige rejaille sur eux.

Dans le genre *tsapiky* la guitare occupe le premier rôle, notamment dans le *kilatsake* qui est particulièrement important et développé lors des cérémonies, mais un morceau de *tsapiky* c'est aussi un *kitariky*, première partie plus fixe, plus mélodique, souvent construite à partir d'un chant en refrains¹⁵. Dans les cérémonies, la performance se fait aussi en fonction de ces éléments.

Le *tsapiky* offre dans sa réalisation de nombreuses possibilités d'interaction. Partie prenante du rituel dans lequel il fait sens, son fonctionnement lui permet de construire et conduire en partie l'événement, de s'y inscrire comme production plutôt qu'en tant que produit. Il n'en demeure pas moins que les musiciens de *tsapiky* sont des professionnels, inscrits à l'OMDA (Office malgache des droits d'auteurs); ils composent et jouent des «morceaux» ayant des titres et qui peuvent devenir des «tubes» largement diffusés par les cassettes et la radio, fredonnés par tout un chacun, repris par d'autres groupes (y compris lors des cérémonies). Lorsqu'ils jouent pour un enterrement, une circoncision ou un mariage, c'est aussi au regard de ces considérations et sans que cela soit en contradiction avec l'univers cérémoniel et les attentes villageoises.

Les musiciens jouent aussi pour eux-mêmes. En effet, en dehors du temps des *enga*, où la concentration qu'exige l'interaction avec les familles qui défilent

¹⁵ Si la réputation d'un groupe de *tsapiky* se fait essentiellement par le «soliste» (guitariste) elle peut aussi provenir du chanteur ou de la chanteuse.

permet moins de prise de risque, les cérémonies offrent un espace de performance qui permet la recherche, l'expérimentation musicale. Durant les jours et les nuits pendant lesquels le *tsapiky* ne s'arrête pas, les musiciens sont jugés selon leur capacité à produire le *maresaka*, l'ivresse, la puissance recherchée, à faire durer les morceaux, à maintenir une vitalité, une énergie dans le hors-temps de l'événement.

L'ensemble des contraintes et des libertés liées à l'espace cérémoniel, la longue durée des morceaux, construits en partie sur la répétition et la variation de motifs, la relative plasticité de la forme *tsapiky* – notamment dans le *kilatsake* qui laisse une place importante à une forme d'improvisation – permettent à ce moment d'être aussi un lieu de création, un laboratoire où les musiciens explorent, testent, trouvent de nouvelles formules musicales qu'ils réutiliseront ou qui pourront donner naissance à de nouveaux *kitariky*.

Être musicien de *tsapiky*, c'est aussi appartenir à un univers où la concurrence fait partie des règles du jeu. Dans le cadre cérémoniel, celle-ci peut parfois s'exprimer de manière directe, frontale : deux groupes, convoqués par exemple par deux frères, eux-mêmes en concurrence, jouent en alternance (ou parfois en même temps) dans un face à face aussi bien physique que musical.

Cette situation peut influencer sur la performance musicale. Par une surenchère de volume sonore, en enchaînant et allongeant les morceaux pour faire durer son tour le plus longtemps possible (dans le cas d'une alternance), chacun tente d'occuper l'espace sonore, d'accentuer sa présence tout en mobilisant de quoi inscrire son jeu dans une interaction relevant du défi.

La performance musicale peut aussi être en partie (re)configurée par ou pour les *basy mena*. Don d'argent fait à un musicien pendant qu'il joue, le *basy mena* se doit d'être visible et ostentatoire. Les billets de banques servent par exemple d'éventail pour rafraîchir le musicien ou sont agités devant lui comme une promesse de récompense, puis collés sur son front ou placés dans sa bouche. La mise en scène des *basy mena* dirige les projecteurs autant sur le donneur que sur le musicien, et a de ce fait même un impact sur le jeu musical.

Ces dons n'interviennent pas n'importe quand, mais à des moments de prouesse ou de virtuosité, comme remerciement, mais aussi encouragement à continuer de donner le maximum. Le *basy mena* ne provoque pas l'intensité musicale puisqu'il la récompense, mais agit en la faisant durer en l'intensifiant. Le musicien qui reçoit, pris dans l'échange et la mise en scène, est amené à répondre par un « contre-don musical ». C'est le moment de donner le plus possible, d'autant plus qu'un premier *basy mena* en déclenche souvent d'autres. Source de revenus, marque d'honneur en soi et face aux autres musiciens du groupe, célébration de la performance individuelle, les *basy mena* sont une occasion de se distinguer, de montrer sa virtuosité, de déployer toutes ses capacités.

Lors des cérémonies, la mise en avant de l'individu peut aussi s'exprimer en jouant sur le « spectaculaire » : un guitariste jouera les yeux bandés, la guitare derrière les épaules, ou encore avec les dents. Ces postures (*positera* : poster, affiche) ont

des répercussions sur la musique elle-même ; s'il s'agit bien de signifier le contraire, un guitariste ne joue néanmoins pas de la même façon, par exemple sans la main gauche, ce qui nécessite de réaliser des motifs ne sollicitant que des cordes à vide. Inversement, inutile de jouer les yeux bandés pour la réalisation d'une cassette...

Souvent liée au geste (*migeste* : frimer), la « frime » peut aussi être musicale, mobilisant des effets sonores particuliers, dans une démonstration de la maîtrise d'une technique, en surchargeant son jeu (*manao mare*), ou encore en incluant soudainement à son *kilatsake* un bout de solo à la Jimi Hendrix d'autant plus mis en relief qu'il ne s'inscrit pas dans une continuité stylistique (due aux caractéristiques du genre *tsapiky*), mais en rupture par rapport à ce qui est joué juste avant et après.

Les musiciens gèrent leur discours musical pour accompagner le mouvement collectif des *enga*, ils peuvent aussi le faire pour établir une interaction avec un individu. Ainsi, un parcours musical peut être détourné par un bon danseur particulièrement expressif, qui amènera le guitariste à vouloir dialoguer avec lui. Imaginons un guitariste en plein *kilatsake* ; il joue sur la répétition d'un motif particulier et envisage d'enchaîner sur un autre motif ; son attention est alors captée par les mouvements d'un jeune villageois qui s'articulent particulièrement bien avec son jeu de guitare : un contretemps avec lequel le danseur joue en relevant les épaules à chaque fois que les notes marquant le contretemps réapparaissent. Il décide alors de maintenir son motif, se rapproche du danseur, ce qui marque physiquement l'entrée en dialogue et modifie légèrement son motif afin d'accentuer l'homologie entre jeu musical et corporel. Il continue de suivre son interlocuteur – qui a introduit dans sa chorégraphie spontanée un mouvement cyclique de la tête qui intervient entre chaque mouvement d'épaule – en ajoutant à son motif un élément sonore entre les notes marquant les contretemps. Puis le guitariste introduit des variations dans son jeu pour stimuler son partenaire à varier lui aussi...

Plus tard, c'est une jeune femme qui s'approche du guitariste en effectuant un *kininike*, figure de danse consistant en un tremblement rapide et maîtrisé des fesses alors que le reste du corps est fixe ou bouge lentement. Elle tourne autour du musicien, ses mouvements sont de plus en plus suggestifs... Le guitariste aurait pu décider de ne pas tenir compte de cet appel et continuer de construire son *kilatsake* en focalisant son attention sur d'autres éléments ; mais cette fois-ci, il a choisi de jouer le jeu, musicalement parlant. Afin de mieux accompagner le *kininike* de sa partenaire, il fait vibrer plus rapidement les notes du motif, qu'il exécute à l'aide d'un vibrato obtenu par un tremblement maîtrisé de son poignet gauche. La danseuse mime de plus en plus l'acte sexuel ; de son *kininike* elle enchaîne sur un *aoly* qui sollicite la même partie du corps, mais dans un mouvement lent et circulaire. Le guitariste fait maintenant correspondre un motif mélodico-rythmique au mouvement cyclique du bassin de la jeune femme en produisant un *bend*¹⁶ lent sur une

¹⁶ Le verbe anglais *to bend* (« courber ») n'est pas utilisé par les musiciens malgaches, qui ne nomment pas cette technique de jeu.



Fig. 4. *Tsikinangonango*.
Dessin Anne-Marie Guerchet-Jeannin.

note tenue (la corde sollicitée est tirée verticalement par le doigt de la main gauche qui produit la note concernée, ce qui modifie la hauteur du son dans un effet langoureux). Devançant la lassitude, tout en gardant le même motif, il remplace cette note tirée par un autre *manito* («tirer», «glisser», désigne les techniques de glissando), transition vers une phrase plus saccadée, au son plus sec et chargé en aigus, qu'il obtient en plaçant sa main droite plus près du chevalet et en raffermissant son *mandrangotse* («griffer», désigne le jeu de la main droite attaquant les cordes avec le pouce et l'index).

Au bout d'un certain temps, il décide de calmer légèrement l'ambiance et, pour ce faire, enchaîne sur un *kifolake*, jouant maintenant sur la répétition de motifs deux fois plus longs. Chauffés par la prestation, performance dans la performance, que le couple provisoire leur a offerte, de plus en plus de gens se sont regroupés autour de l'orchestre. Désinhibés, pris

dans l'ivresse, ils sont de plus en plus nombreux à danser. Des sifflets surgissent de ci de là marquant les contretemps ou formant de petites mélodies vives et encourageantes, des cris se font de plus en plus entendre: «*Asio elany*¹⁷!». Le guitariste revient à des formules plus vives, suivi par le batteur et le bassiste qui redoublent d'énergie et accélèrent le tempo. Soudain, tout le monde s'est mis à danser de la même manière, en équilibre sur une jambe, l'autre pliée au niveau du genou, effectuant un va et vient de haut en bas. Tous ont reconnu le *tsikinangonango* joué par le guitariste et, au son de cette formule, se sont mis à effectuer les mouvements qui lui sont associés.

Ces faits stylisés concentrent différents types d'interactions récurrentes et observées sous différentes formes lors des cérémonies. Ainsi, la prise en compte de la danse dans la performance peut influencer sur le temps musical (le guitariste prolonge par exemple la réitération d'un motif), sur la construction,

¹⁷ Littéralement: «mets des ailes!», l'expression peut aussi être traduite par «fais décoller!» ou «accélère!», «vas-y à fond!».

l'équilibre d'un *kilatsake* à travers l'enchaînement, l'agencement des motifs qui le constituent, sur le motif lui-même, qui peut être transformé par une variation de son timbre (cf. vibrato utilisé pour accompagner le tremblement rapide du *kini-nike*), de son contenu mélodico-rythmique (cf. l'ajout de nouvelles notes correspondant aux nouveaux mouvements de tête du jeune villageois), ou même sur l'incorporation dans le jeu d'un motif joué pour l'occasion (cf. notre guitariste jouant musicalement l'acte sexuel à l'aide de *bend* ou glissandi érotiques).

Attiré par les gestes d'un danseur ou sollicité par une danseuse, le guitariste suivi tout au long de l'analyse a adapté son jeu musical en s'inspirant des mouvements du corps produits devant lui. Certaines techniques du corps sont directement liées à des figures musicales qui portent le même nom ; c'est le cas du *tsikinangonango* lancé par le groupe Lakolaza. Sorti sur cassette et souvent repris lors des cérémonies, dès que la guitare se met à jouer les premières notes de ce motif musical, tout le monde se met immédiatement à effectuer les mêmes mouvements caractéristiques. Sollicité non plus par un individu, mais par une foule, le guitariste a cette fois-ci choisi de mobiliser dans son jeu une référence, un code culturel partagé permettant une interaction plus collective.

Dans l'interaction avec les participants, le chanteur a également un rôle important. Véritable « ambiancéur », il ponctue les morceaux de proverbes imagés – « *Ka malahelo, fa mandrora miantsilany* », « Ne soit pas triste, car tu craches alors que tu es couché sur le dos » ; « *Andriaka ao masira !* », « L'eau de mer est salée ! » –, d'interjections, d'appels à la danse – « *Aiza ê !* » « *Alefa, Alefa, ka atao tsara aminao raha toy ajà roy. Aodino fa lamasiny mitipatipake raha zao* » : « Vas-y ! Vas-y ! Et fais le bien, c'est ton tour la fille là-bas ! Fais tourner car c'est une machine à coudre. La chose là bouge à fond ! (se débat) » ; « *Minotsoke, kini-nike !* », qui désignent des figures de danse – ou encore, s'adressant au guitariste : « *Tomboho fa hisinjaky ajà reo !* », « Mets de l'ambiance, car les filles vont danser ! »

Les interactions musicales entre les musiciens doivent également être prises en compte dans la performance. Ils communiquent musicalement entre eux parce qu'il faut gérer à plusieurs la performance d'une musique sans partition dans laquelle jalons, repères, appels sonores ou autres annonces musicales se conjuguent essentiellement au présent. Par un *mandrantsa* (frotter, frapper) répété, qui consiste à attaquer plusieurs cordes de la guitare en même temps dans un mouvement vif d'un doigt de la main droite, ou encore en s'écartant rythmiquement en jouant « ternaire » à partir d'une formule mélodico-rythmique particulière – alors que les autres jouent « binaire » –, un guitariste annonce à ses amis bassiste et batteur qu'il va entrer dans le *kilatsake* et qu'ils doivent maintenant le suivre dans cette direction et jouer en conséquence, construire leur jeu à partir des formules ou des façons de jouer qui correspondent à ce moment musical.

D'autres éléments peuvent nécessiter une intervention musicale pour communiquer entre musiciens. Ainsi, dans une réalisation de son morceau *Jagobo*, le guitariste Damily construit son jeu à partir de la répétition d'une séquence *la/mi ré* :



En arrivant au *kilatsake*, il opère un changement. L'ordre des éléments qui constituent l'ostinato harmonique (*la/mi ré, a/b c*) subit un renversement: départ sur *mi* au lieu de *la*. L'entrée dans le *kilatsake* se fait avec une insistance (annonce, notamment pour le bassiste) sur IV b (*mi*) qui devient le point de départ des nouvelles cellules répétées.

La gestion de l'intensité, de l'énergie d'un morceau, les différents procédés mobilisés pour obtenir cette construction en vague telle que nous l'avons décrite, passent également par ce type d'interaction entre les musiciens.

Enfin, les musiciens communiquent musicalement entre eux afin d'évoluer ensemble dans la construction musicale, mais aussi par plaisir, par connivence, par esthétisme ou encore par jeu; on se soutient, on se répond musicalement, etc.

S'ils mobilisent des procédés particuliers, les paramètres que nous avons explorés n'en sont pas moins liés. Bien soutenir un bon danseur c'est, dans l'acte premier, établir un échange musico-corporel avec lui mais c'est aussi, en s'appuyant sur ce bon danseur, se mettre en valeur, plaire aux organisateurs, un des facteurs de l'ivresse recherchée, satisfaire les ancêtres en leur offrant un « spectacle de la vie », etc.: autant d'éléments qui, dans leur interaction, alimentent les mécanismes d'une performance réussie.

Bien jouer c'est aussi jouer pour « l'amour de l'art » (selon les règles de l'art); savoir « mentir¹⁸ » (*mahay mavandy*), c'est à dire construire (*mambohatsy*) son jeu, broder à partir de motifs que l'on maîtrise, les maquiller, les transformer, opération de recyclage à partir d'un stock de phrases que l'on a inventées ou « empruntées » à d'autres, maîtriser l'art de répéter, de varier, d'agencer, d'improviser; se faire plaisir; créer, innover tout en restant dans la continuité d'un genre nommé.

18 L'expression n'a pas ici de connotation négative.

Conclusion : le *tsapiky* est-il soluble dans le marché ?

Le *tsapiky* n'est pas une musique rituelle qui aurait dévié vers un marché de la cassette, ni une musique « commerciale » qui aurait pris place dans le rituel, mais une musique qui se construit et évolue entre deux univers (marché naissant et cadre cérémoniel) complémentaires.

Le « système *tsapiky* » se présente comme une production commune prise dans un marché, fruit d'individus créatifs qui entendent affirmer leur individualité, mais qui n'existe qu'en tant que genre constitué de codes, dont l'aspect performatif conditionne la structure. Le *tsapiky* est marqué dans sa structure et son sens musical par son rôle dans les cérémonies. En tant que musique spécifique à une région, interne, il naît aussi du cadre cérémoniel. Il n'y a pas « compromis » entre la ville et la campagne, mais des formes d'échanges où la réciprocité est à l'œuvre.

La relative autonomie conquise par les acteurs de ce système ouvert tient au fait qu'ils se situent aux marges, dans les interstices non occupés par le marché international, dont les contraintes pèsent bien évidemment sur le « système *tsapiky* » fragile et qui l'ont produit.

Le *tsapiky* est une musique dont les caractéristiques lui permettent de se matérialiser plutôt comme forme, fixée sur des cassettes ou des clips, réalisée lors de concerts, ou plutôt comme flux s'adaptant au rythme de la fête. Chacune de ces deux réalisations d'une même musique s'ajuste à la situation de performance dans laquelle elle s'exprime, tout en étant marquée par l'autre.

Ainsi, la plupart des mécanismes décrits dans la dernière partie de cet article sont activés lors des concerts à Tuléar, durant lesquels la performance ne s'organise pas dans un face à face où émission et réception sont à sens unique. La réussite d'un concert ne se mesure pas aux applaudissements, qui sont rares, mais plutôt au nombre de personnes qui seront prises dans la montée en puissance progressive que le groupe construit et qui viendront finalement danser devant ou sur la scène au moment culminant où les musiciens, pris dans l'échange, allongent leurs morceaux, augmentent le volume, multiplient les interjections et les figures de danse. Les normes autour desquelles le *tsapiky* s'organise en ville et qu'il met en œuvre lors des concerts ; les habitudes, les codes, les « dispositifs de mise en relation de la musique et du public » (Hennion 1993 : 17), puisent dans des pratiques variées et se construisent dans un syncrétisme aux registres multiples¹⁹. Il en va de même pour les cassettes²⁰, ainsi que pour les vidéo-clips arrivés depuis peu dans l'univers *tsapiky*, dont l'analyse nécessiterait à elle seule un développement pour pouvoir en saisir pleinement l'impact sur la performance.

¹⁹ Pour un développement concernant les concerts de *tsapiky* à Tuléar, voir Mallet 2002a.

²⁰ Sur lesquels les morceaux, bien que plus court que lors d'une performance en cérémonie, durent néanmoins fréquemment une dizaine de minutes, laissant le temps au *kilatsake* de se déployer.

Il faudrait également analyser ce qui se passe lorsque le *tsapiky* quitte le cercle qui relie Tuléar à sa campagne. En effet, quelques musiciens ont choisi d'inscrire leur projet dans de nouveaux horizons, de porter le *tsapiky* en dehors de ses frontières, chacun à sa manière et selon les possibilités rencontrées. De Tuléar à la capitale, l'un d'entre eux, en espérant un jour pouvoir vivre de son art, tente, en attendant, de survivre en « mercenaire », accompagnant des artistes de variété. Évoluant dans de nouveaux réseaux, il essaie également, par des tentatives de « fusion », d'inscrire « sa » musique dans une expérience nouvelle, performance d'un jazz qui accueille le *tsapiky*, mais qui n'est pas *tsapiky*. Une autre, chanteuse, accompagnée de son mari guitariste, multiplie concerts et cabarets à Tananarive et dans les différentes provinces grâce à une renommée acquise par l'intermédiaire des vidéo-clips. Elle continue de jouer du *tsapiky*, mais a élargi son répertoire en y incluant des morceaux de *salegy*²¹ et de variété.

Le guitariste Damily, quant à lui, a prolongé son parcours jusqu'en France²². Passer de Tuléar à Paris, c'est aussi passer d'une renommée à un anonymat, d'un système maîtrisé à une organisation qu'il faut apprendre à décoder : petit monde des musiques du monde souvent cloisonné, embouteillé, parfois aveuglé par les règles de son marché ou endetté... La montagne est dure à gravir et le cap difficile à maintenir si l'on désire transmettre sa musique tout en lui conservant son originalité, son sens et sa spontanéité. Malgré les nombreuses difficultés rencontrées, en s'appuyant sur un réseau, certes plus confidentiel mais moins conventionnel, Damily tente de relever le défi. En concert ou sur son CD²³ (jugé par certains acteurs-clés comme pas assez « produit », c'est-à-dire formaté selon les normes du marché), Damily construit sa performance en fonction d'un nouveau contexte, de nouvelles interactions et situations tout en prenant soin de lui conserver les propriétés lui permettant de s'exprimer dans sa richesse et sa complexité, en maintenant un temps de performance respectueux du *kilatsake* qui se déploie dans la durée, en ayant cherché et élaboré un son saturé mais adapté, témoin du son des pavillons suramplifiés caractéristique du *tsapiky* en cérémonie, en continuant de mobiliser les attributs constitutifs du genre qui ont forgé et alimenté son jeu durant de nombreuses années.

Éloigné d'un univers dans lequel il a longtemps évolué, lorsqu'il joue *Jagobo* (« nostalgie ») sur scène, autour d'un thé ou par téléphone interposé, c'est en partie par jeu de connivence, clin d'œil à son ami ethnomusicologue dont il sait que c'est un morceau qui le fait particulièrement vibrer ; mais c'est aussi pour bien d'autres raisons et notamment, comme à chaque fois qu'il entre en performance, en souvenir du temps des *enga*, du *maresaka*... souvenirs réactivés, en pensées mais aussi en doigtés, mémoire mobilisée et musiquée pour bien jouer, pour partager sa musique

21 Genre musical du nord de Madagascar.

22 Pour une « Histoire de vie » du guitariste Damily, voir Mallet 2002b.

23 « Ravinahitsy », réalisé en France par le label indépendant Hélico, HWM58004, 2007.

dans ce qu'elle a d'universel et de particulier. On touche là aux affects, émotions et autres jeux de réminiscence qui font aussi partie de la performance.

Ouvert au monde malgré les faibles moyens qui lui sont laissés pour construire et maîtriser cette ouverture, le *tsapiky* se présente comme processus intégrateur de la vitalité du monde, c'est entre autres pour cela que je l'ai désigné comme «jeune musique²⁴».

Depuis peu, le *tsapiky* existe aussi sous une forme édulcorée, élément d'exotisme pour certains groupes de variété de la capitale ou base d'une version *light* aseptisée pour quelques musiciens de Tuléar, candidats à une vie moins dure, à un certain monde qu'ils espèrent atteindre et qui ont intégré les normes édictées par les «maîtres du monde²⁵».

On perçoit facilement les effets destructeurs qu'aurait la mise en conformité du *tsapiky* avec les standards internationaux. Jusqu'à présent, constitué d'éléments hétéroclites, musique «composite» qui s'affirme avec les qualités d'un matériau dont la résistance est due à l'association des divers composants, le *tsapiky* reste encore une «jeune musique» qui fait danser les ancêtres. *Asio elany tsapiky ê!*

Références

- ASTUTI Rita
1995 *People of the sea, identity and descent among the Vevo of Madagascar*. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology.
- BLACKING John
1973 *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- CAILLOIS Roger
1950 *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- EMOFF Ron
2000 «Clinton, Bush, and Hussein in Madagascar», *The World of Music* 42 (2): 51-73.
- HANNA Judith Lynne
1979 «Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations», in John Blacking & Joann W. Kealiinohomoku eds: *The Performing Arts, Music and Dance*. The Hague, New York: Mouton Publishers: 17-45.
- HENNION Antoine
1993 *La passion musicale, une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- KEALIINOHOMOKU Joann W.
1979 «Culture Change: Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture», in John Blacking & Joann W. Kealiinohomoku eds: *The Performing Arts, Music and Dance*. The Hague, New York: Mouton Publishers: 47-64.

²⁴ Sur la notion de «jeune musique» voir Mallet, 2004.

²⁵ Référence au discours de Pierre Bourdieu à la réunion annuelle du Conseil international

du musée de la Télévision et de la Radio, le 11/10/1999, «Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites?» (<http://www.hommemoderne.org/societe/socio/bourdieu/varia/maitres.html>).

LORTAT-JACOB Bernard

1994 *Musiques en fête*. Nanterre: Société d'ethnologie.

MALLET Julien

2002a *Liens sociaux et rapports ville campagne, le tsapiky «jeune musique» de Tuléar, Sud-ouest de Madagascar*, Thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre (à paraître sous une forme remaniée aux éditions Karthala).

2002b «Histoire de vies, histoires d'une vie, Damily, troubadour des temps modernes», *Cahiers de musiques traditionnelles* 15, «Histoires de vies», Genève: Georg éditeur / Ateliers d'ethnomusicologie: 113-132.

2004 «Ethnomusicologie des jeunes musiques», *L'Homme* 171-172, «Musique et anthropologie»: 477-488.

2007 «Le tourbillon des influences. Musiques locales, musiques africaines et industrie du disque dans la constitution du *tsapiky*, 'jeune musique' identitaire de Tuléar», in Didier Nativel et Faranirina V. Rajaonah, dir.: *Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques*. Paris: Karthala: 469-481.

RÉSUMÉ. Musique moderne saisie dans des contextes rituels aussi bien que marchands, le *tsapiky*, se présente comme un lieu de la construction et de l'expression d'une identité régionale (Tuléar, Sud-Ouest de Madagascar). Il existe à Tuléar une véritable culture du *tsapiky*, omniprésent en ville comme à la campagne. Comprendre l'ancrage de cette «jeune musique», c'est entre autre la saisir dans sa performance qui mobilise des codes partagés particulièrement activés et déployés lors des cérémonies, espace privilégié pour en comprendre le sens.