

## UNE VOIX, UNE ESTHÉTIQUE CRÉOLE : ETHNOGRAPHIE DU PARCOURS DE MILY CLÉMENT

**Jimmy Hilarion RAKOTONAVORY<sup>1</sup>**

Doctorant à Université de Toliara Madagascar

[navoryhilarion@gmail.com](mailto:navoryhilarion@gmail.com)

&

**Victor RANDRIANARY**

Maître de conférences

Université de Toliara

[victorandrianary@yahoo.fr](mailto:victorandrianary@yahoo.fr)

**Résumé :** Nous présentons l'étude du parcours et les œuvres de l'artiste de Madagascar connu sous le nom de Mily Clément<sup>2</sup>. Bien que la définition de la jeune discipline, l'ethnomusicologie<sup>3</sup> soit à notre sens plus que jamais polémique, nous tâchons mener cet examen à travers elle. "Pluridisciplinaire par vocation comme par nécessité, elle s'oriente dans plusieurs directions"<sup>4</sup> écrit Gilles Léothaud. Cette pluridisciplinarité sera prise comme méthode pour aborder le style musical de Mily Clément. Comment comprendre la notion de créolisation de la musique dans le Nord de Madagascar à travers la vie et les œuvres de Mily Clément ? Quels sont les outils mobilisés pour forger cette esthétique ? Voilà les grandes interrogations. Les lignes qui suivent vont développer une ethnographie sous forme d'une histoire de vie. En filigrane, cette étude souhaite reposer la question : qu'est-ce qu'ethnographier ? Notre hypothèse est la suivante : en musicologie, il est de coutume d'étudier les histoires personnelles des compositeurs. Ces derniers sont les confectionneurs de musiques. Ces prospections d'histoires de vies permettent de comprendre ce qui se trouve au cœur œuvres ainsi que leurs genèses. Parallèlement, les ethnomusicologues<sup>5</sup> accordent beaucoup d'importance à ces histoires de vies qui offrent une vraie clé de compréhension des sociétés dont les compositeurs sont issus. C'est aussi donc une manière d'ethnographier.

**Mots-clés :** Histoire de vie, créolisation, identité, esthétique, salegy, forme ouverte

### A VOICE, A CREOLE AESTHETICS: ETHNOGRAPHY OF MILY CLÉMENT'S LIFE HISTORY

**Abstract:** We present here the study of the course and the works of the artist from Madagascar known as Mily Clément. Although the definition of the young discipline, ethnomusicology, is in our view more controversial than ever, we are trying to conduct this examination through it. "multidisciplinary by vocation as well as by necessity, it is moving in several directions" writes Gilles Léothaud. This multidisciplinary will be

---

<sup>1</sup> Rakotonavory Jimmy Hilarion est doctorant en ethnomusicologie. Il prépare sa thèse de Doctorat sur L' « *harmonie constructive des Tsimihety à travers le bal Bali-manjôfo* ».

<sup>2</sup> De son vrai nom Mily Antoine Clément, un des chanteurs de *salegy* connu dans les années 1990, originaire d'Ambilobe (Région DIANA : Diégo Ambilobe Nosy-be Ambanja).

<sup>3</sup> Tantôt vue comme une musicologie des sociétés de tradition orale, tantôt se positionne comme plutôt une anthropologie. Les différentes écoles et parcours personnels nous présentent une multitude de tendance d'ethnomusicologie.

<sup>4</sup> Gilles Léothaud, Ethnomusicologie, F 7707 7 CNED Institut de Vanves, P. 11

<sup>5</sup> La plus grande revue d'ethnomusicologie de langue française, "cahiers d'ethnomusicologie" (Georg Éditeur, Genève) a fait paraître deux numéros dans ce sens. N°11 "Paroles de musiciens", N°15 "Histoires de vies".

taken as a method to approach the musical style of Mily Clément. How to understand the notion of creolization of music in the north of Madagascar through the life and works of Mily Clément? What tools are used to forge this aesthetic? These are the main questions. The following lines will develop an ethnography in the form of a life story. Implicitly, this study wishes to ask the question again: what is ethnography? Our hypothesis is the following: in musicology, it is customary to study the personal histories of composers. These are the music makers. These explorations of life story make it possible to understand what is at the heart of the works as well as their genesis. At the same time, ethnomusicologists attach great importance to these life stories which are a real key to understanding the society from which the composers come. It is therefore also a way of ethnography.

**Keywords:** life story, creolization, identity, aesthetics, *salegy*, open form

## Introduction

Nous présentons l'étude du parcours et les œuvres de l'artiste de Madagascar connu sous le nom de Mily Clément. Bien que la définition de la jeune discipline, l'ethnomusicologie<sup>6</sup> soit à notre sens plus que jamais polémique, nous tâchons mener cet examen à travers elle. "Pluridisciplinaire par vocation comme par nécessité, elle s'oriente dans plusieurs directions<sup>7</sup> écrit Gilles Léothaud. Cette pluridisciplinarité sera prise comme méthode pour aborder le style musical de Mily Clément. Le *salegy* - surtout sa forme moderne - est le genre musical le plus connu et plus représentatif du Nord de Madagascar. Trois artistes propulsent le *salegy* depuis les années mille neuf cent quatre-vingts : Jaojoby, Tianjama et Mily Clément. Le premier unanimement appelé le roi du *salegy* est de réputation internationale. Tianjama, quant à lui, se nomme le Grand maître ; il est une référence incontestable en la matière. L'artiste Mily Clément, tout aussi illustre, présente un parcours original : sa musique, nourrie d'influences multiples, lui a permis d'imposer sa signature personnelle et proprement malagasy. Comment comprendre la notion de créolisation de la musique dans le Nord de Madagascar à travers la vie et les œuvres de Mily Clément ? Quels sont les outils de cet artiste pour forger cette esthétique ? Les lignes qui suivent vont développer une ethnographie sous forme d'une histoire de vie. Notre hypothèse est la suivante : en musicologie, il est de coutume d'étudier les histoires personnelles des compositeurs. Ces derniers sont les confectionneurs de musiques. Ces prospections d'histoires de vies permettent de comprendre même ce qui se trouve au cœur des œuvres ainsi que leurs genèses. Parallèlement, les ethnomusicologues<sup>8</sup> accordent beaucoup d'importance à ces histoires de vies qui offrent une vraie clé de compréhension des sociétés d'où ces compositeurs sont issus. C'est aussi donc une manière d'ethnographier.

## 1. Une ethnographie

### 1.1 Les précurseurs

Dès l'origine de l'anthropologie, Malinowski qui était à l'origine physicien et mathématicien - sciences plus exactes que les sciences sociales et humaines - a été confronté

<sup>6</sup> Tantôt vue comme une musicologie des sociétés de tradition orale, tantôt se positionne comme plutôt une anthropologie. Les différentes écoles et parcours personnels nous présentent une multitude de tendances d'ethnomusicologie.

<sup>7</sup> Gilles Léothaud, *Ethnomusicologie*, F 7707 7 CNED Institut de Vanves, P. 11

<sup>8</sup> La plus grande revue d'ethnomusicologie de langue française, "cahiers d'ethnomusicologie" (Georg Éditeur, Genève) a fait paraître deux numéros dans ce sens. N°11 "Paroles de musiciens", N°15 "Histoires de vies".

à la question : comment construire une science de l'homme plus crédible. Ce qui l'a amené à "faire du terrain" pour pouvoir ethnographier (observer, enquêter et décrire). Pendant la première guerre mondiale, Malinowski a ainsi séjourné dans les îles Trobriand en Nouvelle-Guinée pour pratiquer des enquêtes directes (Malinowski 1922). Plus tard, Marcel Mauss un grand nom de l'anthropologie moderne a écrit sans avoir fait du terrain dans les pays colonisés son célèbre "Manuel d'ethnographie" (1926). Après avoir lu plusieurs pages d'ethnographie réalisée par ces collègues, il a fortement encouragé ses étudiants à pratiquer l'ethnographie, étape fondamentale de l'anthropologie. On dit souvent que Marcel Mauss n'a pas fait de terrain. À notre sens cette affirmation n'est pas tout à fait conforme à la réalité. Lorsque l'on lit avec attention son article sur les techniques du corps, on voit bien qu'il a observé et décrit la société américaine et celle de son pays, La France. Seulement, à cette époque, il était de coutume d'aller ethnographier chez les autres. L'anthropologie de l'époque était donc une science de l'autre. Lorsqu'Arnold Van Gennep (1937) s'est lancé dans l'anthropologie de la France il a subi beaucoup d'opposition. Cet avant-gardisme non compris par ses collègues a fait qu'il n'a jamais eu de véritable poste d'enseignant en France. Ainsi, selon Copans (2011) l'attrait de l'étranger caractérisait l'ethnologie naissante.

### ***1.2. L'ethnographie-ethnomusicologue malagasy et la méthodologie.***

Depuis les années 1960, de plus en plus d'anthropologues travaillent dans les sociétés où ils sont nés. Plusieurs d'entre eux y vivent également. Une situation qui rend difficile l'objectivité. L'objectivité étant un élément important pour construire le savoir en anthropologie. Ce besoin d'impartialité nécessite aussi du recul, une distanciation par rapport à sa société d'origine. Dans ce cas, l'anthropologue est à la fois celui qui vit et celui qui étudie son terrain et sa propre société. L'auteur principal de ce travail sur Mily Clément est à la fois aussi du Nord de Madagascar, et de plus est musicien connu dans sa propre région. Dans ce présent travail, cette écriture à deux, le principal auteur<sup>9</sup> est juste un collègue de travail de celui dont l'histoire de vie est étudiée. Mily Clément l'appelle par son nom de scène Lejim 415. Lorsqu'ils parlent de *bali-manjôfo*, ou « bal-poussière », art musico-chorégraphique du groupe *tsimihety*, ce chercheur-musicien connaît exactement les différentes dimensions de cette pratique populaire. Mily Clément n'a pas à définir ni à décrire à son collègue ethnomusicologue le terrain. En revanche, il a accepté de livrer son parcours personnel, et quelque part son intimité, car dans ce cheminement il y a aussi un bon nombre de difficultés et d'épreuves douloureuses.

Pour une ethnographie plus juste, nous avons effectué une ethnographie croisée. Le premier auteur a pratiqué des entretiens directs avec Mily Clément - notamment à Antsohiy<sup>10</sup>, centre important du *bali-manjôfo* ; il a assisté à ses concerts et cabarets, et il a réalisé également des entretiens téléphoniques avec l'intéressé. De plus, il note ce que les gens disent de Mily Clément. Cet auteur a pratiqué également une observation participante tout en étant conscient qu'il est lui-même un musicien et acteur connu par ses pairs et un chercheur. Les anthropologues ont compris depuis longtemps qu'à notre époque, pour l'ethnographie, le terrain a constamment besoin de renouveau. "L'enquête de terrain a tellement évolué depuis plus d'un siècle ..." (Copans, 2011: 8). Ainsi, nous avons choisi d'effectuer une ethnographie croisée. Le deuxième auteur, qui n'est pas originaire de cette

<sup>9</sup> Jimmy Hilarion RAKOTONAVORY

<sup>10</sup> L'auteur principal a notamment eu un long entretien le 7 novembre 2021 en présentiel avec Mily Clément, entretien qui sera entièrement consigné et traduit dans les annexes de sa thèse de doctorat.

région, a quant à lui a effectué une ethnographie à partir de l'Internet et des réseaux sociaux pour comprendre le parcours et l'œuvre de cet auteur-compositeur. Marc Augé<sup>11</sup> dit en substance qu'il importe de réexaminer les rapports de l'anthropologie avec l'histoire ainsi que les théories qui privilégient la pluralité tandis que d'autres privilégient l'unité, dans notre monde globalisé. Pour ce faire, M. Mauss analyse dans son ouvrage quelques indicateurs caractéristiques de notre temps : les médias, la communication, le rituel politiques, les cultes nouveaux et l'espace urbain.

### 1.3. « Histoire de vie » et « récit de vie »

Nous faisons la distinction entre « histoire de vie » et « récit de vie » : « La sociologie américaine a proposé une distinction assez nette entre les deux expressions. Le récit de vie désigne l'histoire d'une vie telle que la personne qui l'a vécue la raconte. On s'intéresse à la façon dont la personne retrace son expérience. Les histoires de vie désignent des études de cas cliniques, des études portant sur la vie d'une personne donnée, et comprenant non seulement son propre récit de vie, mais aussi toutes sortes d'autres documents et témoignages qui apportent un éclairage sur la vie du sujet »<sup>12</sup>. Notre propos s'inscrit donc bien dans le cadre d'une « histoire de vie ».

## 2. Parcours, créolisation, terrain du *bali-manjôfo*

### 2.1. Mily Clément : un parcours hors du commun

Dans cette ethnographie, nous accordons une place importante à la parole du musicien. Ainsi, un élément marque ce qu'il est, et c'est l'absence de sa date de naissance. Cette absence a été également remarquée lors des entretiens. Sa page Facebook ne donne aucune indication sur ce point. En revanche, à travers les entretiens effectués, notre artiste souligne ses racines notamment musicales. Il aime souligner que ses grands-parents des deux côtés étaient des musiciens et chanteurs. Clément note entre autres que l'un de ses grands-pères était un excellent joueur d'accordéon<sup>13</sup> et que sa mère avait une très belle voix<sup>14</sup>. Très tôt, le chant prend une grande place dans sa vie car il l'a appris dans son milieu familial de musiciens. Cela l'a amené à fréquenter différents contextes de rites traditionnels dont les séances de possession *tromba*. Puis selon lui, dès son adolescence il a tout de suite intégré les orchestres de musique de variétés. Puis plus tard dans cette période de jeunesse, il était guitariste et chanteur dans l'orchestre « Les Requins » où il a rencontré le célèbre Jaobjob à Diego-Suarez. En tant que musicien, il jouait également dans la boîte de nuit « Le Quinvin ». Puis il est allé à Sambava, une autre ville du Nord de Madagascar en intégrant l'orchestre Bricker's. Pour Clément, dans tout cela, il était un apprentissage. Enfin, cette période dite d'"apprentissage" s'est achevée avec son passage dans l'orchestre Payard dans la ville d'Andapa. En tant qu'artiste chanteur-musicien confirmé, Mily Clément est ensuite allé travailler dans la ville d'Antsohihy dans l'orchestre du grand-maître Tianjama (1985-1987). Pendant près de trois ans, il animait alors le *balimanjôfo*. Il s'agit là, d'une étape majeure qui va développer ses compétences et la particularité de son art et par conséquent son parcours. Nous allons définir d'une manière brève ce que c'est que le *balimanjôfo*<sup>15</sup> du peuple Tsimihety du Nord de Madagascar. On peut le définir premièrement comme un bal populaire

<sup>11</sup> Augé, Pour une anthropologie des mondes contemporains. 2008. Paris : Champs Essais, Flammarion.

<sup>12</sup> Thierno Bah & ali 2015 : Les récits de vie en sciences de gestion, EMS édition coll Versus p 40

<sup>13</sup> nous allons revenir sur cet élément dans la partie la deuxième partie de cet exposé.

<sup>14</sup> un élément fondamental dans sa vie ...

<sup>15</sup> Objet de différentes études de Jimmy Hilarion Rakotonavory

exécuté sur le sol poussiéreux. L'empiètement du sol donne naissance à d'épais nuages de poussière. Mais il s'agit surtout d'un rituel de musique-danse important dans le pays Tsimihety auquel tout un peuple participe régulièrement. Cette pratique englobe des dimensions politique, économique, sociale et culturelle. Ainsi, ce rituel constitue un fait social total et un marqueur d'identité de la société *tsimihety* dont il est le miroir. Dans le *balimanjôfo*, Mily Clément était musicien et chanteur. Il se faisait remarquer par la grande qualité de sa voix. Il exécutait même une technique vocale qui imitait la voix aiguë des femmes. Il s'agit là d'une vraie signature artistique attribuée à cet artiste. En tout cas, selon les musiciens de terrain, animer le *balimanjôfo* exige beaucoup de compétences musicales et d'autres qualités. Justement, tout ce que Mily Clément a appris de son berceau musical traditionnel et le passage dans les différents orchestres modernes et boîtes de nuit ont fait que cet artiste a été un excellent artiste moteur : chanteur-musicien extraordinaire du *balimanjôfo*. Nous constatons à travers les entretiens avec Mily Clément qu'il présente une sorte de contraste dans son parcours. C'est qu'à la fois il affirme le besoin d'avoir effectué un parcours d'apprentissage. Mais il confie également que la musique est un destin et un don de Dieu. Sa compétence musicale, il l'a prise auprès de Dieu<sup>16</sup>. La relation des Malagasy au surnaturel est une constante, car pour eux, l'individu n'est rien sans ce rapport aux autres et à ce qui les dépasse.

## 2.2. Une esthétique de la créolisation

Ce parcours de l'artiste Mily Clément représente une esthétique de la créolisation, dans le sens d'Edouard Glissant. Il s'agit d'un autre paradigme pour penser l'identité. Ainsi, avant de rappeler la notion de créolisation chez cet auteur, nous allons définir ce concept selon Bertrand Dicale<sup>17</sup>. Ce dernier identifie la créolisation d'après cinq éléments fondamentaux : déracinement, rencontre, acculturation, haine de soi et fascination ambiguë. Bien que les trois principes (déracinement, acculturation, fascination ambiguë) puissent rejoindre d'une certaine manière E. Glissant<sup>18</sup>, nous allons surtout insister sur le fait que la rencontre est une notion fondamentale dans la créolisation. En conséquence, Glissant écrit "J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les dysharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre."<sup>19</sup> Dans cette perspective, Mily Clément a fait une double initiation musicale créole. À notre sens, la musique dite traditionnelle où Mily Clément a baigné est déjà une musique créole. Son grand-père était connu comme un grand accordéoniste dans les rites traditionnels. L'utilisation voire la place particulière attribuée à l'accordéon européen dans les musiques et rites traditionnels et ancestraux en est l'exemple parfait. Puis son passage dans les orchestres et boîtes de nuits dont les appellations sont toutes de consonnance étrangères - Le Quivin, Bricker's, Payard,... - marque ce rite de passage créole de Mily Clément. Regardons particulièrement l'accordéon. L'instrument a été breveté par l'Autrichien Cyrill Demian en 1829. Des facteurs

<sup>16</sup> "... destin zaho ndehañano lay raha : don namezan-dRañahary zaho. Dieu a donné. Haiko, donc nalaiko boaka amin'i Zañahary, ny fahasoavana sy ny maha mpanakanto". Entretien effectué par Hilarion Rakoto, à Antsohihy le 7 novembre 2021.

<sup>17</sup> Auteur et journaliste français d'origine Guadeloupéenne, spécialiste des musiques populaires. Chroniques et interventions régulières dans les médias : Le Figaro, Le Monde de la musique, France inter, France 3, etc. Principaux ouvrages : *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, *Ni Noires ni Blanches : histoire des musiques créoles*, *Maudits Métisses*, *Tout Gainsbourg*.

<sup>18</sup> E. Glissant a accordé plusieurs interviews sur ce concept de « créolisation du monde » que nous retrouvons dans son entretien à France Culture Par Camille Renard publié le lundi 2 août 2021 à 22h24

<sup>19</sup> Edouard Glissant, "Traité du Tout-Monde". Paris : Gallimard 1997.

d'instruments anglais et français ont poursuivi le développement de la conception de l'instrument. Il a connu un succès dans les pays germanique puis certainement dans une grande partie de l'Europe. Les voyages et notamment la colonisation au XIX<sup>ème</sup> siècle ont fait qu'assez rapidement cet instrument est arrivé en Argentine, Afrique du Sud, Madagascar... L'accordéon est un instrument à vent à anches libres de la famille des bois. La mise en vibration est faite par l'excitation des anches par l'air envoyé par le soufflet. Dans les rites traditionnels malagasy et *bali-manjôfo* on utilise essentiellement l'accordéon à boutons et diatonique. Son utilisation passe d'abord par la modification de l'échelle musicale appelée *famosiraña* ("castration") pour le conformer à la culture musicale locale. Il s'agit en fait de tailler certaines anches. Il arrive également que des musiciens déplacent les notes de la partie basse de l'accordéon pour l'adapter aux techniques de jeu des musiciens locaux. L'inventeur de l'accordéon l'a baptisé "accordion", alors que les Tsimihety de Madagascar appellent l'instrument *korodöño*. Dans plusieurs endroits de la Grande île, les autochtones lui ont donné des appellations vernaculaires : *hararavo* dans le sud, *taralila* dans la région de la capitale, etc. Comme si, les gens du Nord de Madagascar ne voulaient pas renier l'origine européenne de l'instrument. L'ensemble de ces actions d'appropriation *tsimihety* de l'accordéon est une rencontre, une créolisation de la musique. Edouard Glissant dit en substance qu'une situation créole n'est pas une simple addition d'éléments venant de deux régions du monde c'est quelque chose de nouveau et d'insoupçonné. Car cette prédisposition à la rencontre est contradictoire à l'uniformisation et qui s'ouvre en permanence à inattendu extraordinaire<sup>20</sup>. Par conséquent les joueurs d'accordéon *malagasy* ont inventé d'innombrables styles et techniques de jeu qui intègrent les genres traditionnels mais aussi les musiques de variétés d'inspiration traditionnelle. Sur le terrain du *bali-manjôfo*, l'art de Mily Clément cette grande voix du *salegy* est très complice avec ces différents jeux et esthétiques de l'accordéon.

Par ailleurs, nous avons mentionné plus haut que Mily Clément est l'une des grandes figures du *salegy*. Cette musique est le genre le plus représentatif du Nord de Madagascar. Sa forme moderne constitue également une musique créole par excellence. Lorsque l'on demande sa signification aux notables et grands personnages de la culture du Nord de Madagascar, il n'est pas rare d'entendre que l'appellation *salegy* vient des expressions françaises voire créoles : "ça c'est gai", "ça le gai". En voyant les des grandes fêtes dansantes dans la paysannerie, les administrateurs coloniaux auraient dit "ça c'est gai"<sup>21</sup>. Cette expression serait transformée en "saléguai" puis en *salegy*. Faut-il rappeler que la partie Nord de Madagascar est certainement la région la plus francophile de l'île ? C'est également un espace pour les "parlers mixtes"<sup>22</sup> dans lesquels on utilise des mots étrangers malgachisés. Cette incorporation de la culture et des langues des autres réfute le concept de racine unique, et met en valeur d'une racine multiple de la culture : une autre définition de la créolisation. Ainsi dans sa forme moderne, le *salegy* utilise l'orchestre dit électrique, composé de guitares électriques, guitare basse, clavier électronique et batterie. Il arrive que l'on y introduise aussi l'accordéon "castré" et le luth court traditionnel *kabôsy*<sup>23</sup>. Sans pouvoir développer ici les différents grammaires et styles du *salegy*, on peut juste noter que le clavier électrique du

<sup>20</sup> À ce propos, il n'est pas exagéré d'affirmer que Madagascar est le pays où l'on trouve plus de styles d'accordéon.

<sup>21</sup> Entretien de Victor Randrianary avec des notables Diego-Suarez juillet 2013 dont Messieurs Paul Congo et Bahoaka.

<sup>22</sup> C'est l'objet d'un article en cours "Dékalé Kabôsy et bali-manjôfo. Le plurilinguisme comme espace de jeu et de promotion d'une langue-culture régionale : approche sociolinguistique et ethnomusicologique d'une chanson "jeune" tsimihety. Rakotonavory Jimmy Hilarion et Hajasoa Ravalolonirina.

<sup>23</sup> Instrument d'origine de l'Arabie du Sud. Au Yémen, la même famille d'instrument se nomme *qanbus*.

*salegy* imite à son tour les jeux mélodico-harmoniques et rythmiques des joueurs "d'accordéon traditionnel".

### 2.3. Répertoires musicaux

Mily Clément pendant ces années de *bali-manjôfo* n'était pas seulement, le maître du *salegy*. Il était à la fois le maître des genres musicaux de large horizon et surtout d'une cérémonie d'espace créole. Ici il faut entendre le concept de créole de deux manières. Premièrement le *bali-manjôfo* est un espace de rencontres culturelles et musicales. Plusieurs musiques très différentes venant de toute l'île, d'Afrique, d'Europe, des Mascareignes, des Antilles, de la Jamaïque y sont jouées systématiquement. Et c'est le peuple Tsimihety et le public du *bali-manjôfo* qui le demandent. Deuxièmement, le public du *bali-manjôfo* danse et s'enivre dans ce rituel avec les musiques créoles (séga, zouk, reggae, biguine ...) Le *balimanjôfo* se pratique la nuit et pendant une durée d'environ dix heures. Voici la liste d'apparition des différents genres musicaux ainsi que leurs origines géographiques et culturelles :

Genre musical	Origine
<i>Afindrafindrao</i>	Antananarivo. Hautes-Terres centrales Madagascar
<i>Salegy</i>	Tsimihety, sakalava, antakarana. Nord de Madagascar
<i>Antosy</i>	Tsimihety. Nord de Madagascar
<i>Malesa</i>	Tsimihety. Nord de Madagascar
<i>Baoejiy</i>	Tsimihety. Nord de Madagascar
<i>Kilalaky</i>	Sakalava de Menabe. Sud-Ouest de Madagascar
<i>Tsapiky</i>	Toliara. Sud-Ouest de Madagascar
<i>Basesa</i>	Betsimisaraka. Est de Madagascar
<i>Batrelaka</i>	Sud-Est de Madagascar
<i>O Rija betsileo</i>	Betsileo. Centre sud de Madagascar
<i>Hiragasy</i>	Antananarivo. Hautes-Terres centrales Madagascar
<i>Mangaliba</i>	Fort-dauphin. Extrême sud-est de Madagascar
<b>Zouk</b>	Antilles françaises. Créole.
<b>Séga</b>	La Réunion, Maurice, Rodrigues. Créole Genre revendiqué comme patrimoine commun par certaines élites des îles de l'Océan indien occidental.
<b>Reggae</b>	Jamaïque. Créole
<b>Dance</b>	Étrangères
<b>Musique de danse sudafricaine</b>	République sud-africaine
<b>Coupé-Décalé</b>	Côte d'Ivoire et plusieurs pays d'Afrique subsaharienne
<b>Soukous</b>	Congo
<i>Kaosa mangaliba</i>	Sud-est de Madagascar
<b>Slow</b>	Occidentale et dans toutes les régions de Madagascar surtout <i>Betsimisaraka</i>
<b>Watcha watcha</b>	Afrique continental.

Plusieurs contextes musicaux à Madagascar<sup>24</sup> et le *balimanjôfo* en particulier s'ouvrent à cet espace créole qui met en valeur les musiques créoles : zouk<sup>25</sup>, reggae, maloya, séga. Dans tout cela, le *séga* créole des Mascareignes a une place particulière. Depuis plusieurs

<sup>24</sup> Victor Randrianary étudie la "tradition" du séga et son omniprésence à Madagascar à travers notamment le répertoire, l'espace public et le média (cabaret, concert, radio, taxi-ville, taxi-brousse, ...)

<sup>25</sup> Le groupe Kassav est venu à Madagascar en 2010. Depuis les années 1980, les enfants des villes transforment certains chants du groupe Kassav dans leur langue maternelle.

décennies plusieurs artistes<sup>26</sup> *malagasy* composent des pièces de *séga* devenues connues dans l'espace créole de l'océan Indien occidental. Notons particulièrement, un ancien musicien du *bali-manjôfo* le célèbre feu Dr JB du groupe Jaguar 2<sup>27</sup>. En tout cas, fort de ce parcours créole, Mily Clément décide de « monter »<sup>28</sup> à la capitale pour mener une vraie carrière de musicien. À Antananarivo, dans un premier temps (fin 1987) Mily Clément avait retrouvé son ancien mentor, Jaojoby. Il a intégré le groupe de ce dernier en tant que choriste. Remarquant surtout la belle voix de Mily Clément, Jaojoby l'a encouragé à fonder sa propre formation tout en soulignant qu'il possède un talent extraordinaire.

### 3. Grands succès et œuvres de références

#### 3.1. Premiers grands succès et voyages

Après le passage dans le groupe Jaojoby, avec une belle réputation de belle voix Clément a eu rapidement le statut d'artiste "mercenaire" et d'excellent choriste. Il chantait par exemple dans le fameux groupe Feon'Ala. Sa voix lui avait permis d'attirer l'attention particulière d'un musicien et arrangeur de référence issu de l'élite musicale de la capitale : Tôty. Rapidement une confiance mutuelle s'est installée entre les deux hommes. Tôty demandait à Clément de chanter dans une œuvre écrite par lui et qu'il allait présenter au grand concours Découverte Internationale organisée par la RFI. Tôty était nommé en 1990 comme directeur musical d'un grand événement international qui s'est passé dans la capitale. Il s'agit de la troisième édition des jeux des îles de l'Océan Indien<sup>29</sup>. Ce patron artistique a nommé Dama, un illustre artiste de Madagascar ainsi que Mily Clément (jusque-là inconnu de la capitale) pour chanter dans les festivités des jeux. Il s'agit là d'une vraie consécration de Mily Clément. L'année d'après, ce dernier a eu un contrat de quinze jours pour représenter Madagascar dans un événement international en Côte d'Ivoire. Fort de son succès, il était amené à prolonger son séjour de plusieurs mois pour assurer différentes prestations musicales. Mily Clément aime expliquer son succès : "À moi seul, je peux assurer chant et instruments (guitare, batterie)." À son retour au pays, il avait tout de suite attiré l'attention de Stéphane De Comarmond<sup>30</sup>, directeur de l'industrie du disque à Antananarivo, l'une des plus connues de la région océan indien occidental. Avec la collaboration de l'arrangeur Tôty, Clément sortait son premier album en 1993. Une grande réussite. Par la suite, il réalisera sa première tournée française en 1994. Cet album a été suivi de grandes tournées nationales avec son propre groupe. Mily Clément a attendu cinq années avant de sortir un deuxième album, toujours en complicité artistique avec Tôty. Puis, l'année deux mille il s'est envolé en France pour un séjour de dix ans. Entre-temps son compagnon Tôty décède, un événement triste qui a arrêté sa production d'album. En tout cas, ce séjour français lui a permis de réaliser différents concerts principalement à Paris, et Toulouse puis à Mayotte et La Réunion. Clément résume cette expérience musicale française comme insatisfaisante. Car il était loin des racines du *salegy*. Selon lui, les musiciens malagasy qui vivent à l'étranger n'aiment pas vraiment la musique. Ainsi, après 2010 notre artiste habite la capitale de Madagascar et se

<sup>26</sup> Exemples : Henri Ratsimbazafy dans "le lambda blanc" (<https://www.youtube.com/watch?v=aIqW3xqr30w>), Roland Rahelison, Freddy Ranarison ([https://www.youtube.com/watch?v=T07R\\_W6yFks](https://www.youtube.com/watch?v=T07R_W6yFks)), Dr JB, Tiana (<https://www.youtube.com/watch?v=B5DmQMk6fF0>)

<sup>27</sup> À écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=ehmNJTbRNEg>

<sup>28</sup> L'expression plus pertinente serait « descendre » étant donné la localisation géographique, mais il semble que comme dans de nombreux pays, il faut mesurer autrement le déplacement vers la capitale.

<sup>29</sup> Jeux sportifs dans l'Océan Indien organisé par le Comité régional olympique et sportif, adopté par le Comité International olympique.

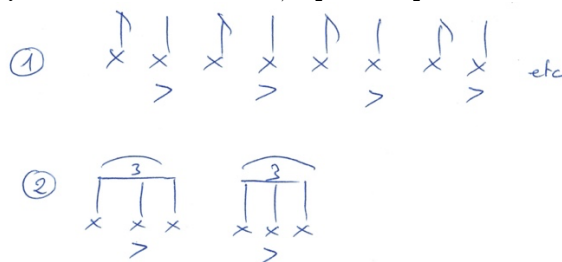
<sup>30</sup> Discomad, puis Studio Mars.

produit seulement dans des cabarets à Antananarivo comme dans les petites villes de provinces. Toutefois, les chants issus de ses deux albums restent des musiques connues voire historiques. Nous allons étudier quelques exemples de ces œuvres.

### 3.2. Généralités sur le genre *salegy*

La musique commence par une introduction instrumentale. Puis, un couplet (A) succède avec un Refrain (B) que l'on répète. Au milieu d'une pièce musicale s'installe un fragment appelé *fôlaka* (C). Cette partie est certainement l'équivalent du chorus en jazz. Il s'agit d'une parcelle improvisée et c'est surtout une séquence d'exécution qui se veut être très habile et libre. Dans le cas du *salegy* cette partie peut être exécutée par un solo instrumental ou par l'ensemble orchestral. Le ou les chanteurs peuvent librement réaliser des techniques vocales très différentes. Dans les concerts et bals populaires, les musiciens mettent le feu et propulsent le fameux mouvement de danse appelée *kaoitry*<sup>31</sup>. La musique ne respecte pas forcément la succession : Introduction, AB, AB, C, AB, AB qui est une forme préétablie ou fermée.

Le *salegy* intègre souvent le *jijy* qui est un genre vocal utilisant la voix parlée et/ou la voix chantée-parlée. Cette exécution est rythmée. Le chanteur ou la chanteuse exécute alors une performance poétique tout en improvisant. Il s'agit d'une pratique vue comme traditionnelle et caractéristique du Nord de Madagascar. Dans une certaine mesure, le *jijy* a des ressemblances avec le Rap. Aussi, on perçoit assez facilement la figure rythmique jouée par le charleston, (les cymbales de la batterie), que l'on peut noter de la manière suivante :



### 3.3 Oeuvre : "Tsy moramora mitady vola". Style : *Salegy*.

Nous choisissons ici de faire une description linéaire de l'œuvre. Voici la succession des parties : introduction instrumentale (la figure rythmique exécutée par le charleston est bien marquée).

Une cellule mélodico-rythmique s'installe et va durer pendant presque toute la durée de la pièce musicale :

Si *b*-Ré ... La-Do.

Une mélodie similaire au thème est jouée par le piano électronique.

- Le thème central est interprété par la voix de Mily Clément, ce thème est suivi de *jijy*.

- Refrain (Tsy apetrako ô ...)

- Le thème central

- Refrain

- Pont : le même thème que celui de l'introduction instrumentale etc

- Thème. La voix devient "très libre" et prolonge sur une note tenue, puis exécute le *jijy* -

- Refrain :

- Pont suivi de *fôlaka* : le même thème que celui de l'introduction instrumentale ; un autre

<sup>31</sup> Certains touristes l'appellent « danse échauffée ».

thème mélodico-rythmique est joué par le clavier ; suivent d'autres cellules mélodiques ; le chorus du clavier exécuté dans une cellule répétitive ; puis, une cellule mélodico-rythmique apparaît ; suit un thème mélodico-rythmique et harmonique.

- Les voix interviennent et s'exécutent dans une forme responsoriale entre solo et chœur
- Le *jijy* apparaît à nouveau
- Refrain : le chœur intervient et vient la forme responsoriale. Le soliste exécute quelques émissions vocales à bouche fermée

### 3.4 Œuvre : "Akory kabaro".<sup>32</sup> Style : *Salegy*.

Introduction instrumentale : formule de batterie et première mélodie jouée par le piano électronique.

Thème : voix chantée

Pont : la mélodie de l'introduction est jouée

Thème : voix chantée

Pont : la mélodie de l'introduction est jouée

Thème : voix chantée et *jijy*

Pont : très bref

Thème : une nouvelle cellule mélodique suivi de *jijy*

Refrain : chœur polyphonique

Pont : la mélodie de l'introduction est jouée

*Fôlaka*

*Jijy* suivi du chœur

*Jijy*

Refrain : chœur polyphonique

Pont : la mélodie de l'introduction est jouée

*Jijy* et nouvelle cellule mélodique

*Jijy* suivi du chœur

Pont

*Jijy*

Refrain : chœur polyphonique...

Courte phrase de batterie

### 3.5 Œuvre : "Banja malalaka".<sup>33</sup> Style : *reggae*.

Le reggae est une musique connue à travers le mouvement rastafarisme qui inclut spiritualité et revendication politique. Au point de vue musical le reggae est reconnaissable à travers cette formule rythmique à contre-temps souvent exécutée par la guitare.

Ici, ce rythme est joué par le piano électronique.



Intro instrumentale d'emblée marquée par la rythmique de reggae : deux thèmes mélodiques se suivent. Le thème musical s'installe dans une sorte de forme responsoriale entre le soliste et le chœur.

<sup>32</sup> Traduction : « Qu'est-ce qu'on raconte ? »

<sup>33</sup> Traduction : « la grande place »

Pont : la première mélodie de l'introduction instrumentale.

Le thème musical est exécuté par les voix.

Thème : nouveau

Pont : la première mélodie de l'introduction instrumentale.

Le thème musical exécuté par les voix ...

Pont : nouvelle mélodie suivie de la première mélodie proche du thème

Nouveaux thèmes mélodiques

### 3.6. Une esthétique originale.

On peut au moins dégager deux principaux éléments dans l'esthétique de Mily Clément. Premièrement, la place centrale de la voix et notamment du *jijy* traditionnel dans des *salegy* version très moderne. Ce qui replonge les amoureux de la musique dite traditionnelle *malagasy* dans une autre temporalité. On parle souvent alors des voix des ancêtres fondateurs. Par ailleurs, dans la pièce de style reggae, on note également la place centrale de la voix. Ces éléments nous amènent à nouveau à souligner l'importance de la rencontre et de la créolisation dans le sens d'Edouard Glissant. Deuxièmement, Mily Clément est très habile pour installer des jeux de répétitions et de fausses répétitions. Dans les répétitions, il y a toujours des micros variations. Ce qui fait que l'artiste ne répète pas vraiment les mêmes éléments. De plus, l'oreille attentive notera que la succession des éléments utilisés résultent ce que l'on appelle une forme ouverte. Bien que ce terme de soit un peu polémique, nous l'utilisons pour désigner des musiques qui s'opposent à la périodicité préétablie. L'avant-garde musicale<sup>34</sup> s'oppose à une périodicité préétablie. Par exemple la forme sonate est un agencement formel qui peut se résumer à l'exposition d'un thème, son développement et sa réexposition. Cette question de l'ouverture de la forme musicale prend une place majeure à partir des années 1950. Pour l'exprimer on utilise alors différents termes : aléa, mobilité, indétermination, ouverture. Ainsi, Mily Clément utilise parfois une non répétition d'éléments utilisés dans une œuvre. Parmi ces éléments on note les techniques vocales traditionnelles : appel, cri, voix à bouche fermée, *jijy*,... Ces répétitions qui ne sont pas similaires, et elles cassent la monotonie. En somme il s'agit d'un processus de création. Cette quadruple articulation d'actions, "modernité" et omniprésence des techniques vocales, emprunts aux musiques créoles à l'instar de reggae ainsi que l'ouverture d'un espace de diffusion favorable à la rencontre, démontre la créolisation de la musique de cet artiste.

### Conclusion

À travers cette histoire de vie, nous pensons que l'ethnographie a fait la preuve de sa pertinence comme de son utilité. La voie de la créolisation chez Mily Clément est un long parcours. Ce chemin de la construction de l'identité individuelle s'appuie sur des musiques vues comme traditionnelles et ancestrales. Cet artiste construit aussi son identité, voire sa fierté, sur le modèle de ses aïeux. Il est de tradition de s'ouvrir et faire sienne la culture de l'autre. C'est la leçon transmise notamment par la « castration » de l'accordéon par les musiciens *malagasy*. Ce parcours individuel est en harmonie avec la philosophie du

<sup>34</sup> Depuis plus d'une décennie, Victor Randrianary fait un constat : c'est qu'il y a des points communs entre la conception de la musique avant-gardiste du XXème siècle et les musiques dites traditionnelles et extra européennes. Le compositeur John Cage « renonce à l'ancienne notion d'œuvre au profit d'une spontanéité parfois déroutante. » Jean-Yves Bosseur in "De vive voix", P99 Paris : Minerve.

contraste identitaire chez les Tsimihety et les Malagasy en général. Ces derniers disent souvent être un peuple sans mélange et authentique. On entend souvent : "Moi je suis vraiment Malagasy, de père Malagasy et de mère Malagasy." "Moi je suis un vrai Tsimihety", "Je suis un Tandroy authentique", "Sans mélange"<sup>35</sup> Pourtant, ces mêmes groupes revendiquent que leurs ancêtres sont venus d'au-delà des mers. De plus tous les jours dans leurs actions ils montrent qu'ils font leur la culture de l'autre. Mily Clément comme la société dont il est issu montrent que le génie humain se construit sur le renouvellement permanent de l'esthétique. C'est une esthétique et une éthique de la rencontre qui ne renient pas ce qui est distinct dans la culture d'origine : la voix. Bien que cet artiste n'anime plus l'espace du *bali-manjôfo*, sa musique demeure une œuvre de référence. D'une manière répétitive, une grande partie des Malagasy écoute sa musique, avec ces éléments qui se glissent sans se répéter dans un ordre préétabli. Certainement, comme un éternel retour.

### Références bibliographiques.

- AUGÉ, M. (1994). Pour une anthropologie des mondes contemporains. *Paris, Aubier*. Cahiers des musiques traditionnelles. N°11 *Paroles de musiciens*.  
 (1999). Genève : Georg Éditeur Cahiers des musiques traditionnelles N°15.  
 (2003). Histoires de vies. *Genève, Georg Éditeur*
- COPANS, J. (2011). L'enquête et ses méthodes. L'enquête ethnologique de terrain. *Paris, Armand Colin*.
- DELIÈGE, R. (2006). Une histoire de l'anthropologie. Écoles, auteurs, théories. *Paris, Seuil*.
- GÉRAUD, M.-O. & al. (2007). Les notions clés de l'ethnologie. *Paris, Armand Colin*.
- GLISSANT, E. GODELIER, M. (2016). La pratique de l'anthropologie. Du décentrement à l'engagement. Lyon (Entretien présenté par Michel Lussault). *Presses Universitaires de Lyon*.
- LEIRIS, M. (1951). Cinq études d'ethnologie. *Paris : Gallimard*
- LORTAT-JACOB, B. (1998) Chants de passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne. *Paris, Éditions du cerf*.
- MALINOWSKI, B.K. (1923), (1963 pour la trad.fr.) Les Argonautes du Pacifique occidental. *Paris, Gallimard*,  
 (1926), (1934 pour la trad.fr.). Mœurs et coutumes des Mélanésiens. Trois Essais sur la vie sociale des indigènes trobriandais : Le crime et la coutume dans les sociétés primitives. Le mythe dans la psychologie primitive et La chasse aux esprits dans les mers du sud. *Paris, Payot*.
- MAUSS, M. (1926) Manuel d'ethnographie. *Paris, Editions sociales*.
- RANDRIANARY, V. (1999). Madagascar, Pays Masikoro, l'accordéon (Livret du CD). *Paris, Ocora Radio France Revue L'HOMME 171-172*  
 (2004). Musique et anthropologie. *Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*.
- VAN GENNEP, A. (1937). Manuel du folklore français contemporain. *Paris, A.Picard*

<sup>35</sup> "Zaho tena Gasy, Gasy ray, Gasy reny", "Za zô tegna Tsimihety", "Tandroy kie raho", "Tsy mitampoka".