



Transposition

Musique et Sciences Sociales
Articles | 2022

Retour sur la dimension identificatoire de la musique de transe. Le cas des rituels *sabo* et *rombo* chez les Tandroy de Toliara, Madagascar

Return on the identificatory dimension of trance music. The case of sabo and rombo rituals among the Tandroy of Toliara, Madagascar

Élisabeth Rossé



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transposition/8004>

DOI : [10.4000/transposition.8004](https://doi.org/10.4000/transposition.8004)

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Élisabeth Rossé, « Retour sur la dimension identificatoire de la musique de transe. Le cas des rituels *sabo* et *rombo* chez les Tandroy de Toliara, Madagascar », *Transposition* [En ligne], Articles, mis en ligne le 22 novembre 2022, consulté le 13 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/8004> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.8004>

Ce document a été généré automatiquement le 13 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Retour sur la dimension identificatoire de la musique de transe. Le cas des rituels *sabo* et *rombo* chez les Tandroy de Toliara, Madagascar

Return on the identificatory dimension of trance music. The case of sabo and rombo rituals among the Tandroy of Toliara, Madagascar

Élisabeth Rossé

- 1 « En fait, on ne sait pas ». Ainsi s'acheva, accompagnée d'un petit rire, l'énumération que Rebeko, joueur de cithare, venait de faire des différents éléments musicaux qui lui paraissaient favoriser la manifestation des esprits, dans le cadre des rituels de possession pour lesquels il était sollicité. Selon lui, les différents esprits invoqués sont sensibles à tel ou tel instrument, tel ou tel rythme, telle ou telle mélodie. Et pourtant, cela semblait ne pas suffire à expliquer leur venue.
- 2 La manière qu'a le musicien d'établir une correspondance entre ingrédients musicaux et esprits invoqués fait écho à la manière dont les approches ethnomusicologiques de type culturaliste abordent régulièrement la dimension culturelle présumée efficace de la musique de transe : par le repérage de « devises musicales ¹ », le recensement de « déclencheurs potentiels » de la transe ², ou encore la mise en relation entre « traits distinctifs de la musique » et invocation de différents « genres d'esprits ³ ».
- 3 Il ne sera pas question d'entrer ici dans le débat, déjà fort nourri, qui confronte cette dimension de la transe de possession à d'autres, psychophysiologiques, émotionnelles ou cognitives ⁴. Mon choix est de prendre au sérieux aussi bien la perspective de Rebeko que l'insatisfaction qu'il exprime et d'opérer un pas de côté, à l'intérieur de ce cadre culturaliste, en proposant, à partir d'une ethnographie de rituels de possession tandroy

(sud de Madagascar), un changement de perspective sur la dimension identificatoire de la musique de transe.

- 4 C'est à Rouget que l'on doit l'idée d'un principe identificatoire constitutif du travail de la possession :
 - Il y a donc des trances dont le rituel est identificatoire, et l'est même doublement : d'une part on doit, avant toute chose, identifier la divinité responsable du trouble, de l'autre, cela étant fait, on doit s'identifier à elle. Nous dirons que lorsque le rituel est identificatoire, et seulement dans ce cas, il y a possession ⁵.
- 5 Dans ce cadre, la musique se constitue en média de l'identification des esprits. Elle est alors conceptualisée en termes sémantiques, se présentant comme le signifiant dont l'esprit serait le signifié.
- 6 Or cette conception de la fonction identificatoire de la musique implique un niveau particulier d'analyse du rituel ainsi que de la dimension sociale de la production musicale. Le principe d'identification, qui concerne exclusivement le rapport du possédé à l'esprit, repose sur une division du travail musical particulière, fondée sur une distinction entre musiciens spécialistes et « musiquants », à destination du possédé « musiqué ». En outre, lorsque Rouget affirme que la musique participe à la « socialisation de la transe ⁶ », il fait avant tout référence à sa capacité à fonder, par sa dimension d'encodage culturel, un principe de reconnaissance de l'esprit participant au contrôle social de l'altérité qu'il représente.
- 7 En prenant le parti d'une approche sociohistorique, telle qu'a pu l'appeler de ses vœux Jean-Pierre Olivier de Sardan, je proposerai ici un autre niveau d'analyse de la dimension identificatoire des rituels de possession et de sa capacité à mettre en œuvre un processus de socialisation, qui concernera cette fois l'ensemble des acteurs rituels.
- 8 Dans son article intitulé « Possession, exotisme, anthropologie ⁷ », Olivier de Sardan critique en effet l'interprétation fréquente des phénomènes de possession à partir de leur seule dimension de système symbolique, envisagée de manière « autarcique ⁸ ». Engageant les chercheurs à faire de la possession un « objet social comme un autre » en s'intéressant « aux hommes et non aux dieux ⁹ », l'anthropologue insiste sur la complexité d'appréhension, pour le chercheur, des significations vécues par participants aux rituels. En outre, il relève l'importance de l'inscription de la pratique de la possession dans l'histoire ainsi que dans d'autres séquences sociales.
- 9 Je m'appuierai dans ce travail sur des enquêtes menées entre 2004 et 2018 chez les Tandroy, population pastorale originaire du sud de Madagascar vivant en situation de mobilité à l'échelle de l'île depuis l'époque coloniale ¹⁰. Mes recherches se sont focalisées sur un niveau de migration régionale, qui m'a permis d'observer la pratique rituelle de personnes vivant pour la majorité en bi résidence entre l'Androy (leur région d'origine) et Toliara, capitale multiculturelle du Sud-Ouest. Dans ce contexte, les possédés réalisent deux rituels complémentaires, *sabo* et *rombo*, adressés à deux catégories d'esprits distinctes, *kokolampo* autochtones et *tromba* issus de la migration. L'étude de la logique de complémentarité de ces rituels, prise dans son historicité, constituera le levier de ma démonstration.
- 10 Après avoir retracé l'historique de la cohabitation entre ces esprits, décrit les enjeux identitaires afférents à leur invocation ainsi que la place de la musique dans le dispositif rituel, je m'intéresserai à la perception émique de l'efficacité musicale, en m'appuyant sur deux séquences ethnographiées. Nous verrons alors que le niveau identificatoire perçu s'accompagne de la conceptualisation implicite d'une symétrie

entre les deux rituels. Je procéderai ensuite à l'analyse du dispositif musical de chacun des rituels en m'intéressant au rôle et à la disposition des acteurs rituels, aux contraintes auxquelles est soumise leur participation, aux modalités de production du matériau musical ainsi qu'à l'inscription de celui-ci dans des traditions culturelles plus englobantes. Cette analyse aboutira à la formalisation d'une logique de complémentarité des rituels à partir de laquelle je montrerai que le principe d'identification ne concerne plus seulement le rapport du possédé à l'esprit, mais recouvre une méta relation, selon laquelle le rapport de l'ensemble des musiciens à la musique serait signifiant du rapport des acteurs rituels à leur identité collective. Mon hypothèse est alors que faire un *sabo* ou un *rombo* ne revient pas seulement à invoquer des esprits, mais aussi, à travers cette invocation, à incarner collectivement des identifications bâties sur un rapport au territoire en perpétuelle élaboration.

Esprits de possession dans l'histoire, à Madagascar et en Androy

- 11 De nombreuses études réalisées à Madagascar ont pu montrer l'implication de la possession dans des processus de construction identitaire, individuelle et collective ¹¹. Des esprits de diverses catégories (esprits lignagers, royaux ou liés à l'espace social de la nature) cohabitent le plus souvent au sein des différents ensembles socioculturels malgaches et leur invocation se fait régulièrement langage d'un rapport politique au territoire ¹². Le cas des esprits dits *tromba*, qui domine les études malgaches, a en outre rendu patent l'aspect dynamique de cette pratique rituelle. Ces esprits royaux, historiquement liés à la monarchie sakalava du nord-ouest de l'île, se sont en effet diffusés dans un large espace indianocéanique depuis la fin du XIX^e siècle ¹³ et les modalités contrastées de leurs réappropriations locales ont donné lieu à des phénomènes de reconfiguration des pouvoirs locaux ainsi qu'à l'émergence de nouvelles formes d'identifications territoriales ¹⁴.
- 12 Les *tromba* sont arrivés au début des années 1970 dans le sud de l'île ¹⁵, introduits au pays par voie de la migration humaine. En Androy, ils cohabitent depuis lors avec les esprits autochtones dits *kokolampo*, associés à l'espace de la brousse. Dans cette région, la possession est une pratique ancestrale à vocation essentiellement thérapeutique qui se déploie dans l'espace domestique, à côté des rituels lignagers qui assurent la reproduction de l'ordre social de cette société patrilinéaire ¹⁶.
- 13 Les travaux successifs d'Althabe, Heurtebize, Gueunier et Fee ¹⁷, complétés par mes propres enquêtes ¹⁸, témoignent de la transformation progressive du rapport entre ces deux catégories d'esprits. Après avoir été fragilisés par l'arrivée des esprits allochtones, les *kokolampo* ont peu à peu réaffirmé leur autorité en même temps que les *tromba* ont été intégrés à la pratique de la possession tandroy. Les possédés sont aujourd'hui majoritairement habités par les deux catégories, qu'ils considèrent comme affiliées l'une à l'autre.
- 14 Dans ce cas de mobilité régionale, caractérisée par des déplacements fréquents entre l'Androy et Toliara, l'invocation des esprits autochtones revêt une forte charge identitaire, liée au respect des coutumes ancestrales, tandis que celle des *tromba* ouvre un double espace d'identification territoriale. En tant qu'esprits présents sur l'ensemble de l'île, les *tromba* concourent au développement d'un sentiment

d'appartenance des Tandroy à l'espace national. En tant que leur manifestation chez les possédés est liée à une histoire migratoire située, ils favorisent une connexion de ces derniers à l'environnement local. Cet aspect se voit renforcé par le fait que les esprits, en plus d'appartenir à une catégorie générique, ont également une individualité reconnue. L'origine de chaque *tromba* constitue l'un des traits importants qui les caractérisent, dans un contexte où leur diffusion sur l'île s'est accompagnée de la déconnexion fréquente de leur origine sakalava. Bien des Tandroy n'ayant jamais migré au-delà de Toliara sont habités par des esprits d'origines plus lointaines, qui correspondent à ceux que le flux migratoire continu des esprits amène à proliférer en ce lieu, à une période donnée. En 2008, par exemple, Andriamisara, esprit d'un roi sakalava, était très présent chez les possédés tandroy. Sa présence n'était plus que marginale quand je revins sur les lieux en 2013, alors qu'une « épidémie » d'esprits *tromba* comoriens semblait s'être abattue sur la ville.

La place de la musique dans l'identification des esprits

- 15 L'institution rituelle de la possession repose sur l'identification des esprits qui habitent les possédés. Ce processus est amorcé après qu'a été diagnostiquée leur présence chez une personne présentant un état morbide. Deux séries de rituels sont alors réalisées : la première concerne l'identification de la catégorie d'appartenance de l'esprit (*kokolampo* ou *tromba*), la seconde son identité individuelle. À la suite de quoi certains possédés seront initiés et pourront développer une activité de guérisseur ¹⁹.
- 16 Ces étapes rituelles impliquent l'investissement d'un matériau identificatoire spécifique, qui sera ensuite convoqué à chaque nouvelle invocation des esprits institués. Ce matériau englobe différents éléments rituels, dont les instruments maniés par le possédé (amulettes, colliers, miroir, etc.) ainsi que sa tenue vestimentaire. Les ingrédients musicaux peuvent – comme nous l'avons vu avec Rebeko, le joueur de cithare – être énumérés de la même façon. La musique a cependant cela de particulier qu'elle constitue une action rituelle en soi, qui sollicite l'ensemble des participants – membres de la famille et proches du possédé, adeptes qui lui sont affiliés et consultants pour lesquels les rituels sont organisés – ainsi que la compétence d'instrumentistes professionnels. Sa production occupe une place similaire pour chacune des catégories d'esprits. Les rituels sont construits sur une alternance entre des séquences d'invocation, où la production musicale se superpose à la parole du possédé s'adressant à l'esprit attendu, et des séquences de transe, durant lesquelles l'esprit s'exprime alors que la musique se tait.
- 17 Si l'usage de la musique peut différer selon les exigences particulières des esprits, les caractéristiques des situations rituelles ou le niveau d'expertise des possédés ²⁰, l'association des catégories d'esprits à des dispositifs musicaux particuliers est en revanche invariable. Le nom des rituels entretient d'ailleurs un rapport métonymique avec des ingrédients musicaux qui les caractérisent : les *tromba* sont invoqués lors de rituels dits *rombo*, terme qui désigne les battements de mains produits par l'assemblée à cette occasion, alors que les *kokolampo* le sont lors de rituels dits *sabo*. Ce nom, polysémique, renvoie aussi bien aux soins donnés par ces esprits qu'aux chants de louange qui leur sont adressés.

- 18 De manière pragmatique, choisir de réaliser tel ou tel rituel pour répondre aux exigences d'une situation donnée (la guérison d'une maladie, la résolution d'un conflit, un départ au pays) revient, pour le possédé, à miser sur tel ou tel dispositif musical pour invoquer l'esprit qui pourra y répondre. L'échec de l'invocation ou l'inefficacité de l'esprit invoqué seront souvent interprétés comme consécutifs à une erreur concernant ce choix ou à une insuffisance de sa réalisation.

Rombo et sabo en situation : éléments ethnographiques

- 19 Sabo et rombo s'inscrivent de manière complémentaire dans l'activité des possédés. Subordonnés aux *kokolampo*, les *tromba* assument les missions thérapeutiques qui étaient historiquement dévolues aux esprits autochtones et sont invoqués *a minima* de manière hebdomadaire ²¹. Les *kokolampo* sont quant à eux sollicités pour répondre à des questions qualifiées de graves, comme la réparation de fautes morales ou la gestion du rapport des hommes au territoire ²².
- 20 L'effectif des participants aux rituels varie en fonction de la mobilité des personnes et de l'importance des rituels. En Androy, ces derniers sont réalisés au hameau, unité résidentielle au sein de laquelle cohabitent trois générations d'hommes appartenant à un même lignage ainsi que les épouses des hommes adultes. Dans le cadre de la bi-résidence cependant, seules les personnes âgées sont stabilisées au hameau, tandis que les hommes en âge de travailler partagent leur vie entre les deux espaces au sein desquels ils répartissent leurs épouses et enfants ²³. En ville, les membres participant aux rituels – qui, outre la famille, incluent essentiellement des Tandroy – se réunissent dans l'habitat du possédé.
- 21 La description de séquences d'invocation réalisées chez Tsifara, quarantenaire possédé par quatre esprits de chaque catégorie, permettra de rendre compte de la production musicale qui caractérise chacun de ces rituels.
- 22 **Toliara, 17 septembre 2013**
- 23 *Le rituel rombo réalisé ce jour-là a vocation à exorciser un mauvais esprit présent chez un jeune homme, parent du possédé. Le rituel se tient dans la maison de Tsifara, située dans un interstice urbain parmi d'autres habitats précaires. Cette maison est donnée comme celle des tromba malgré le fait que les deux catégories d'esprits puissent y être invoquées. Pour l'occasion, le jeune homme et sa mère ont fait le trajet depuis l'Androy. Le possédé choisit d'invoquer un esprit tromba comorien, réputé pour sa puissance ²⁴.*
- 24 *Il est 9 heures et, alors que la maison est encore vide, le possédé prend place, assis devant l'autel situé au coin nord-est – orientation traditionnellement liée à l'invocation des ancêtres dans la cosmologie malgache. Rebeko, le joueur de cithare sur caisse (marovany), se présente rapidement, avec son frère qui va l'accompagner au hochet (karatsake). Les musiciens prennent place à côté du possédé et, tandis que la maison se peuple, le joueur de cithare accorde son instrument, en intégrant des improvisations mélodiques auxquelles il prend de toute évidence beaucoup de plaisir. Pendant ce temps, le possédé se prépare avec minutie. Il manipule avec émerveillement ses nouvelles acquisitions : un objet de métal doré représentant un coran, acheté au marché, que l'instrumentiste place sur son instrument à la manière d'une partition dans l'intention de renforcer son jeu, puis un morceau de corail trouvé sur la plage de Toliara, qu'il considère comme un talisman. Des proches, adeptes et membres de la famille, dont la seconde*

épouse du possédé, d'origine masakoro (population originaire du Sud-Ouest, très présente à Toliara), rejoignent bientôt les lieux. L'atmosphère devient conviviale.

- 25 Commence alors la séquence d'invocation du tromba. Le joueur de cithare entame un morceau dit masakoro. Il double vocalement son jeu tandis que le joueur de hochet assure le soutien rythmique. Le groupe des participants s'étoffe rapidement. Une vingtaine de personnes se répartissent le long des murs en respectant l'ordre cosmologique : les femmes prennent place sur le côté ouest, considéré comme inférieur à l'est où se placent les hommes. Tous effectuent les battements de mains dits rombo. Les instrumentistes, qui se détachent du groupe, se maintiennent dans une grande concentration, tandis que les membres de l'assemblée expriment corporellement une forme d'impassibilité, le regard néanmoins fixé sur eux. La séquence gagne vite en intensité. Une femme se saisit de bidons sur lesquels elle frappe pour renforcer l'ambiance et rapidement la musique jouée par la cithare, dont on appréciait les contours mélodiques, devient inaudible. L'instrumentiste sort alors un sifflet qui lui permet de souligner de manière stridente le contour rythmique du chant désormais englouti. La fin de l'épisode s'arrête sur un signe du musicien, qui a perçu l'entrée en transe du possédé. Le tromba va pouvoir parler.
- 26 **Namadriha (Androy), 25 octobre 2013**
- 27 C'est à l'occasion d'un grand rituel annuel de célébration des esprits autochtones que le possédé invoque ici ses kokolampo²⁵. Ce rituel est réalisé au hameau, dans une maison spécialement dédiée à ces esprits. Parmi la quarantaine de personnes présentes, certaines viennent du voisinage et une partie arrive spécialement de la ville.
- 28 L'ensemble des personnes prend rapidement place dans la maison lorsque le possédé s'installe devant son autel, dans un état de grande concentration. Un joueur de vièle lokanga s'assoit juste derrière lui, trois hommes l'entourent au plus près tandis que d'autres forment un deuxième demi-cercle. Les femmes sont alignées contre le mur ouest, ordonnées du nord au sud en fonction de leur relation de parenté avec le possédé : viennent d'abord les femmes qui vivent au hameau, épouse du père du possédé, première épouse du possédé et seconde épouse de son frère cadet, puis les filles du lignage qui vivent au hameau de leur mari²⁶.
- 29 La mère du possédé entame un premier chant de louange (sabo) à l'esprit kokolampo : « C'est moi l'esprit qui donne la vie » (Zaho ty raha mahaveloñe), en émettant une première occurrence seule. Les autres femmes lui répondent sur le même thème, engageant dès lors une forme responsoriale faisant alterner ce chœur et la voix principale qui s'émancipe peu à peu vers un discours mélodique ornemental. Le viéliste rejoint bientôt le chant des femmes dont la périodicité rythmique se resserre et le discours mélodique se systématisé. Le possédé commence alors son invocation, tandis que le groupe des hommes s'anime. Les deux bras pliés au niveau des coudes et abaissés devant eux, selon la posture chorégraphique dite misalale ambany (geste misalale vers le bas), ils produisent du rimotse (raclement de poitrine par le souffle). L'ambiance chauffe alors très vite. Les femmes émettent des interjections vocaliques régulières, réalisent de sporadiques misalale ambone (geste du misalale vers le haut) et frappent sur un tambour traditionnel (langoro). La séquence s'arrête lorsque le joueur de lokanga effectue un grand geste du bras à destination de l'assemblée, laquelle réalise une formule cadentielle, dite « mañota²⁷ ». Le kokolampo alors se manifeste.

Le point de vue émique sur l'efficacité musicale : une construction symbolique binaire

- 30 La facilité avec laquelle s'énoncent les considérations concernant l'efficacité de la musique de transe témoigne de représentations largement partagées par les acteurs interrogés. *Rombo* et *sabo*, nous l'avons vu, constituent une dyade rituelle expérimentée par la majorité des possédés tandroy. C'est alors assez naturellement que leur interprétation de l'efficacité musicale se fonde sur une démarche comparative, laquelle oppose terme à terme les éléments qu'ils considèrent comme identificatoires pour chacun d'eux.
- 31 Les Tandroy accordent une grande importance au musicien professionnel (joueur de vièle pour les *sabo* ou de cithare pour les *rombo*). L'instrumentiste est en effet celui qui permet de penser la différence à un double niveau : celle qui le sépare des membres de l'assemblée, au sein de chacun des rituels, par le rôle qu'il occupe dans la mise en transe du possédé ; et celle qui, sur le plan symbolique, place en opposition le matériau identificatoire des *sabo* et *rombo*.
- 32 Les séquences d'invocation sont caractérisées par une dynamique de densification sonore qui repose sur le travail collectif de l'assemblée. La mise en place d'une ambiance « chaude » (*mafè*) a son importance dans l'accompagnement du possédé vers l'état de transe. En général, l'intensité de cette chauffe est proportionnelle à la gravité de la situation à laquelle le rituel doit répondre. Ce processus sonore peut néanmoins être dangereux s'il n'est pas maîtrisé. L'instrumentiste a alors la charge de sentir le moment où il sera pertinent d'interrompre ce flux sonore et de clore la séquence pour laisser parler l'esprit. Cette responsabilité est primordiale dans la définition de son statut : c'est la vigilance qu'il maintient à l'égard de l'état du possédé pendant l'épisode d'invocation qui garantit la bonne manifestation de l'esprit invoqué.
- 33 L'identité des instruments emblématiques de chacun des rituels renvoie par ailleurs aux deux pôles de vie des migrants tandroy. La vièle *lokanga* utilisée dans les *sabo* est un cordophone en bois dont Sachs²⁸ atteste l'existence en Androy depuis le XVII^e siècle. Mes enquêtes menées de manière comparative à Mahajanga, ainsi que les travaux d'Emoff à Toamasina²⁹, ont par ailleurs montré l'emploi régulier de la vièle en situation de migration, où elle devient l'instrument distinctif des Tandroy par rapport aux autres populations. Cette vièle est donc un marqueur identitaire fort à l'échelle de l'île. La cithare *marovany* utilisée dans les *rombo* est quant à elle originaire du pays sakalava. L'ethnographie réalisée par Heurtebize témoigne de son arrivée dans le Sud en même temps que celle des *tromba*. Elle est depuis lors l'instrument privilégié d'invocation de ces esprits dans le Sud, alors que d'autres instruments remplissent souvent ce rôle dans les rituels tandroy des autres régions malgaches³⁰.
- 34 Les éléments musicaux produits par l'assemblée s'alignent sur cette même logique d'opposition. Chaque rituel intègre des ingrédients de même nature – chants de louange, battements de mains et, plus accessoirement, usage de percussions. Si le nom de *sabo* est spécifiquement tandroy³¹, c'est celui de *antsa* qui est utilisé pour désigner les chants produits dans le cadre des *rombo*. Ce terme malgache renvoie aux chants historiquement adressés au souverain dans le cadre de la monarchie merina (royaume du centre de l'île, 1817-1897), dont la circulation importante a été mentionnée par Rakotomalala³². Les battements de mains que l'on trouve dans chacun des rituels sont

appelés *tehake* dans les *sabo*, et *rombo* pour l'invocation des *tromba*, termes respectivement tandroy et malgache se traduisant par « applaudissement ». Concernant les percussions, les tambours traditionnels dits *langoro* sont utilisés pour l'esprit *kokolampo* alors que de vulgaires bidons, que l'on retrouve utilisés dans toute l'île, sont le plus souvent intégrés aux dispositifs d'invocation des *tromba*.

- 35 Ce niveau de description, qui associe la manipulation d'ingrédients musicaux spécifiques à la manifestation d'esprits particuliers, rejoint celui qui est privilégié par les approches culturalistes de la musique de transe. Sa manière d'octroyer explicitement à l'instrumentiste un statut particulier renvoie par ailleurs à la distinction opérée par Rouget entre « musiciens » et « musiquants ». Ce niveau possède sa pertinence propre ; il est couramment manipulé par les Tandroy pour conceptualiser leur rapport culturel au territoire. Les discours sont en effet fréquents qui avalisent l'idée d'un dualisme entre la région d'origine, associée à la tradition ancestrale (et donc au *kokolampo*), et l'espace urbain, lié à l'idée de modernité (et à la présence des *tromba*). Ce dualisme est par exemple incarné dans l'attribution des maisons rituelles sur chacun des espaces : à Toliara, l'habitation du possédé est donnée comme étant la maison des *tromba* tandis qu'au hameau, la maison dédiée aux rituels est celle des *kokolampo*. À la manière de ce que Lambek a ethnographié en pays sakalava, cette conceptualisation participe d'un « chronotope ³³ » par lequel la relation symbolique à l'espace s'articule à l'élaboration d'une historicité locale. En effet, l'invocation successive des différentes catégories d'esprit au sein d'un même temps rituel et la dramaturgie qui se joue entre ces esprits et les hommes pendant les séquences de transe réactualisent souvent l'événement de l'intrusion violente de l'étranger en Androy, se constituant en une *embodied memory* ³⁴ par laquelle se réactualise un sentiment de rupture culturelle.
- 36 Cette cristallisation binaire occulte néanmoins l'évolution du rapport entre les catégories d'esprit ainsi que celui de la population au territoire depuis ces dernières décennies. Elle ne rend d'ailleurs pas compte de la réalité de l'activité rituelle : si la ville est encore souvent considérée comme un espace étranger pour les migrants tandroy, l'invocation des deux catégories d'esprits par les possédés vivant en bi résidence se réalise pourtant de la même manière sur les deux espaces. Par ailleurs, en ne s'appuyant que sur la seule comparaison terme à terme d'éléments musicaux similaires pris comme objets « finis », ce niveau de description instaure l'idée d'une symétrie entre les deux rituels, qu'une analyse plus complète pourra néanmoins facilement remettre en cause.

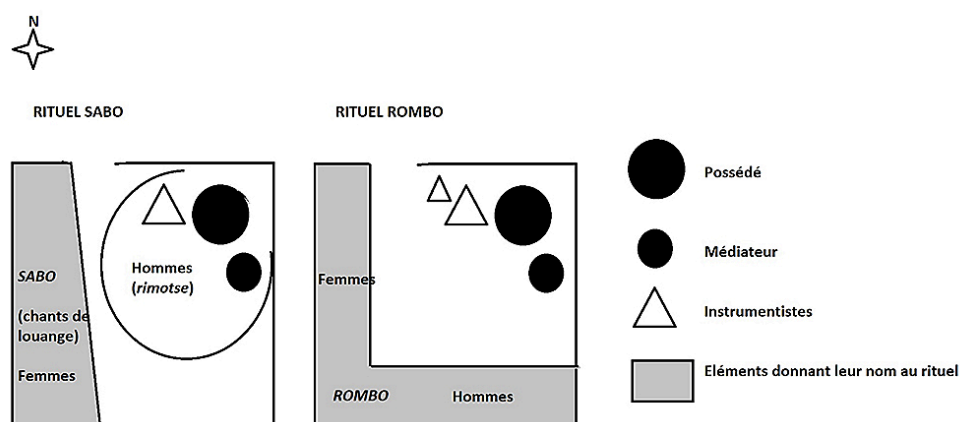
Tenir son rôle et prendre sa place : une asymétrie constitutive de la relation entre les rituels

- 37 Revenons donc à l'ethnographie des rituels en nous intéressant au rôle et à la place des acteurs.
- L'assemblée, nous l'avons vu, est responsable de la chauffe que l'instrumentiste a vocation à couper. Cette répartition des rôles est commune aux deux rituels. La manière dont les chants de louange adressés aux esprits amorcent chaque séquence, en revanche, diffère. Ce moment est particulièrement important. Le matériau musical choisi doit plaire à l'esprit par sa nature même et par la qualité de son exécution : les chants doivent être entamés de manière assez convaincante pour pouvoir impulser la chauffe et il arrive qu'un mauvais départ aboutisse à l'arrêt de la séquence. Or, si

l'instrumentiste a la prérogative de cette amorce dans les *rombo*, ce sont les femmes présentes dans l'assemblée qui l'ont dans les *sabo* ³⁵. Les chants *sabo* sont à ce titre également nommés *arake*, terme qui se traduit par « guider » et se rapporte donc à la fonction d'entraînement qui leur échoit. Si le joueur de *lokanga* n'est pas en reste dans ce moment rituel, son rôle musical est pourtant subalterne, se constituant essentiellement en doublure de la voix des femmes. Mes enquêtes ont d'ailleurs montré que les *sabo* pouvaient dans certains cas se passer de la présence de la vièle – ce qui apparaît paradoxal au vu du statut qui lui est explicitement donné par les possédés –, alors que la présence des femmes demeure en toute occasion indispensable ³⁶.

- 38 La prise en compte du rôle des différents musiciens force donc le constat d'une asymétrie entre les deux rituels. L'observation d'un clivage entre la fonction symbolique de l'instrumentiste et son rôle effectif remet en cause sa prévalence au sein du dispositif musical. Ce niveau d'analyse valorise en revanche l'analogie entre le joueur de cithare et le groupe des femmes. Dans les deux cas, ceux qui possèdent une voix.
- 39 Observons maintenant l'agencement spatial des acteurs au sein des rituels, que l'illustration suivante schématise.

III. 1 : Les dispositifs *sabo* et *rombo*



- 40 Les *sabo* sont caractérisés par une distinction marquée, en termes de spatialisation et d'actions produites, entre les femmes et les hommes constituant l'assemblée : les hommes situés en demi-cercle autour du possédé participent à la chauffe en émettant du *rimotse* et des gestes chorégraphiques *misalale* « vers le bas », tandis que le groupe des femmes, sur le côté ouest, chante ses *arake* et produit des *misalale* « vers le haut ». La position de l'instrumentiste est ambiguë dans cet ensemble : il soutient le chant des femmes, tout en appartenant physiquement au groupe des hommes, avec lesquels il participe aux *rimotse*. Les *rombo*, en revanche, unissent dans une même action les hommes et les femmes, respectivement adossés le long des murs sud et ouest. Tous émettent des battements de mains (*rombo*), parfois renforcés par l'action des batteurs ou batteuses frappant sur des bidons ³⁷. Cet agencement est marqué par un vis-à-vis important entre l'assemblée et les musiciens spécialistes, seuls détenteurs du matériau mélodico-rythmique caractérisant les séquences.
- 41 Ces éléments montrent que l'asymétrie entre les rituels tient en partie à leur agencement spatial et généré. Ils permettent aussi d'aller plus loin dans l'observation de la place particulière qui échoit à l'instrumentiste au sein de l'ensemble : acteur séparé

de l'assemblée dans les *rombo*, et acteur-lien (physiquement avec le groupe des hommes et jouant également avec celui des femmes) dans les *sabo*.

- 42 Ce niveau de description, fondé sur le rôle et la spatialisation des acteurs au sein des rituels, constitue donc une remise en cause du « grand partage » localement effectué entre les catégories de musiciens. Reste à sonder la logique qui sous-tend la construction de ces agencements rituels. Je propose pour ce faire de m'intéresser à la manière dont les acteurs construisent leur rôle, en décrivant les contraintes qui président à leur participation au rituel ainsi que la manière dont ils produisent et se transmettent le matériau musical dont ils ont la responsabilité.

Participer aux rituels et construire un répertoire

- 43 La mise en place d'un rituel est d'une certaine manière amorcée au moment où les possédés commencent à s'inquiéter de la disponibilité des musiciens dont la présence sera requise. Leur mobilisation est en effet soumise à deux types de contraintes : celles qui sont liées au cadre rituel et à l'exigence des esprits, qui varient selon les catégories, et celles qui sont liées à la mobilité des personnes. Comme tout migrant, les musiciens peuvent en effet être tenus par des impératifs personnels, comme ceux liés à la saison agricole, à des obligations familiales ou encore aux emplois qui les ont amenés à s'installer en ville.
- 44 En tant qu'appartenant au champ des rituels ancestraux, la réalisation des *sabo* est soumise à des lois ancestrales (*lilin-drazañe*) qui touchent à la parenté et au rapport au territoire. Ces lois concernent essentiellement le viéliste et les chanteuses.
- 45 Il n'est pas rare que le premier appartienne au cercle proche du possédé (membre de la famille ou du voisinage). Cela ne constitue néanmoins pas une obligation. En revanche, comme bien des éléments investis de sacralité dans l'idéologie patrilinéaire tandroy, la transmission du *lokanga* s'effectue traditionnellement de père en fils. L'apprentissage s'effectue en Androy, en lien avec l'activité pastorale, dans l'espace de la nature qui est considéré comme lieu de vie des *kokolampo*. Les instrumentistes construisent leur jeu en gardant les zébus. De ce fait, ils sont peu nombreux en ville. Selon les contextes, l'absence de vièle peut toutefois être palliée par la transposition de son répertoire à d'autres instruments ³⁸.
- 46 Les chanteuses sont quant à elles soumises à des lois qui concernent leur inscription dans la parenté du possédé, plus ou moins strictes selon les situations rituelles. Dans les *sabo* les plus basiques, une hiérarchie est simplement marquée entre les femmes Tandroy et celles qui ne le sont pas. Lors des *sabo* plus importants, ce sont les épouses des hommes du lignage du possédé, mères de fils, qui tiennent la première place. Cette composante de parenté participe de la définition du statut des *sabo* au sein des rituels ancestraux tandroy. Dans cette société patrilinéaire, c'est essentiellement par l'identité des femmes que s'établit la distinction entre ces rituels et les rituels lignagers, lesquels valorisent la présence des filles issues de la patriligne. En outre, les mères de fils ont une situation particulière. Si, en tant que femmes, elles appartiennent toute leur vie au lignage de leur père, leur place au hameau du mari est néanmoins valorisée en tant qu'elles génèrent la descendance.
- 47 La transmission du répertoire chanté par ces femmes est intrinsèquement liée à l'activité rituelle ³⁹. Les paroles des *sabo* s'adaptent alors aux situations d'invocation :

demande de bénédiction, de pardon, de retour au pays, exorcisme, etc. L'habileté vocale des chanteuses, qui entre en compte dans l'évaluation de l'efficacité rituelle, s'efface néanmoins devant la loi ancestrale concernant leur identité. J'ai observé à Toliara un *sabo* où le *kokolampo* refusa de répondre positivement à la demande qui lui avait été faite à cause du manque de femmes répondant à ce critère. Il fallut organiser un second rituel quelques jours plus tard, après que les femmes en question sont arrivées du pays.

- 48 La réalisation des *rombo*, dégagée de contraintes ancestrales, est quant à elle conditionnée par l'acquisition du savoir-faire de l'instrumentiste, sur les épaules duquel repose l'essentiel de la production musicale du rituel.
- 49 Contrairement à la musique jouée pour les *kokolampo*, celle destinée à l'invocation des *tromba* n'est pas liée à l'origine des esprits, mais se fonde sur une transmission réalisée entre musiciens (en ville ou au pays), ou par le biais de radios locales ou de médias qui circulent au sein des réseaux de possession, parfois sur de longues distances. Tsifara, par exemple, est habité par des *tromba* comoriens, sakalava et antaisaka (côte sud-est). Or l'instrumentiste les invoque en jouant différentes musiques qui sont liées à l'origine d'autres populations présentes en ville (comme c'est le cas pour la musique *masikoro*) ou prennent parfois le nom de musiciens en vogue. La constitution de son répertoire dépend donc de tendances circonscrites dans l'espace et dans le temps, et renvoie avant tout à l'expérience migratoire qu'il partage avec le possédé.
- 50 La relation que les musiciens jouant pour les *rombo* entretiennent avec leur répertoire est par ailleurs ambiguë. Lorsque j'interrogeais le musicien sur le morceau dit *masikoro*, il m'expliqua en être le « maître » (*tompo*) depuis 1993, année où il l'entendit à la radio locale et la reproduisit sur son instrument. Cela ne l'empêche pas de parler d'invention (*foroñe*) concernant cette même musique, sans que cela ne paraisse contradictoire. D'un côté, l'origine exogène de celle-ci est reconnue ; d'un autre côté, elle est l'objet d'un travail de réappropriation qui convoque sa créativité. Mes entretiens ont par ailleurs montré que ce sont les titres et les paroles des chants qui sont prioritairement donnés pour inventés. Ceux-ci sont composés en langue tandroy et évoquent des *topoi* propres à l'imaginaire des migrants, souvent liés à la nostalgie du pays. Cette forme d'apprivoisement par les mots, associée à une musique identificatoire, participe à la « tandroyisation » des *tromba*.
- 51 Or cette possibilité d'individuation musicale renforce la dépendance des esprits à l'instrumentiste. En général, les *tromba* sont particulièrement sensibles au style de leurs musiciens. Pour pallier leur absence éventuelle, il n'est ainsi pas rare que les *tromba* invoqués dans les situations les plus quotidiennes puissent se passer de musique. L'absence de musique est préférée au remplacement du musicien auquel l'esprit est attaché.
- 52 Ces éléments permettent d'aller plus loin dans la caractérisation de l'asymétrie constatée entre les deux rituels : là où les contraintes de parenté visant des catégories de personnes prévalent pour l'invocation des *kokolampo*, un attachement de type affinité élective, lié à l'art singulier du musicien, conditionne la manifestation des *tromba*. Ces données montrent également que les actions musicales produites correspondent chacune à une manière de s'inscrire dans des traditions culturelles plus larges. Cet aspect va m'amener à m'intéresser de plus près aux actions constitutives de chacun des rituels.

Inscription des actions rituelles dans des continuums culturels

- 53 « C'est moi la chose qui donne la vie », entonnèrent les femmes pour amorcer la séquence d'invocation aux *kokolampo* ethnographiée. L'action de « rendre vivant », qui s'exprime en langue tandroy par le verbe *mahaveloñe*, constitue un substrat essentiel des chants *sabo* répertoriés au sein de différents réseaux de possession. Or ce verbe revêt une forme d'ambiguïté, l'action de « donner la vie » étant en Androy une prérogative partagée des hommes et des femmes. Dans le cadre de l'idéologie agnatique tandroy, l'homme donne la vie en adjoignant ses fils à son lignage. Pourtant, *mahaveloñe* s'applique également aux femmes, qui sont respectées en tant que donneuses de la vie.
- 54 Le même type d'ambiguïté est inscrit dans la composition de ces chants. Les *sabo* présentent en effet des analogies avec le genre *beko am-pate* (chant pour la mort) exécuté par des hommes lors des funérailles. Il s'agit dans les deux cas d'un trio vocal fondé sur un principe responsorial. Dans les deux cas aussi, le registre et la technique vocale utilisés sont similaires⁴⁰. Trois éléments pourtant différencient le *beko am-pate* des *sabo* : le genre des exécutants, leur dynamique formelle, liée au contexte d'exécution (périodicité des chants *sabo*, aspect plus rhapsodique des *beko am-pate*), et la thématique évoquée par les paroles, liée à la situation de production. Dans les deux cas, il s'agit de louanges, mais le *beko am-pate* a pour vocation d'honorer la mémoire d'un homme décédé dont les hauts faits sont alors remémorés en même temps que sa généalogie, tandis que les *sabo* honorent les *kokolampo* qui « donnent la vie ». Ces chants de possession constituent donc une forme d'inversion opérée à partir de la référence aux funérailles, rituel par lequel les défunts accèdent à leur statut d'ancêtre lignager.
- 55 La gestuelle dite *misalale* réalisée dans les *sabo* fait quant à elle partie d'un éventail de techniques corporelles associées à de nombreuses danses tandroy. Ce geste – qui est aussi une posture – met en jeu les membres supérieurs, impliquant un placement spécifique des bras, pliés au niveau des coudes, qui peuvent à partir de l'articulation des épaules être inclinés vers le bas, le haut, la gauche ou la droite. Pendant qu'ils maintiennent ces postures, les danseurs font très rapidement battre leurs doigts, évoquant un frémissement. La sélection ou l'enchaînement de ces postures, ainsi que leur association avec des pas spécifiques, lorsqu'ils sont debout, constitue une grammaire qui définit les styles de danse appropriés à différentes situations de production. Ce qui est spécifique au *sabo* est la manière qu'ont les acteurs d'intégrer ces *misalale* dans la configuration précise où ils se trouvent : vers le bas pour les hommes assis en cercle resserré, dos voûté, soutenant le souffle rauque du *rimotse* qu'ils exécutent, bouche grande ouverte, le tout donnant l'impression d'une grande implication physique évoquant une puissance animale ; vers le haut, de manière sporadique pour les femmes durant l'exécution de leur chant.
- 56 Plusieurs auteurs ont relevé le caractère zoomorphique de ces gestes, qui imitent la démarche ainsi que les cornes des zébus⁴¹. D'après leurs descriptions, le geste réalisé par les hommes représenterait la danse lourde de zébus, tandis que celui réalisé par les femmes dessinerait leurs cornes, dans toute leur puissance. Quant au *rimotse*, mes enquêtes ont montré qu'il imiterait le mugissement. La référence aux bovidés nous amène ici au même constat d'ambivalence que pour les chants de louange. Élément clé de l'agnation chez les pasteurs tandroy, le troupeau de zébus est transféré en tant qu'héritage de père en fils et revêt une importance considérable en tant qu'animal de

sacrifice à l'occasion des funérailles. Des contes recueillis dans le sud-ouest malgache confirment l'association établie par la population entre le bétail et la fertilité. Chez les Bara, population voisine, Faublée⁴² explique que le zébu est considéré comme *longo*, terme désignant la parentèle, tandis que Huntington⁴³ mentionne que les zébus sont dans certains contextes associés à la ligne maternelle.

III. 2 : Scène de *sabo*



Au fond, la première épouse du possédé effectue un *misalale* « vers le haut » tandis qu'au premier plan sur la droite, des hommes effectuent les gestes *misalale* « vers le bas ».

Photo É. Rossé.

- 57 Tout en jouant de leur ambiguïté, les actions réalisées dans les *sabo* renforcent donc la distinction des genres déjà valorisée par l'agencement spatial, le principe de dualité se voyant doublé d'un principe d'inversion qui sous-tend le dispositif. À cette dualité se superpose néanmoins une forte impression d'unité, émanant d'un engagement physique collectif particulièrement poussé concernant l'ensemble des acteurs et d'un état de concentration dans l'action très soutenu. Le thème du « *mahaveloñe* », chanté par les femmes mais dont les paroles se rapportent à une qualité de l'esprit pourvoyeur de vie à l'égard de l'ensemble du groupe, semble alors traduire la manière dont l'ensemble des participants est impliqué, physiquement, dans la réalisation de ces gestes issus de la tradition tandroy.
- 58 Dans les *rombo*, le fait que l'instrumentiste soit le seul responsable du contenu musical ayant une valeur identificatoire conditionne à mon sens aussi bien l'agencement du dispositif que l'engagement émotionnel des participants. Ces rituels suscitent souvent une attitude d'émerveillement des participants à l'égard des actions qui s'y déroulent. La présence d'esprits d'origine étrangère, les actions qu'ils réalisent, caractérisées par une part importante d'inconnu, relèvent pour les Tandroy du prodige. Les éléments identificatoires manipulés pour les invoquer fascinent par leur caractère de trouvailles : un morceau de corail, un coran en métal, une mélodie *masikoro*... Ce merveilleux porte un nom, souvent prononcé dans les réseaux de possession : *fahagagana* (« prodige »). Selon Tsifara : « Le *kokolampo* ne peut pas faire de prodiges, seul le *tromba* le peut ». Cette relation à l'émerveillement est contenue dans le vis-à-vis entre l'assemblée et l'instrumentiste et dans la mise en exergue de celui-ci. Elle est

aussi renforcée par l'attitude de détachement des membres de l'assemblée, battant des mains, adossés au mur, les yeux rivés vers l'instrumentiste qui polarise l'attention.

- 59 Chacun de ces dispositifs rituels repose donc sur un principe de condensation de position. Pour le *sabo*, il s'agit d'une condensation entre des principes d'unité (marquée par le mode d'engagement collectif et la référence commune à des savoir-faire ancestraux) et de dualité (inscrite dans la distribution spatiale, la symbolisation rituelle des genres et l'ambivalence contenue dans les actions) ; pour le *rombo*, le principe de condensation s'exprime à travers la double position qu'occupe l'instrumentiste vis-à-vis du groupe (en même temps extérieur et intégré à l'ensemble), ainsi que par le biais de sa relation au répertoire (considéré comme à la fois transmis et inventé, étranger et tandroy).

Performer des relations de parenté et des relations au territoire

- 60 J'aimerais, à partir de ces éléments, avancer l'idée que ces phénomènes de condensation puissent symboliser des relations de parenté complémentaires. Cela peut paraître clair pour les *sabo*, dont la réalisation est, comme nous l'avons vu, saturée de référence aux affiliations lignagères tandroy, et particulièrement à la matriline. Pour les *rombo*, c'est sur un plan métaphorique qu'une relation d'alliance matrimoniale semble être représentée. La manière qu'a l'instrumentiste, acteur central du rituel, d'être à la fois inclus et séparé de l'assemblée, lui donne une place analogue à celle d'une épouse. La relation d'alliance matrimoniale innerve par ailleurs différents aspects de la possession par *tromba*, à Toliara. Fiéloux⁴⁴ a montré que ces esprits sont eux-mêmes considérés comme époux des femmes possédées. J'ai, durant mes enquêtes, été confrontée à des cas où les *tromba* demandaient en mariage des membres de l'assemblée. Enfin, l'inclusion dans les rituels *rombo* de membres non tandroy (et notamment des secondes épouses des hommes tandroy⁴⁵) qui participent activement à l'invocation de l'esprit, est également distinctive.
- 61 La valeur performative de ces actions rituelles est en outre renforcée par des modes d'engagement émotionnel spécifiques que marque la récurrence du terme *mahaveloñe* (« [processus] qui fait vivre ») dans les *sabo* et du terme *fahagagana* (« [produit] qui fait s'étonner ») dans les *rombo*. Ces deux termes, qui constituent une clé de lecture de cette logique d'agencement des rituels, renforcent la complémentarité marquant leur rapport. Avec le *mahaveloñe*, l'assemblée représente collectivement les deux parents (les paroles du *sabo*, « Je suis la chose qui donne la vie », témoignent d'ailleurs de l'identification collective à l'esprit qui se joue en cette situation). Avec le *fahagagana*, qui met en exergue la présence de l'instrumentiste situé dans un vis-à-vis, l'assemblée regarde et incorpore sur le mode de l'alliance un élément exogène favorisant la reproduction de la pratique rituelle.
- 62 À travers ces relations de parenté, c'est le rapport des Tandroy au territoire qui est symbolisé, selon une modalité qui permet le dépassement de l'opposition binaire contenue dans l'interprétation émique de l'efficacité musicale. L'analyse des dispositifs rituels nous a en effet montré que la pratique des *sabo* et *rombo* ne s'appuie pas sur une opposition entre ce qui relèverait de la tradition ancestrale ou de la modernité urbaine, mais instaure une dialectique entre des modes d'inscription particuliers dans des

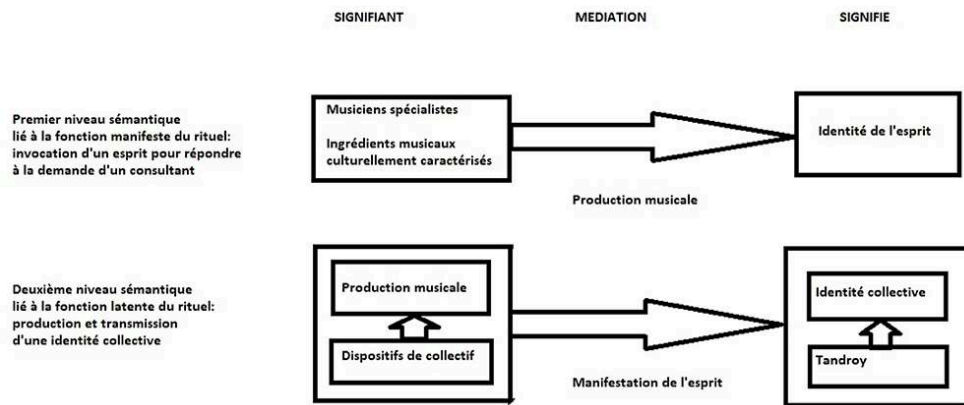
continuums culturels distincts. Les éléments identificatoires qui caractérisent le *sabo* sont en effet présents dans un ensemble plus large de rituels ancestraux ⁴⁶ et c'est la manière dont ils sont agencés dans cette situation qui définit ce rituel. Les ingrédients caractérisant les *rombo* font également partie d'un continuum plus large de pratiques unifiées par la circulation des *tromba* à l'échelle de l'île, dont l'usage tandroy constitue une forme locale de réappropriation. Dans le premier cas, la manière dont les mères sont mises en exergue souligne la dimension cognatique de l'identité tandroy au sein d'un système patrilineaire, tandis que dans le second cas, la relation d'alliance symbolique met en jeu la domestication par le rituel de pratiques associées à l'espace national. Plus qu'un espace de représentation d'un espace culturel étranger, le *rombo* est un opérateur de passage entre ces deux espaces.

Déplacement de la logique identificatoire de la musique de transe : vers un nouveau niveau sémantique

- 63 Il est à partir de là possible d'interroger à nouveaux frais la dimension identificatoire de la musique de transe, en proposant une critique anthropologique du niveau sémantique sur lequel le point de vue émique comme celui des analyses ethnomusicologiques « culturalistes » se fondent.
- 64 Olivier de Sardan a distingué deux sous-champs du magico-religieux, potentiellement sécants, à l'intérieur desquels les phénomènes de possession pourraient s'inscrire : celui des modes de communication avec le surnaturel, qui met en jeu des stratégies collectives, et celui des modes de gestion ritualisés de la condition personnelle, impliquant davantage des stratégies individuelles ⁴⁷. Cette dernière approche, rapportée au cas qui nous concerne, permet d'envisager la production musicale, jusqu'alors étudiée en tant que résultante d'exigences imposées « par les dieux » (les esprits), sous l'angle d'une action humaine historiquement construite dans un cadre institué. La notion de « stratégie collective » peut, dans le cas qui nous intéresse, s'appliquer non plus à un « mode de communication avec le surnaturel » – ce qui reviendrait à persévérer dans l'approche sémantique critiquée – mais à la condition sociale des participants, migrants précaires construisant leur vie entre deux espaces culturels contrastés.
- 65 Le niveau sémantique valorisé du point de vue émique appréhende la musique en tant que moyen supposé efficace de la manifestation des esprits. Cette conception, dans laquelle la musique se constitue en médiation symbolique entre les humains et les esprits, est corrélée à la fonction manifeste du rituel, consistant en la satisfaction des esprits en échange de soins ou de bénédictions. Le déplacement sémantique opéré à partir de mes analyses consiste à considérer la musique de transe non plus comme destinée à la seule identification des esprits, mais comme participant d'une expérience identificatoire pour l'ensemble des participants au rituel. Ce second niveau sémantique s'attache à ce qui pourrait être qualifié de « fonction latente » du rituel – à savoir son potentiel de production identitaire. Le changement de perspective induit porte donc sur « ce que la musique identifie ». Là où la musique-signifiant était mise en rapport avec un esprit-signifié, ma proposition établit le rapport de signifiant à signifié entre la

relation unissant le dispositif collectif et la musique, d'une part, et la relation unissant les Tandroy et leur identité collective, d'autre part.

III 3 : Premier et second niveaux sémantiques



- 66 Sur le plan anthropologique, ce déplacement de niveau sémantique correspond à un changement de point de vue sur la musique de transe en tant qu'action rituelle. D'une musique décrite comme média de la manifestation des esprits, nous passons à une musique que les humains produiraient à destination d'eux-mêmes, par la médiation des esprits – ce qui replace les humains et leur pratique dans un environnement et une conjoncture historique précises.
- 67 Ce déplacement sémantique implique de prendre en compte le caractère socialement dynamique de l'activité rituelle. Il s'agit, dans le contexte de la migration urbaine tandroy, de réactualiser le lien à l'autochtonie (par l'invocation des *kokolampo*) tout en s'appropriant un matériau culturel qui permet aux Tandroy de s'inscrire dans une « communauté imaginée ⁴⁸ » nationale (par l'invocation des *tromba*). Ainsi, plutôt qu'une construction symbolique binaire et statique plaçant en vis-à-vis tradition et modernité, j'envisage plutôt la réalisation de ces deux rituels comme processus de construction identitaire tandroy dans l'histoire. Cette approche éclaire la complémentarité structurelle des *sabo* et *rombo*, pratiqués par les migrants tandroy à la ville ou au hameau. C'est en effet leur pratique alternative, selon les circonstances, qui permet aux actions réalisées par le collectif de faire converger l'expérience culturelle des participants.
- 68 Les deux niveaux sémantiques appréhendés ne doivent cependant pas apparaître comme contradictoires et la prise en compte du second niveau sémantique ne doit pas gommer celle du premier, par lequel les humains témoignent de leur relation quotidienne aux esprits. Au contraire, sans doute, le travail de la possession, c'est-à-dire la manière dont l'activité rituelle amène des transformations dans le mode de relation des humains à leur environnement et à eux-mêmes, se fonde sur cette double dimension, indispensable au maintien du lien entre l'humain et les principes d'altérité qui le hantent.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHABE Gérard, *Oppression et libération dans l'imaginaire. Les communautés villageoises de la côte orientale de Madagascar*, Paris, Maspero, 1969.
- ALTHABE Gérard, « Les manifestations paysannes d'avril 1971 », *Revue française d'études politiques africaines*, n° 78, 1972, p. 2-74.
- ANDERSON Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006.
- AUBERT Laurent, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, 2006, p. 11-19.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.
- BALLARIN Marie-Pierre, « Le territoire des rois sakalava et le voyage des *tromba* dans le sud-ouest de l'océan Indien », *Cahiers de l'Urmis*, n° 18, 2019.
- BEAUJARD Philippe, « Des ancêtres aux esprits de la nature. Mythe, rituel et organisation politique chez les Tañala de l'ikongo (Sud-Est de Madagascar) », *Asie du Sud-Est et Monde Insulindien*, vol. 16, n° 1-4, 1985, p. 141-147.
- BECKER Judith, *Deep Listeners*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- CONNERTON Peter, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- DECARY Raymond, *L'Androy, essai de monographie régionale*, Paris, Société d'édition géographique maritime et coloniale, 1930.
- DIANTEILL Erwan, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, 2006, p. 179-189.
- EMOFF Ron, *Recollecting from the Past. Musical Practice and Spirit Possession on the East Coast of Madagascar*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.
- FAUBLÉE Jacques, *Récits bara*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1947.
- FEE Sarah et Noël J GUEUNIER, « Le vocabulaire des *doany* dans l'Androy. Langage des esprits et mots de l'étranger dans un culte de possession du sud de Madagascar », *Études Océan Indien*, n° 35-36, 2004, p. 225-244.
- FEELEY-HARNIK Gillian, *A Green Estate. Restoring Independance in Madagascar*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.
- FIÉLOUX Michèle, « Cultes de possession et relations de genre. Les jeux de la bigamie à Madagascar » in JONCKERS Danielle, CARRÉ Renée et Marie-Claude DUPRÉ (eds), *Femmes plurielles. Les représentations des femmes : discours, normes et conduites*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 141-150.
- FIÉLOUX Michèle et Jacques LOMBARD, « Du royaume à la ville : le territoire des possédés (Madagascar) », in VINCENT Jeanne-Françoise, DORY Daniel et Raymond VERDIER (eds), *La Construction religieuse du territoire*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 323-336.
- FRÈRE Suzanne, *Panorama de l'Androy*, Paris, Aframpe, 1959.
- GUÉRIN Michel, *Le défi : L'Androy et l'appel à la vie*, Fianarantsoa, Librairie Ambozontany, 1977.

HALLOY Arnaud, *Divinités incarnées. L'apprentissage de la possession dans un culte afro-brésilien*, Paris, Éditions Pétra, coll. « Anthropologiques », 2015.

HEURTEBIZE Georges, « Le traitement du doany dans l'Androy », *Omalý Sy Anio*, n° 5-6, 1977, p. 373-385.

HUNTINGTON William Richard, *Religion and Social Organization of the Bara People of Madagascar*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999.

LAMBEK Michael, *The Weight of the Past. Living With History in Mahajanga, Madagascar*, New-York, Palgrave Macmillan, 2002.

NIELSSEN Hilde, *Ritual imagination. A Study of Tromba Possession Among the Betsimisaraka of Eastern Madagascar*, Leyde, Brill, 2012.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « Possession, exotisme, anthropologie », *Transe, Chamanisme, Possession, Actes des deuxièmes rencontres internationales de Nice, 24-28 avril 1985*, Nice, Éditions Serre, 1986, p. 149-156.

OTTINO Paul, « Le tromba », *L'Homme*, vol. 5, n° 1, 1965, p. 84-93.

RAKOTOMALALA Mireille, *Madagascar, la musique dans l'histoire*, Fontenay-sous-Bois, Anako, 2003, p. 96.

ROSSÉ Élisabeth, *Ancestralité et migrations urbaines. Le cas des tandroy de Toliara, Madagascar*, Thèse de Doctorat, Université Paris Ouest, 2016.

ROSSÉ Élisabeth, « Possession par esprit tromba et reconfiguration de rituels ancestraux en contexte de mobilité. Le cas des Tandroy (Madagascar) », *Cahier d'Études africaines*, n° 241, 2021, p. 115-140.

ROSSÉ Élisabeth, « Pratique de la possession et reproduction des groupes d'ancestralité tandroy dans un contexte de mobilité régionale (Madagascar) », *Journal des africanistes*, n° 91, vol. 1, 2021, p. 62-105. En ligne : <https://journals.openedition.org/africanistes/10858>, consulté le 26/09/2022.

ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.

SACHS Curt, *Les instruments de musique de Madagascar*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

SHARP Lesley, « The power of Possession in Northwest Madagascar. Contesting Colonial and National Hegemonies », in BEHREND Heike et Ute LUIG (eds), *Spirit Possession, Modernity and Power in Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 1999, p. 3-19

VATIN Xavier, « Musique et possession dans les candomblés de Bahia : pluralisme rituel et comportemental », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, 2006, p. 191-209.

NOTES

1. ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.
2. VATIN Xavier, « Musique et possession dans les candomblés de Bahia : pluralisme rituel et comportemental », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, 2006, p. 191-209.
3. DIANTEILL Erwan, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, 2006, p. 179-189.

4. BECKER Judith, *Deep Listeners*, Bloomington, Indiana University Press, 2004 ; AUBERT Laurent, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, 2006, p. 11-19 ; HALLOY Arnaud, *Divinités incarnées. L'apprentissage de la possession dans un culte afro-brésilien*, Paris, Éditions Pétra, coll. « Anthropologiques », 2015.
5. ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 345.
6. *Ibid.*, p. 557.
7. OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « Possession, exotisme, anthropologie », *Transe, Chamanisme, Possession, Actes des deuxièmes rencontres internationales de Nice, 24-28 avril 1985*, Nice, Éditions Serre, 1986, p. 149-156.
8. *Ibid.*, p. 153.
9. *Ibid.*, p. 149.
10. Au début des années 1930, les Français envoyèrent les habitants de cette région jugée improductive aux travaux obligatoires aux quatre coins de l'île. De manière concomitante, un drame écologique poussa la population sur les chemins de l'exode. Les mouvements se sont depuis pérennisés, prenant la forme de migrations économiques dont l'intensité fluctue en fonction des crises écologiques subies au niveau local.
11. OTTINO Paul, « Le tromba », *L'Homme*, vol. 5, n° 1, 1965, p. 84-93 ; ALTHABE Gérard, *Oppression et libération dans l'imaginaire. Les communautés villageoises de la côte orientale de Madagascar*, Paris, Maspéro, 1969 ; FEELEY-HARNIK Gillian, *A Green Estate. Restoring Independance in Madagascar*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991 ; SHARP Lesley, « The power of Possession in Northwest Madagascar. Contesting Colonial and National Hegemonies », in BEHREND Heike et Ute LUIG (eds), *Spirit Possession, Modernity and Power in Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 1999, p. 3-19 ; LAMBEEK Michael, *The Weight of the Past. Living With History in Mahajanga*, Madagascar, New-York, Palgrave Macmillan, 2002.
12. BEAUJARD Philippe, « Des ancêtres aux esprits de la nature. Mythe, rituel et organisation politique chez les Tañala de l'Ikongo (Sud-Est de Madagascar) », *Asie du Sud-Est et Monde Insulindien*, vol. 16, n° 1-4, 1985, p. 141-147.
13. BALLARIN Marie-Pierre, « Le territoire des rois sakalava et le voyage des tromba dans le sud-ouest de l'océan Indien », *Cahiers de l'Urmis*, n° 18, 2019.
14. FIÉLOUX Michèle et Jacques LOMBARD, « Du royaume à la ville : le territoire des possédés (Madagascar) », in VINCENT Jeanne-Françoise, DORY Daniel et Raymond VERDIER (eds), *La Construction religieuse du territoire*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 323-336 ; NIELSSEN Hilde, *Ritual imagination. A Study of Tromba Possession Among the Betsimisaraka of Eastern Madagascar*, Leyde, Brill, 2012.
15. Dans le Sud, ces esprits ont eu la particularité d'arriver sous le nom de *doany* (voir les travaux d'Althabe et d'Heurtebize cités ci-dessous, note 17).
16. La relation aux ancêtres est à Madagascar déterminante pour la constitution des identités individuelles ainsi que des formes d'organisation sociale et d'actions collectives. Le terme de *fomban-drazana*, « prescriptions ancestrales », est usité par les Malgaches pour désigner l'ensemble des pratiques qui participent au maintien des institutions héritées de l'époque précoloniale, lesquelles cohabitent aujourd'hui avec les institutions d'État. Selon mes analyses, la reproduction des groupes sociaux tandroy

repose sur la complémentarité entre les rituels lignagers liés à l'invocation des ancêtres du lignage (ils incluent l'élection du sacrificateur responsable de l'intercession avec les ancêtres ainsi que les rituels du cycle de vie) et les rituels de possession, où sont invoqués des esprits extra-lignagers. Voir ROSSÉ Élisabeth, « Pratique de la possession et reproduction des groupes d'ancestralité tandroy dans un contexte de mobilité régionale (Madagascar) », *Journal des africanistes*, n° 91, vol. 1, 2021, p. 62-105. En ligne : <https://journals.openedition.org/africanistes/10858>, consulté le 26/09/2022.

17. ALTHABE Gérard, « Les manifestations paysannes d'avril 1971 », *Revue française d'études politiques africaines*, n° 78, 1972, p. 2-74 ; HEURTEBIZE Georges, « Le traitement du *doany* dans l'Androy », *Omalay Sy Anio*, n° 5-6, 1977, p. 373-385 ; FEE Sarah et Noël J. GUEUNIER, « Le vocabulaire des *doany* dans l'Androy. Langage des esprits et mots de l'étranger dans un culte de possession du sud de Madagascar », *Études Océan Indien*, n° 35-36, 2004, p. 225-244.

18. ROSSÉ Élisabeth, « Possession par esprit *tromba* et reconfiguration de rituels ancestraux en contexte de mobilité. Le cas des Tandroy (Madagascar) », *Cahier d'Études africaines*, n° 241, 2021, p. 115-140.

19. De la même manière que ce qu'ont observé Paul Ottino en pays sakalava ou Michèle Fiéloux et Jacques Lombard à Toliara, seule une faible proportion de possédés seront initiés.

20. Un possédé très aguerri peut souvent se passer de musique. Néanmoins, celle-ci, indépendamment de son efficacité, peut aussi, dans certaines circonstances, servir le prestige social du possédé.

21. En-dehors de ces rendez-vous hebdomadaires, d'autres *rombo* peuvent être réalisés pour répondre à des demandes particulières. Ce sera le cas pour le rituel décrit ici.

22. L'autorisation du *kokolampo* est notamment nécessaire pour effectuer un retour au pays. L'esprit est aussi invoqué pour une demande de purification après un séjour en ville.

23. Dans un contexte polygyne, la première épouse est préférablement tandroy tandis que les suivantes sont souvent choisies parmi d'autres populations vivant en ville. Les différentes épouses ont néanmoins chacune une maison au hameau et passent fréquemment d'un espace à l'autre.

24. Les Comoriens sont, à Madagascar, réputés pour la puissance de leurs pratiques magico-religieuses. Les esprits comoriens, dans le Sud, sont associés à l'Islam.

25. Le rituel d'Asaramañitse est originellement un rituel agraire visant à demander la prospérité des récoltes ainsi que celle du troupeau et du groupe social.

26. En Androy, les femmes mariées quittent le hameau de leur père pour aller vivre dans celui de l'époux. Elles continuent pourtant à appartenir au lignage de leur père.

27. Le terme *mañota*, de valeur polysémique, se situe à l'articulation des champs lexicaux thérapeutique et musical. La racine *ota* renvoie à une idée de rupture. L'expression « *ota faly* » désigne en Androy la transgression d'un interdit, celle d'« *ota sikily* » la fin d'une opération de divination.

28. SACHS Curt, *Les instruments de musique de Madagascar*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

29. EMOFF Ron, *Recollecting from the Past. Musical Practice and Spirit Possession on the East Coast of Madagascar*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

30. Comme nous l'avons vu, le jeu de la cithare est souvent doublé par la voix du musicien et accompagné du hochet (*karatsake*) en vue du renforcement sonore exigé par le rituel.
31. La langue tandroy est une forme dialectale du malgache dit « officiel ».
32. RAKOTOMALALA Mireille, *Madagascar, la musique dans l'histoire*, Fontenay-sous-Bois, Anako, 2003, p. 96.
33. Pour reprendre cette notion introduite par Mikhaïl BAKHTINE dans son *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1975).
34. CONNERTON Peter, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
35. Lorsque la mélodie jouée au *marovany* est soutenue par un sifflet, celui-ci est alors qualifié de « voix » (*feo*). L'instrumentiste m'expliqua que cet usage visait notamment à créer une analogie avec les voix des femmes dans le *sabo*.
36. Seuls les rituels les plus importants nécessitent impérativement la présence de l'ensemble des acteurs.
37. Dans le cadre des *sabo*, les joueuses de tambour *langoro* sont toujours des femmes. Dans celui des *rombo*, la situation est plus complexe. Dans certaines situations observées, il est arrivé que des hommes tiennent ce rôle. Je n'ai en revanche jamais observé de mixité dans l'exécution.
38. La mandoline est le plus souvent utilisée. Lorsque le répertoire de la vièle est transposé à d'autres instruments, les Tandroy parlent de *sary lokanga*, « image de *lokanga* ».
39. Selon les contextes, les femmes chantent pour les membres de leur lignage ou pour ceux de leur époux. Elles peuvent aussi être sollicitées dans le voisinage, en Androy, ou par d'autres possédés tandroy en ville.
40. Émission double, orale et nasale, avec fort appui laryngé, forte compression des cordes vocales et forte projection, incluant souvent un jeu d'ornementation glottique, parfois de type yodel.
41. Vacher, cité par DECARY Raymond, *L'Androy, essai de monographie régionale*, Paris, Société d'édition géographique maritime et coloniale, 1930.
42. FAUBLÉE Jacques, *Récits bara*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1947.
43. HUNTINGTON William Richard, *Religion and Social Organization of the Bara People of Madagascar*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999.
44. FIÉLOUX Michèle, « Cultes de possession et relations de genre. Les jeux de la bigamie à Madagascar » in JONCKERS Danielle, CARRÉ Renée et Marie-Claude DUPRÉ (eds), *Femmes plurielles. Les représentations des femmes : discours, normes et conduites*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 141-150.
45. Notons que la seconde épouse du possédé a la même origine masikoro que la musique jouée pour l'invocation de son *tromba*.
46. Mes enquêtes de terrain, complétées par d'autres sources ethnographiques (Decary, Frère, Guérin, Heurtebize), montrent que ces ingrédients musicaux se retrouvent dans la plupart des rituels lignagers ou célébrations villageoises tandroy.
47. OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, article cité, p. 154.

48. ANDERSON Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006.

RÉSUMÉS

Cet article propose une redéfinition de la dimension identificatoire de la musique de transe à partir de l'analyse de rituels de possession chez les Tandroy au sud de Madagascar. La valeur identificatoire de la musique de transe avait été exprimée par Rouget en termes sémantiques : la musique serait le signifiant de l'esprit signifié. À partir de la description de situations rituelles tandroy et de leurs actions musicales collectives, l'enjeu de cet article est de montrer l'existence d'un autre niveau de relation sémantique, qui aboutit à un changement de perspective anthropologique concernant la valeur identificatoire de la musique dans ce contexte rituel. La démonstration prend en compte l'aspect dynamique de cette pratique de la possession, influencée par la très forte mobilité d'une population qui vit le plus souvent en bi-résidence entre sa région d'origine et différents lieux de l'île. Depuis les années 1970, les esprits possesseurs chez les Tandroy appartiennent à deux catégories – l'une autochtone, l'autre issue de la migration – auxquelles sont associés des rituels spécifiques dont la musique est le principal élément distinctif. Mon hypothèse est celle d'une relation entre les acteurs et la musique qui symboliserait le rapport au territoire vécu par les Tandroy. Selon cette perspective, le principe d'identification ne concerne plus seulement le rapport du possédé à l'esprit, mais celui des acteurs rituels à leur identité collective.

This article offers a redefinition of the identificatory dimension of trance music based on the analysis of possession rituals among the Tandroy in southern Madagascar. The identificatory value of trance music had been expressed by Rouget in semantic terms: the music would be the signifier of the signified spirit. Based on the description of Tandroy ritual situations and of the musical actions collectively performed during these possession rituals, the aim of this article is to show the existence of another level of semantic relation, which leads to a change of anthropological perspective regarding the identificatory value of music in this ritual context. The argument takes into account the dynamic aspect of this practice of possession, influenced by the very strong mobility of a population that lives most often in bi-residence between its region of origin and different places on the island. Since the 1970s, the possessing spirits among the Tandroy belong to two categories – one indigenous, the other resulting from migration – to which specific rituals are associated, music being their main distinctive element. My hypothesis is that the relation between the actors and the music symbolizes the relation to the territory as experienced by the Tandroy. According to this approach, the principle of identification no longer concerns only the relationship between the possessed and the spirit, but also that of the ritual actors to their collective identity.

INDEX

Mots-clés : Possession, rituel, musique, transe, Madagascar

Keywords : Possession, Ritual, Music, Trance, Madagascar

AUTEUR

ÉLISABETH ROSSÉ

Élisabeth Rossé (<https://elisabethrosse.wixsite.com/erpro>) est anthropologue, affiliée à l'URMIS. Elle a obtenu un DEA en ethnomusicologie à l'université Paris IV Sorbonne, puis un doctorat en anthropologie à l'université Paris ouest Nanterre. Ses recherches portent sur la transformation des pratiques rituelles ancestrales des Tandroy, population originaire du sud de Madagascar vivant en situation de mobilité à l'échelle de l'île. Elles traitent de la production de l'identité et de la mémoire collective des Tandroy en posant une focale particulière sur la pratique rituelle de possession, envisagée dans ses aspects de structuration sociale et dans ses mécanismes identificatoires et de subjectivation. E. Rossé est également musicienne professionnelle (diplômée des conservatoires de Paris et Boulogne Billancourt), auteure (poésie et théâtre) et directrice artistique de la Compagnie Mood Machine (création et transmission d'écritures poétiques et musicales contemporaines).