L'hybridité vue à partir du sujet

Le cas de Charles Kely Zana-Rotsy et l'*open gasy*

Marc Chemillier et Yuri Prado

Musiques du monde et hybridité : pourquoi en parler encore ?

À partir de la seconde moitié des années 1980, des sonorités inclassables dans les genres musicaux populaires reconnus par l'industrie musicale centrée au Royaume-Uni et aux États-Unis se sont fait entendre dans le *mainstream*[1]. Comme il ne pouvait en être autrement, pour que cette production, aussi variée qu'étendue, ait pu avoir une viabilité commerciale, le terme *world music* ou *musiques du monde* a été créé, en donnant naissance à une catégorie aussi large que l'idée de global qu'elle porte.

Bien que le terme « musiques du monde » puisse englober les musiques traditionnelles considérées comme « pures », « homogènes » ou « authentiques » – et, bien sûr, vendues avec cette valeur ajoutée lorsqu'elles entrent dans la machine capitaliste –, il est certain que l'idée de fusion ou de mélange est généralement l'élément prédominant dans le discours et la pratique des musiques du monde. Parmi les différents concepts utilisés en sciences sociales pour représenter l'idée de mélange, l'hybridité, comprise en termes généraux comme la jonction d'au moins « deux idées ou produits culturels distincts qui se combinent pour en former un troisième » (Weiss 2013 : 95), est probablement la métaphore qui a gagné le plus de terrain dans les études postcoloniales et postmodernes (Kapchan et Strong 1999 ; Kraidy 2002). Elle est moins associée aux questions de race, langue ou religion que d'autres termes

[1] Les auteurs remercient Charles Kely Zana-Rotsy, Julien Mallet, Laetitia Marchive, Benoît Delaquaize, Victor Randrianary, August Schmidhofer et Christian Pizafy pour leurs échanges. Cette recherche liée aux travaux sur le logiciel d'improvisation Djazz est soutenue par le projet REACH du Conseil Européen de la Recherche (ERC), dans le cadre du programme Horizon 2020 (subvention 883313) ; par le projet MERCI de l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) (subvention ANR-19-CE33-0010) ; et par Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (subvention 2020/14875-2).

tels que métissage, créolisation ou syncrétisme, ce qui contribue à son usage interdisciplinaire. En ce sens, les musiques du monde, en tant qu'elles représentent particulièrement bien les processus d'échanges culturels et commerciaux résultant de la mondialisation, ont constitué un terrain fertile pour aborder l'hybridité dans les études sur la musique (Stokes 2004 ; Haynes 2005 ; Frith 2000).

Récemment, les termes « musiques du monde » et « hybridité » ont été remis en question : le premier comme une catégorie « démodée » et « offensive » (Birrell 2012), un « fourre-tout eurocentré » (Cheurfi 2020) déjà « mort » (Kalia 2019) qui devrait donner lieu à une écoute – ou, si l'on veut, à une nouvelle labellisation – qui puisse rendre compte de la singularité des différents genres de musique ; le deuxième, comme un mot qui perdrait beaucoup de sa force face à l'idée que toute musique porte en elle une part d'hybridité, dans la mesure où elle est le résultat d'innombrables contacts avec d'autres musiques et que « les éléments constitutifs de chaque style mixte sont eux-mêmes des hybrides » (Stokes 2004 : 60). Mais pourquoi alors les aborder encore ? Premièrement, parce que les discussions sur les deux phénomènes auxquels ils renvoient ont tendance à se dérouler à grande échelle, mettant l'accent sur les relations entre les dimensions locale et globale. Cependant, comme l'affirme Erlmann (1993 : 7), « rendre compte conceptuellement d'une dialectique local/global n'est bien sûr pas la même chose que l'expérimenter ». Une étude plus localisée de l'hybridité dans les musiques du monde, en tenant compte de l'expérience des individus, est donc nécessaire. Deuxièmement, l'idée de mélange est un élément fondamental du discours et de la pratique artistique du musicien étudié dans cet article, le guitariste et chanteur malgache Charles Kely Zana-Rotsy, ce qui nous motive à étudier des questions liées à la production et la réception de processus d'hybridation. Finalement, la diminution de l'importance commerciale des musiques du monde ces dernières années ne doit pas empêcher un regard attentif sur les conséquences de son existence en tant que phénomène social. Après tout, la possibilité de succès ou, du moins, d'ascension sociale promise par le circuit des musiques du monde à son âge d'or, entre les années 1980 et

1990, ainsi que les difficultés imposées par le rétrécissement de ce circuit à partir des années 2000, ont eu un impact considérable dans la vie de nombreux musiciens étrangers qui ont décidé de vivre en France et y vivent encore aujourd'hui. Ainsi, la trajectoire de Charles Kely Zana-Rotsy, qui a vécu, à la fois en tant que musicien accompagnateur et que leader de son propre groupe les aléas de la scène des musiques du monde, nous permettra d'avoir une vision plus nuancée d'un phénomène culturel qui, loin d'être considéré comme achevé, guide toujours la construction identitaire, les discours et les actions de ceux qui en faisaient partie.

Dans cet article, inspirés du modèle d'ethnographie musicale centrée sur le sujet proposé par Timothy Rice (2003), nous considérons la pratique musicale de Charles comme le point d'ancrage pour une compréhension de la notion d'hybridité à différentes échelles sociogéographiques, temporelles et idéologiques. Dans la partie finale, à travers l'analyse de certaines de ses œuvres, nous lancerons un regard plus concret sur la manière dont Charles utilise l'hybridité en pratique.

Débuts de carrière à Madagascar

Charles Kely Zana-Rotsy (nom de naissance Jean-Charles Razanakoto) [fig. 1] est né à Antananarivo, capitale de Madagascar, en 1965. Une partie importante de son processus d'*enculturation musicale* (Green 2002 : 22) était basée sur la pratique de la musique en famille, un modèle commun d'apprentissage dans la société malgache (Rananjarison 2019). Ses premiers souvenirs musicaux sont des répétitions vocales à la maison, une activité qui avait été transmise par son père, Emmanuel Razanakoto, guitariste et compositeur :

> Quand j'avais quatre ans, mon grand frère nous réunissait, nous, les plus petits de la famille, et on chantait avec mes deux sœurs un genre de polyphonie à trois voix. Et il était rigoureux, parfois on se faisait taper ! En fait, mon frère nous disait que ce qu'il faisait avec nous n'était pas même la moitié de ce que mes frères plus âgés ont reçu de la part de mon père [*qui était déjà décédé*] […].

> Je ne me rappelle pas avoir appris à faire ça [*des voix polyphoniques*], c'était venu tout seul. C'est un don naturel. [*À cette époque-là*] je faisais déjà la première voix, alignée avec d'autres voix [*mouvements parallèles*], mais personne ne m'a appris. Après le style évolue avec la maturité, on peut faire de meilleures harmonies selon la mélodie [*plus contrapunctiques*] (entretiens avec Charles Kely, 21 octobre 2021 et 24 septembre 2022).

Bien que ce témoignage montre un apprentissage musical que l'on pourrait qualifier de « traditionnel », dans la mesure où il suit un modèle transmis de génération en génération, il faut prendre en compte le fait que l'enculturation de Charles était basée déjà sur des processus d'hybridation entre genres « traditionnels » et « modernes » : « en fait, on pouvait choisir ce qu'on voulait chanter [...]. On chantait des chansons traditionnelles, des chansons de l'église, des chansons de variétés qui passaient à la radio… » (entretien avec Charles du 21 octobre 2021).

Fig. 1 : Charles Kely Zana-Rotsy (photo : Yuri Prado)

À l'âge de huit ans, Charles a commencé à apprendre la guitare avec les conseils de son frère aîné. Musicien précoce, il se produit pour la première fois en concert à l'âge de 11 ans et, quelques années plus tard, il devient membre du groupe Zana-Rotsy, formé en partenariat avec ses frères. Concernant son jeu de guitariste, Charles a incorporé à son style des éléments de ce que Rakotomavo (2004) appelle *gitara tendry gasy* (« guitare à la manière malgache »), la tendance des guitaristes malgaches à jouer de la guitare d'une manière similaire à la technique utilisée pour les instruments traditionnels malgaches tels que la *valiha*. Le jeu de Charles ne se rattache pourtant pas à un genre précis, contrairement à Damily, par exemple, et au *tsapiky* (Mallet 2002a), pour comparer avec un musicien de sa génération qui a fait son parcours entre Madagascar et la France. Pour Charles, s'ouvrir aux sonorités et aux techniques instrumentales « étrangères » signifiait à la fois la possibilité de développer sa personnalité artistique et d'être reconnu comme instrumentiste :

> À un moment, il y avait un ami qui m'a fait écouter une musique avec les guitares open tuning américaines. C'est comme ça que j'ai capté comment s'accorde la guitare sans utiliser des réglages standards. J'ai fait un morceau du genre folk rock qui s'appelle « Ifarakely »[2] [enregistré dans le premier album de Zana-Rotsy, *Malalako Tomany* (1996)]. La guitare fait en même temps l'accompagnement, la mélodie et la basse [fig. 2]. Le morceau est devenu un tube à Madagascar et c'est avec ça que des artistes m'ont contacté pour jouer dans leur album ou les accompagner sur scène […]. Parmi ces artistes, il y avait Rajery, qui partait souvent à l'étranger (entretien avec Charles Kely, 6 novembre 2021).

[2] https://youtu.be/UNhKV7SbqBE

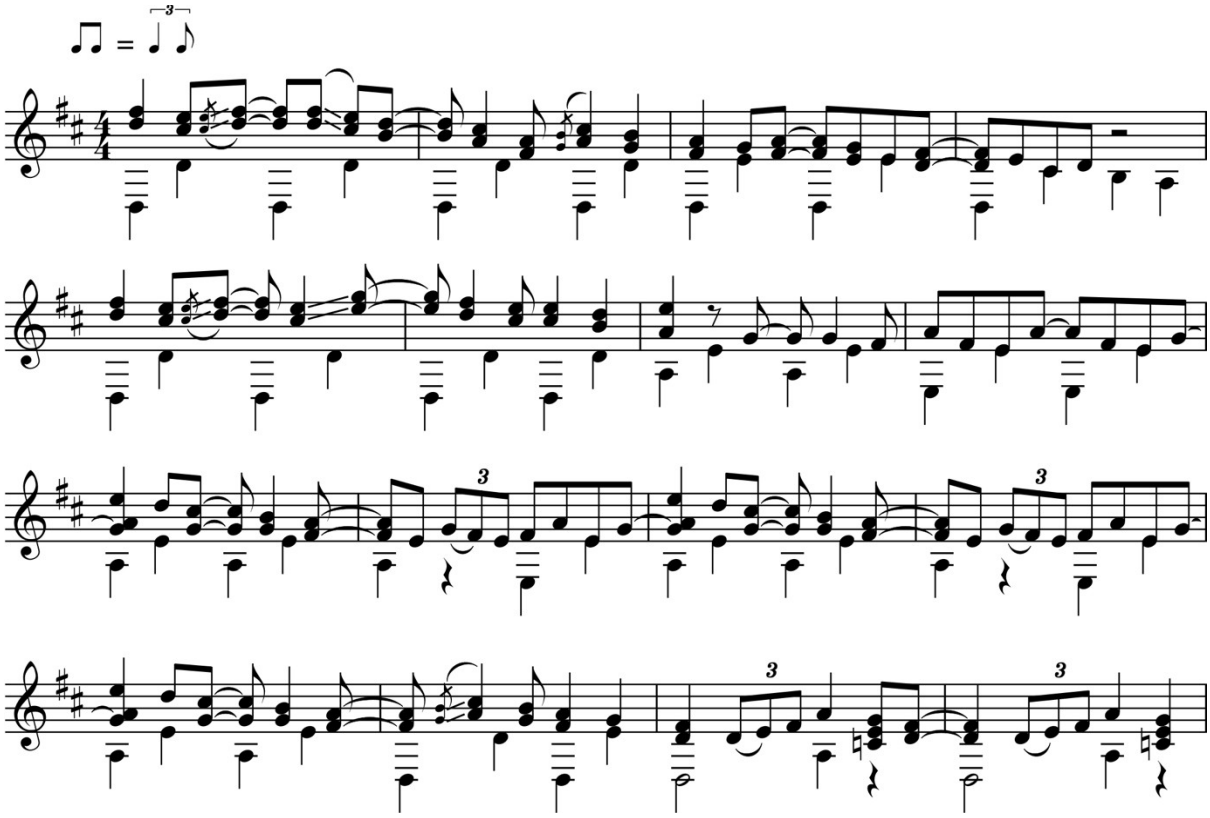

Fig. 2 : Extrait d'« Ifarakely », 0'18-0'38.

Un morceau comme « Ifarakely » permet de soulever des questions importantes liées au cheminement de Charles vers l'entrée sur la scène des musiques du monde. Pour Mallet (2002b : 842), bien que les musiques du monde soient vues comme un « fourre-tout », il est important de les comprendre comme une « instance », dans la mesure où « il y a des candidats à la World[3] et une sélection de ces candidats même si les règles de sélection demeurent obscures et souvent arbitraires ». Un folk rock comme « Ifarakely », interprété par des artistes de Madagascar – censés être plus proches du versant « local » d'un continuum qui s'étend à l'échelle mondiale –, bien qu'il puisse obtenir le succès auprès du public malgache intéressé par des équivalents nationaux de genres musicaux étrangers, serait probablement en dissonance avec ce que le public et

[3] Mallet (2002b : 842) considère que les musiques classifiées comme « world music » possèdent certains éléments communs : « professionnalisation des musiciens, intervention de technologies modernes, une dose plus ou moins importante d'exotisme, en l'occurrence le rapport avec des répertoires venus d'ailleurs ». Pour cet auteur, un facteur majeur de différentiation de ces musiques est le degré d'appropriation et de manipulation du matériel musical par différents acteurs (musiciens, producteurs, public etc.).

les producteurs occidentaux attendent d'un « musicien du monde » : une supposée *authenticité* en tant que représentant de sa culture locale, ce qui garantit la *distance* (van Klyton 2006) nécessaire pour que le phonogramme puisse avoir une viabilité commerciale en tant que musique du monde[4]. Comme nous le verrons, la prise de conscience de cette idéologie de l'authenticité, même dans un contexte où l'hybridité est valorisée, sera déterminante pour l'orientation du travail de Charles en vue de son insertion dans la scène des musiques du monde.

Être un « musicien du monde »

Après avoir rejoint, en 1997, le groupe du joueur de *valiha* Rajery, Charles se produira dans certains des festivals les plus importants en Europe, tels que le Moers Festival (Allemagne), Jazz sous les Pommiers (Coutances, France) et Musiques Métisses (Angoulême, France). Ce dernier, dirigé à l'époque par Christian Mousset, entrepreneur et « découvreur » de musiciens « du monde » (Mousset et Videau 1993), est certainement ce qui comptera le plus dans la vie de Charles : non seulement Charles a joué sur cette scène plusieurs fois en tant que sideman ou leader de son propre groupe, devant des publics réunissant parfois 8000 personnes, mais il a également choisi de résider près d'Angoulême lorsqu'il s'est installé définitivement en France, en 2005.

Charles participe comme guitariste, chanteur et arrangeur aux deuxième et troisième albums de Rajery, *Fanamby* (2001) et *Volontany* (2004). Pour le deuxième album, les musiciens Rajery, Charles, Raymond Rakotoarisoa (percussion) et Olivier "Tôty" Andriamampianina (basse) ont reçu le Prix Découvertes RFI 2002, le plus important prix des musiques du monde en France. Les deux albums sont sortis chez Indigo, une collection de Label Bleu sous la direction artistique de Christian Mousset et spécialement dédiée aux

[4] Selon Novak (2011), depuis le milieu des années 1990, certains labels nord-américains ont commencé à distribuer d'anciens enregistrements de musique pop interprétés par des musiciens non-occidentaux. À ce phénomène, bien que minoritaire dans le milieu des musiques du monde, l'auteur donne le nom de World Music 2.0. En ce sens, qui sait si la musique de Zana-Rotsy pourrait encore être vendue à l'échelle internationale à un public curieux d'écouter un son familier produit dans un contexte lointain ?

musiques du monde. Benoît Delaquaize, actuel directeur de production de Label Bleu, donne un aperçu de l'épanouissement de cette collection en France à l'époque :

> Il y avait vraiment une période bénie pour ça, avec des prises de risques, des sorties régulières d'artistes totalement incontournables, comme Rajery, Boubacar [Traoré] et Rokia [Traoré] [...]. Il y avait aussi la connexion avec le festival Musiques Métisses, qui était hyper important à l'époque [...]. Dans la promotion et la communication, quand on faisait une sortie en musique du monde, on avait des attachés de presse spécialisés, la presse nationale et locale relayait l'information, faisait des critiques des albums… (entretien avec Benoît Delaquaize, 20 mai 2022).

D'après ce que l'on peut lire sur le site internet de la Maison de la Culture d'Amiens, où le Label Bleu est basé, la collection Indigo a privilégié « des artistes exigeants aux langages à la fois singuliers et novateurs mais toujours ancrés dans la tradition »[5]. Quant au festival Musiques Métisses, comme indiqué dans la rubrique « nos valeurs » du site internet dédié à cet évènement[6], « il est fondamental d'être curieux du monde et de ses publics afin de privilégier le mélange des cultures, des styles musicaux et littéraires ». L'appréciation portée par ces acteurs et institutions liés à l'univers des musiques du monde sur la dialectique entre innovation et tradition ou sur le mélange – à des formes d'hybridation, en somme –, a certainement fini par influencer la pratique artistique et le discours de Charles lorsqu'il a décidé de réorienter sa carrière pour devenir soliste. Cela ne signifie pas, évidemment, que Charles ne faisait pas de mélanges avant ; comme nous l'avons vu, son propre processus d'enculturation musicale était assez hétérogène. Néanmoins, il est évident que, dans les espaces où il a circulé, l'hybridité était une valeur à célébrer – et, par conséquent, à acheter et à vendre.

[5] https://www.maisondelaculture-amiens.com/label-bleu/histoire-du-label/
[6] http://www.musiques-metisses.com/nos-valeurs/

En 2003, encore membre du groupe de Rajery, Charles a sorti son premier album, *Anilanao*, enregistré à Antananarivo et à Angoulême. Sur cet album, le musicien a pu présenter ses compositions et mettre en pratique l'idée d'*open gasy* :

> J'aime bien les mélanges. J'ai créé un nom sur mon style : il s'appelle *open gasy*. *Gasy* est le diminutif du mot « malgache », et *open* est l'ouverture. C'est l'ouverture de la musique de Madagascar vers les influences jazz, blues, latino etc. […]. La plupart des artistes malgaches [*qui pratiquent les mélanges*] font un peu l'inverse, c'est-à-dire que ce sont des jazzmen qui essayent de jouer le jazz à la malgache. Moi, je suis avant tout malgache […]. Mes créations sont vraiment malgaches avant d'essayer de les développer un peu à la façon ouverte (entretien avec Charles Kely, 15 janvier 2022).

D'un certain côté, l'accent mis par Charles sur sa « malgachité » en général, plutôt que sur une identité ethnique ou régionale à l'intérieur de Madagascar, peut être vu comme une reconstruction identitaire en contexte de migration (Lidskog 2016). D'un autre côté, cet accent reflète une prise de conscience que sa « malgachité » pourrait être un capital culturel qui lui permettrait à la fois de nourrir son projet artistique et de réussir une carrière comme soliste en France. Toutefois, pour ce dernier objectif, cette marque identitaire devrait être diluée dans la catégorie « musiques du monde », ce qui pourrait imposer quelques limites à sa pratique musicale :

> Avec Zana-Rotsy, on jouait dans les bals tout ce qui passait à la radio. On chantait Jean-Jacques Goldman, Johnny Hallyday, Michael Jackson, Kassav', Expérience 7 [...]. [En France], je suis déjà un peu connu avec ce que je fais. J'ai déjà une étiquette qui est assez claire, marquée [*musique du monde*] sur mon front, qui parfois n'est pas toujours avantageuse (entretien avec Charles Kely, 21 octobre 2021).

Tout musicien qui aborde l'idée de mélange finit par devoir gérer ce que Mallet (2019) appelle la *concordance*, c'est-à-dire les points de contact entre des aspects musicaux (formules rythmiques, techniques de chant, tempo etc.) qui favoriseraient le mélange. Le cas de Charles est pertinent pour problématiser l'idée de concordance car il montre bien que cette notion n'est pas une chose évidente faisant l'unanimité, mais une valeur en dispute. L'hybridité de genres musicaux pratiquée par Charles peut être vue comme l'objet sur lequel différents acteurs projettent leurs *perceptions de concordance*, qui peuvent varier selon les rôles sociaux qu'ils occupent dans le réseau de sociabilité de Charles et les valeurs qui les guident (préférences esthétiques, viabilité commerciale, idéologie d'authenticité etc.). L'un de ces rôles sociaux est, évidemment, joué par Charles lui-même, dont la perception de concordance est plutôt orientée par rapport à la matière sonore, mettant l'accent sur sa connaissance des genres musicaux qu'il se propose de mélanger, sur sa capacité technique à réaliser le mélange et sur son goût personnel. Une autre perspective est celle des auteurs de cet article qui, en tant qu'auditeurs du travail de Charles, apprécient l'ingéniosité de ses mélanges. Il existe cependant des perceptions de concordance qui peuvent avoir un impact direct sur la carrière de Charles, comme celles des professionnels de l'industrie des musiques du monde. Comme le montre Whitmore (2016), ces derniers agissent souvent comme médiateurs des compréhensions et des attentes des différents acteurs (public, musiciens, journalistes, universitaires, etc.). En ce qui concerne le phénomène de l'hybridité, *celle-ci* est une valeur souvent exaltée dans la scène des musiques du monde, mais la médiation des professionnels fait appel également à la notion d'authenticité, qui est une valeur importante pour renforcer l'attrait commercial de ce genre de musique (Gilroy 1993 : 99).

Pour un musicien comme Charles, qui fait de l'hybridité le fil conducteur de son projet artistique, la notion d'authenticité pose des défis supplémentaires à la réussite de sa carrière solo. Selon les interlocuteurs qu'il côtoie, il a pu se faire une idée de l'existence de différentes perceptions de concordance. Ainsi Christian Pizafy, ancien directeur de l'Alliance française à Antsirabe

(Madagascar) et en Afrique du sud, rapportait ces propos de Christian Mousset au sujet de Charles : « de par le style hybride qu'il cultive, il fait partie actuellement de la génération montante de la musique malgache » (citation dans un mail du 25 juillet 2016). D'un autre côté, Charles raconte comment une dirigeante d'une société bien connue qui gère la carrière des « musiciens du monde » s'était montrée réservée sur son deuxième album *Zoma Zoma* (2011). En réfléchissant à cette réaction, Charles avait pensé que le problème pouvait venir d'une mauvaise appréciation de la place laissée aux musiques traditionnelles dans sa musique et de « l'authenticité » de sa démarche (entretien avec Charles Kely du 15 janvier 2022). Ainsi, bien que la nationalité de Charles lui fasse remplir le critère d'authenticité lié à son origine (Taylor 1997 : 23, *positionality*), le large éventail de genres musicaux utilisés dans ses hybridations risquait de générer des perceptions discordantes sur son travail par rapport à l'idéologie de l'authenticité et, par conséquent, à sa viabilité commerciale.

Les différentes perceptions de concordance ainsi que sa situation d'artiste indépendant expliquent en partie les défis rencontrés par Charles dans le développement de sa carrière solo. Il faut aussi tenir compte du fait que la période de travail de Charles s'inscrit dans un contexte de crise de la scène des musiques du monde en France, ce qui est évident si l'on prend comme exemple les institutions auxquelles Charles a été associé à un moment donné. Selon Laetitia Marchive[7], administratrice du festival Musiques Métisses, le festival recevait autrefois le soutien financier de la mairie d'Angoulême, ce qui permettait d'organiser simultanément des concerts gratuits et des concerts payants. Le retrait de ce financement, en 2016, a menacé les activités du festival, ce qui n'a été évité que par la mise en place d'un redressement judiciaire. Pour Benoît Delaquaize, la crise de l'industrie du disque au début des années 2000, avec le remplacement progressif du disque physique par le format numérique, a généré un effet cascade de rétrécissement de la scène des musiques du monde en France, dont la décision de mettre fin à la collection Indigo est un reflet[8]. De son côté, Charles a décidé de développer une carrière de plus en plus autonome,

[7]Entretien réalisé le 22 avril 2022.

[8]Le dernier album publié dans la collection Indigo a été *Hôrôn*, de Seydou Boro, en 2016.

s'équipant d'un *home studio* pour préparer chez lui son troisième album et s'occupant lui-même de la gestion de sa carrière[9].

L'hybridité en pratique

Dans cette section, nous présentons quelques hybridations menées par Charles à différentes étapes de sa carrière solo. On trouve à Madagascar quelques mentions du rythme « standard pattern » 2+2+3+2+3 utilisé en Afrique (Schmidhofer et Domenichini-Ramiaramanana 2001 ; Chemillier *et al.* 2014) bien qu'il ne semble pas lié à des catégories musicales bien précises. Lors d'une séance de travail avec Charles, nous avons eu la surprise de voir qu'il pouvait le jouer sur « Travelling by Lokomotiva »[10], un solo de guitare avec percussions de son premier album *Anilanao* (2003). Effectivement, ce rythme noté sous la portée ressemble beaucoup à la partie de percussion jouée dans l'enregistrement [fig. 3].

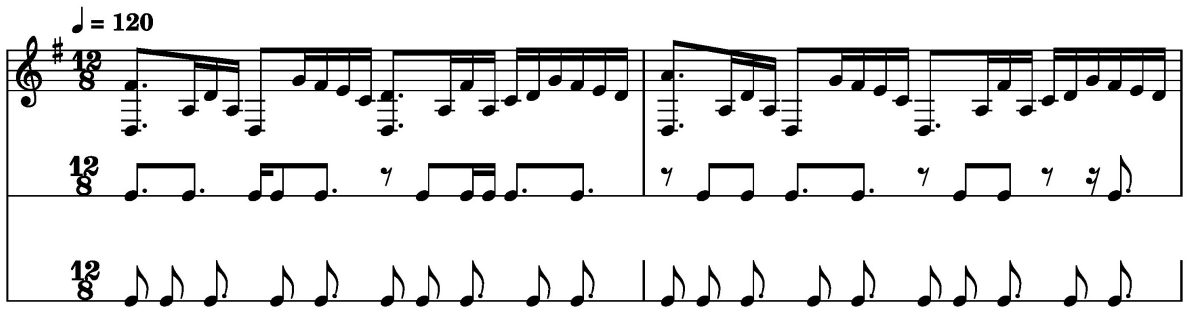

Fig. 3 : Extrait de « Travelling » (*Anilanao*), 0'47-1'15

L'utilisation de ce rythme à Madagascar semble différente de ce que l'on observe dans certaines régions d'Afrique où il a un caractère distinctif plus marqué. Dans les répertoires d'Afrique centrale, il définit souvent une catégorie musicale spécifique qui correspond à un contexte social particulier et s'oppose à d'autres rythmes (Dampierre 1995 : 211). À Madagascar, il semble n'être qu'une variante parmi d'autres et ne paraît lié à aucun contexte social particulier. Il est réutilisé

[9] Pour un aperçu de cette dernière période, voir le film *Open Gasy* (Prado 2023).

[10] « Travelling by Lokomotiva » (autre version, 2011) : https://www.dailymotion.com/video/x104416

librement par les musiciens dans une logique d'hybridation[11]. C'est ce qu'explique Charles :

> Le 6/8 est toujours là. Après chacun fait sa formule. Ça c'est un rythme [*le rythme asymétrique 2+2+3+2+3*], on peut le modifier, ça va toujours marcher. Ce n'est pas la base du rythme, c'est un rythme qu'on utilise sur la base du rythme. La base du rythme c'est tchikiditchikidi [*rythme ternaire donné par le hochet*] (entretien avec Charles Kely, 11 décembre 2021).

La libre réutilisabilité du rythme 2+2+3+2+3 est peut-être liée à la faculté d'hybridation des Malgaches notée par plusieurs auteurs, faite d'ouverture aux influences extérieures et d'une grande capacité d'absorption (Mallet 2007). La stabilité de ce rythme dans des contextes aussi différents que l'Afrique centrale et Madagascar pourrait venir de ses propriétés internes[12] comme un « attracteur » au sens de Sperber (1996 : 151), et non pas de questions de filiation liées à une certaine chronologie dans la transmission des traits culturels en fonction de données historiques (migrations, commerces, etc.)[13].

Le deuxième album de Charles *Zoma Zoma* (2011) contient « Ho any an-tànana »[14]. La phrase initiale [fig. 4] est basée sur le rythme caractéristique du *tsapiky* 3+3+2, un genre musical malgache avec guitare électrique qui s'est développé près de Tuléar dans le Sud-Ouest (Mallet 2009 : 67). Dans la chanson de Charles, ce rythme caractéristique a été complexifié par l'utilisation de changements de mesure. Charles en a trouvé l'inspiration chez des musiciens de jazz comme Pat Metheny (« As It Is » de l'album *Speaking of Now*, 2002) ou Magic Malik :

---

[11] Voir en Afrique de l'Ouest où le rythme peut apparaître dans des positions différentes par rapport à la pulsation (André 2023).

[12] Voir les points communs mathématiques entre le rythme 2+2+3+2+3 et celui du *tsapiky* 3+3+2 dans Chemillier (2008).

[13] Les idées de filiation dans la circulation de ce rythme sont discutées par Mallet et Samson (2020 : 177).

[14] « Ho any an-tànana » (2012) : https://youtu.be/ypEKoe8HUfc

Dans « Ho any an-tànana », je n'ai pas pensé tout de suite au *tsapiky*, mais plutôt aux mesures composées. C'est le seul morceau que j'ai créé en écrivant, je l'ai écrit en solfège pour m'en rappeler, sans penser au style *tsapiky*. Le *tsapiky* est venu quelques années plus tard. La musique n'était même pas créée avec la guitare, c'était sur un bout de papier. […] C'est quand je l'ai joué à la guitare que le *tsapiky* est venu (entretien avec Charles Kely, 24 septembre 2022).

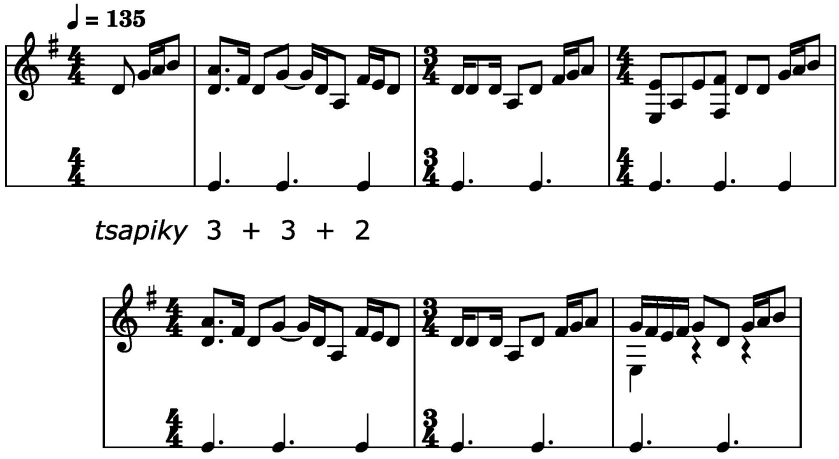

Fig. 4 : Extrait de « Ho any an-tànana » (*Zoma Zoma*)

Charles n'est pas originaire de Tuléar. Il raconte dans quelles conditions il a connu le *tsapiky* :

La première fois que j'ai vu quelqu'un jouer du *tsapiky*, c'était un militaire. J'ai fait le service national et il était dans l'encadrement. On était à Fort Duchesne [*au sud-est d'Antananarivo*], on avait une formation militaire pendant un mois et demi. Le chef de centre était très méchant et ne rigolait pas du tout, mais tous les jours à midi, on venait dans le foyer pour jouer des instruments, il y avait même un petit groupe qui s'était créé. À la fin, lors du salut au drapeau pour les adieux, on a fait la fête au foyer, on a joué avec le groupe et là, le chef de centre a pris la guitare – il était de Tuléar – et il a joué du *tsapiky*. C'est la première fois que j'ai vu quelqu'un jouer du *tsapiky* (entretien avec Charles Kely, 11 décembre 2021).

Un hybride comme « Ho any an-tànana » est destiné à un public amateur des musiques du monde, mais pas à la scène locale du *tsapiky*. La confrontation à une scène locale pose des défis complexes mettant en jeu des questions d'appartenance. Charles peut être vu comme un musicien connu internationalement, mais pas comme un musicien de *tsapiky*. À l'échelle des musiques du monde, ces questions d'appartenance locale tendent à se diluer dans une appartenance nationale.

La transcription suivante [fig. 5] est le début de « Save The Earth »[15] morceau inédit en album. C'est une hybridation des frappements de mains polyrythmiques caractéristiques du genre musical *sôva* et du jeu de guitare flamenco dont Charles est un amateur à travers son admiration pour Paco de Lucia. Né au moment de la révolution malgache de mai 1972 (Rabeherifara et Raison-Jourde 2008 : 186)[16], le *sôva* est un chant aux textes engagés accompagné d'une polyrythmie de battements de mains (Mallet et Samson 2020 : 170).

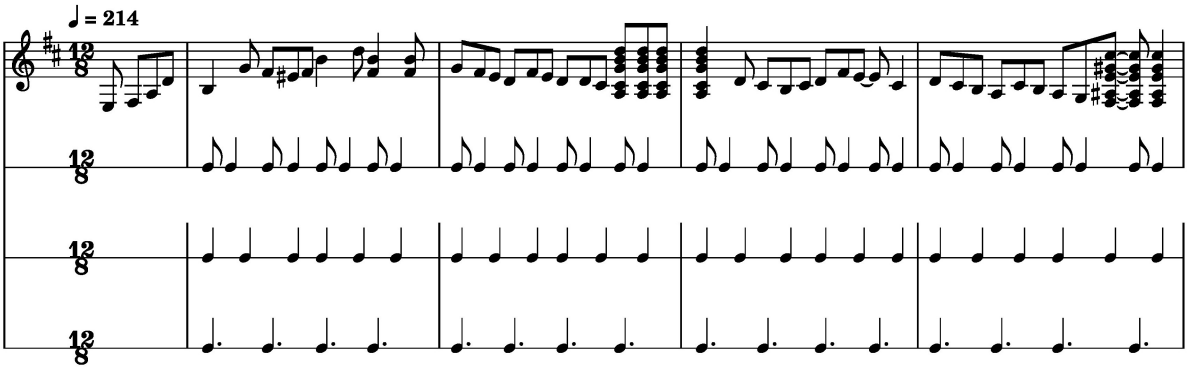

Fig. 5 : Extrait de « Save The Earth ».

Sur quelle « concordance » musicale repose l'hybridation de « Save The Earth » ? Comme le *sôva*, le flamenco comporte des battements de mains polyrythmiques (*palmas*). Bien que ceux-ci ne soient pas comparables avec les

[15] « Save The Earth » (2018) : https://youtu.be/tsTI2M0OBWg

[16] La chanson « Ampitapitao » est emblématique du *sôva* : https://youtu.be/4rr2T2bqpWA

polyrythmies très impressionnantes du *sôva* qui mettent en jeu un grand nombre de participants (parfois plus d'une vingtaine) et des techniques responsoriales, la sonorité des claquements de mains commune aux deux genres peut favoriser la concordance. Mais cette similitude ne doit pas masquer la maturation artistique dont Charles a su faire preuve pour réaliser l'hybridation et qui requiert une certaine sincérité de l'artiste :

> Cela dépend aussi de ce qui m'a nourri, que j'ai entendu souvent et qui reste dans mon âme et que je sors. Ce n'est pas quelque chose que je n'ai entendu qu'une fois. Je ne vais pas mélanger n'importe quoi, il y a quand même une ligne directrice que je suis (entretien avec Charles du 24 septembre 2022).

Julien Mallet parle de « temps long » nécessaire pour l'hybridation :

> À Madagascar, l'hybridité de genres musicaux comme le *tsapiky* s'est faite sur le temps long. Ce n'est pas la même chose quand il s'agit d'un projet de résidence à faire pour dans un an [...]. Les projets d'hybridation ou de world qui ne sont pas dans le temps long ne peuvent pas absorber ça, ils n'absorbent que certains éléments, et c'est très bien, c'est autre chose, mais un musicien de *tsapiky* ne s'y reconnaitra pas (entretien avec Julien Mallet du 7 septembre 2022).

Le dernier exemple analysé concerne une forme d'hybridation un peu insolite dans le contexte des musiques du monde : l'interaction de Charles avec un ordinateur réalisée dans le cadre du projet Djazz. Celle-ci met en œuvre l'un des aspects les plus fascinants de la musique de Madagascar : la polyphonie vocale improvisée. La tradition polyphonique vocale malgache pourrait venir d'Indonésie (Jones 1971 : 171-174) bien que cette hypothèse soit contestée par August Schmidhofer (2005). L'autre influence évidente est la musique vocale religieuse. Yvette Ranjeva-Rabetafika indique que dès 1870 paraissaient à Antananarivo des recueils de cantiques protestants avec la notation musicale selon le système Tonic sol-fa dont les quatre lignes en caractères alphanumériques correspondent aux quatre voix de la polyphonie (1971 : 17). Cette pratique polyphonique peut

être improvisée comme cela est attesté par Victor Randrianary (1997 : 4) dans la tradition du *beko* au sud du pays[17]. Nous avons constaté une capacité remarquable des musiciens malgaches à improviser des polyphonies vocales, liée sans doute à leur apprentissage précoce comme le rappelait Charles au début de cet article.

L'extrait ci-dessous est une polyphonie « virtuelle » basée sur une composition de Charles *a cappella* « Misoko miadana mangina » [fig. 6]. Au début, Charles chante une mélodie, puis l'ordinateur improvise sur des fragments de cette mélodie pendant que Charles ajoute différentes voix polyphoniques[18]. Comme le logiciel comporte une part d'aléatoire, les parties chantées par Charles sont *nécessairement* improvisées. L'improvisation avec l'ordinateur est notée sous forme paradigmatique en plaçant les phrases à la verticale des motifs correspondants dans la mélodie initiale [fig. 7][19].

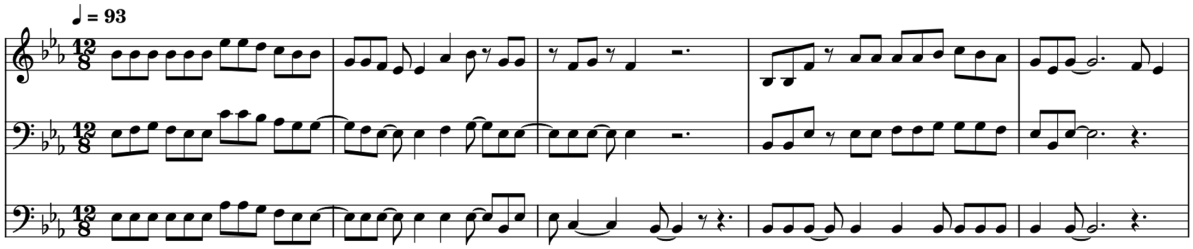

Fig. 6 : Extrait de la polyphonie *a cappella* « Misoko miadana mangina ».

[17] On trouve un phénomène analogue dans les fanfares tsiganes de Roumanie (Chemillier 2014 :126).

[18] Le logiciel d'improvisation fonctionne par apprentissage automatique. À partir de ce qu'on lui joue, il est capable d'improviser en recombinant des fragments de ce qu'il a enregistré (Lubat *et al.* 2021 ; Chemillier 2022).

[19] On peut entendre cette improvisation voix et ordinateur dans le film tourné par l'EHESS au chapitre « Liana » (Barillé *et al.*, 2018).

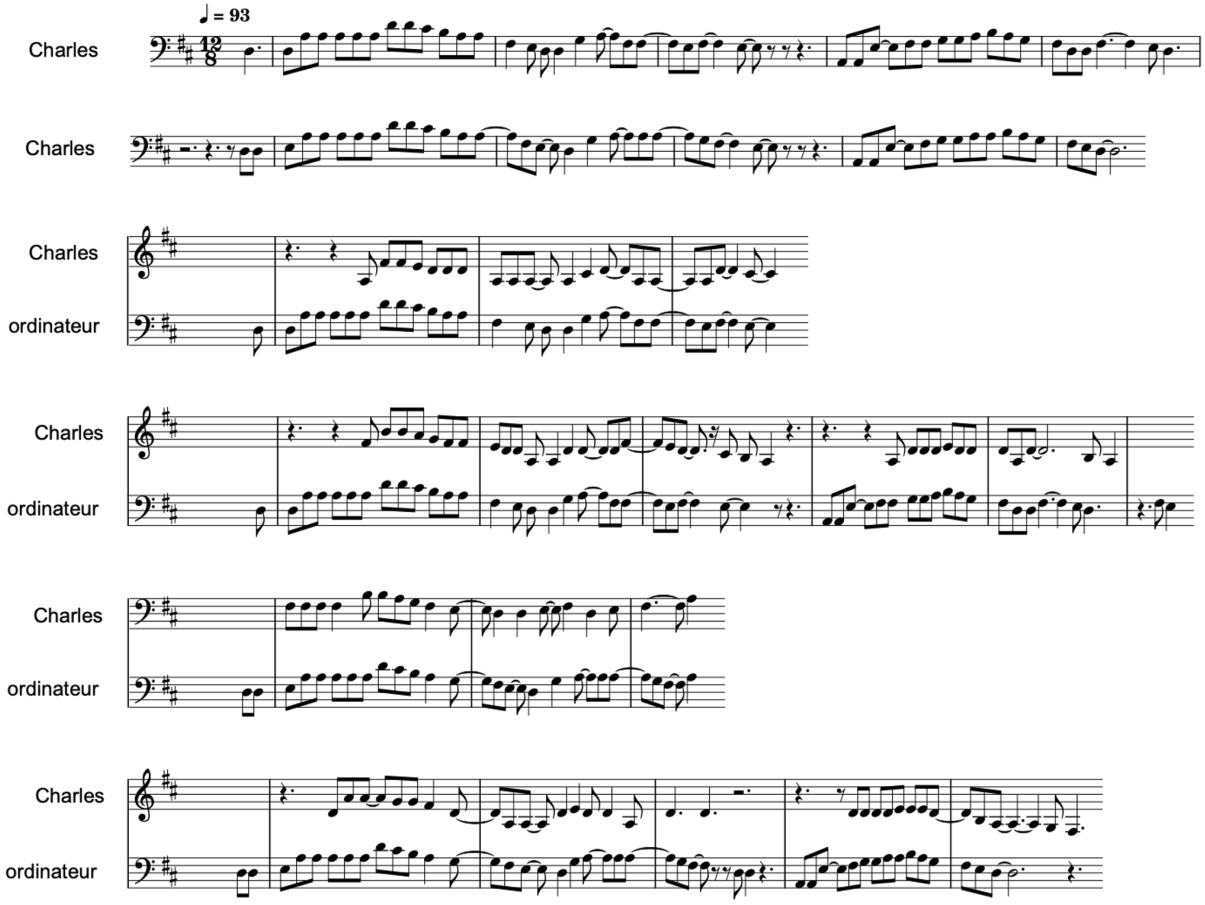

Fig. 7 : Extrait de l'improvisation voix et ordinateur en notation paradigmatique.

L'improvisation avec ordinateur est un cas extrême d'hybridation, étant donné qu'elle ne repose plus seulement sur le mélange des genres musicaux, mais sur des binômes tels que homme/machine, acoustique/électronique et naturalité/virtualité. En dehors de la polyphonie virtuelle, nous utilisons le logiciel avec Charles par hybridation de solos de grands musiciens de jazz [fig. 8]. Le mélange d'éléments exogènes (solos de jazz) ne perturbe pas Charles qui y voit la pratique courante dans le jazz des relevés de solos et de leur réutilisation.

Fig. 8 : Charles interagissant avec Marc Chemillier et le logiciel d'improvisation (Photo : Yuri Prado)

Préférant la guitare acoustique aux instruments électriques, Charles est réservé sur l'utilisation de l'ordinateur. Parmi les choses qui l'intéressent, il cite les nappes synthétiques qu'on ne peut pas faire avec des instruments acoustiques[20]. Il voit également dans les capacités de l'ordinateur une possibilité d'étendre ses limites :

> Pour être franc, je préfère toujours jouer avec des vrais instruments naturels, car j'adore voir le musicien vraiment jouer. Ce qui est intéressant avec l'ordinateur, c'est quand ça commence à être plus rapide à une vitesse qu'un être humain ne peut plus atteindre, c'est là que je le trouve plus intéressant et où j'aime bien m'entraîner avec ça pour atteindre la même vitesse (entretien avec Charles du 15 janvier 2022).

Conclusion

[20] Voir l'album *Sources* du groupe Njava en 2005 et la participation de ce groupe à l'album *Comparsa* de Deep Forest en 1997.

Le modèle d'ethnographie musicale centrée sur le sujet proposé par Rice (2003) nous a été utile pour la discussion sur le projet artistique de Charles Kely, car il nous a conduit à regarder l'hybridité produite par le musicien sous la dimension temporelle (chronologie de sa carrière), locale (espaces physiques et imaginaires) et métaphorique (valeurs et comportements associés à l'hybridité). En croisant ces dimensions, on constate que la notion d'hybridité ne prend pas une valeur unique, mais s'inscrit dans un réseau complexe de pratiques, d'interprétations et d'évaluations.

L'hybridité réalisée par Charles peut être appréhendée dans une perspective classique des études ethnomusicologiques, celle de la musique comme reflet du contexte social. Compte tenu de l'hétérogénéité des expériences musicales vécues par Charles dans son enfance et son adolescence, ainsi que de l'immersion progressive de Madagascar dans le flux mondial des sonorités à partir de la popularisation de la radio et de la télévision, il serait étrange d'imaginer que le musicien ne manifeste pas une prédilection pour le mélange des sonorités de Madagascar avec celles de l'étranger dans son œuvre artistique. Dans une autre perspective, celle du symbole (significations extra-musicales), l'hybridité musicale de Charles pourrait même être vue comme une démonstration à petite échelle de la vision assez courante de Madagascar comme « creuset culturel » (Schmidhofer et Domenichini-Ramiaramanana 2001).

Du point de vue de la musique comme produit commercial (*commodity*), l'association entre hybridité et malgachité, qui n'existait pas dans le discours du groupe Zana-Rotsy, est devenue quelque chose d'important pour la viabilité commerciale du projet artistique de Charles lors de son entrée sur la scène des musiques du monde. On note cependant que, pour atteindre cet objectif, il a fallu prendre en compte d'autres acteurs de cette scène, dont le regard sur l'hybridité était souvent modulé par la notion d'authenticité. Du point de vue de celle-ci, il était sous-entendu que les mélanges musicaux de Charles étaient bienvenus tant qu'ils ne représentaient pas une ouverture excessive sur la dimension « globale », c'est-à-dire une perte des caractéristiques musicales supposées typiquement « locales » (malgaches). En ce sens, l'expression *open gasy* créée

par Charles, même si elle est une marque d'affirmation identitaire, reflète en fin de compte ces limites tacitement imposées. Le désaccord entre les différentes perceptions de concordance (du point de vue strictement musical ou idéologique) a fini par générer des « tensions expérientielles » (Rice 2003 : 170), généralement résolues par ceux qui contrôlent les moyens d'accès aux espaces de production et de diffusion des musiques du monde.

Il reste une dernière métaphore mentionnée par Rice (2003 : 166) qui mérite d'être soulignée pour la compréhension de l'hybridité, celle de la musique comme art, qui prend en compte « les techniques, formes et structures musicales, et la manière dont ces structures peuvent être évaluées en termes de savoir-faire, d'équilibre, de virtuosité et de beauté ». De ce point de vue, la perception de concordance de Charles n'est pas liée aux multiples enjeux extramusicaux qui entourent son œuvre (malgachité, viabilité commerciale, authenticité), mais repose sur le plaisir esthétique et sensoriel de se plonger, sur une longue période, dans un large éventail de genres musicaux, puis d'expérimenter la mise en relation de ces derniers. Après tout, peu importe les aléas de la scène des musiques du monde, le défi de faire des mélanges musicaux singuliers et ingénieux constitue la flamme qui continuera à animer son travail comme musicien.

Références

ANDRÉ Julien

2023 *Systématique de la polyrythmie malinké : Mali, Guinée*. Louvain : Peeters, à paraître.

BIRRELL Ian

2012 « The term 'world music' is outdated and offensive », *The Guardian*, 22 Mars 2012.

https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/mar/22/world-music-outdated-offensive. Accès le 19 août 2022.

CHEMILLIER Marc

2008 *Les Mathématiques naturelles*. Paris : Odile Jacob.

2014 « Ruse et combinatoire tsiganes », *L'Homme* 211 : 117-128. https://journals.openedition.org/lhomme/23627. Accès le 2 février 2023.

2022 « The smile of Velonjoro. Bi-musicality and the use of artificial intelligence in the analysis of Madagascar zither music », submitted to *Analytical Approaches to African Music.*

CHEMILLIER Marc, Jean POUCHELON, Julien ANDRÉ, Jérôme NIKA

2014 « La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz », *Anthropologie et Sociétés* 38 (1) : 105-137. https://www.erudit.org/fr/revues/as/2014-v38-n1-as01471/1025811ar/. Accès le 2 février 2023.

CHEURFI Souria

2020 « La musique du monde n'est pas un genre mais un terme fourre-tout eurocentré », *Vice*, 23 juillet 2020. https://www.vice.com/fr/article/akzn9z/musique-du-monde-terme-fourre-tout-eurocentre. Accès le 19 août 2022.

DAMPIERRE Éric de, éd.

1995 *Une esthétique perdue : Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure.

ERLMANN Veit

1993 « The Politics and Aesthetics of Transnational Musics », *The World of Music* 35 (2) : 3-15.

FRITH Simon

2000 « The discourse of world music », in Georgina Born et David Hesmondhalgh ed. : *Western Music and its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley : University of California Press : 305-322.

GILROY Paul

1993 *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. London : Verso.

GREEN Lucy

2002 *How Popular Musicians Learn : A Way Ahead for Music Education*. Aldershot : Ashgate.

HAYNES Jo

2005 « World music and the search for difference », *Ethnicities* 5 (3) : 365-385.

JONES Arthur M.

1971 *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors*. Leiden : E. J. Brill.

KALIA Ammar

2019 « 'So flawed and problematic': why the term 'world music' is dead », *The Guardian*, 24 juillet 2019. https://www.theguardian.com/music/2019/jul/24/guardian-world-music-outdated-global. Accès le 19 août 2022.

KAPCHAN Deborah A. et Pauline TURNER STRONG

1999 « Theorizing the Hybrid » , *The Journal of American Folklore* 112 (445) : 239-253.

KIWAN Nadia et Hanna MEINHOF Ulrike

2011 *Cultural Globalization and Music : African Artists in Transnational Networks*. Houndmills : Palgrave.

KRAIDY Marwan

2002 « Hybridity in Cultural Globalization » , *Communication Theory* 12 : 316-339.

LIDSKOG Rolf

2016 « The role of music in ethnic identity formation in diaspora : a research review » , *International Social Science Journal* 66 (219-220) : 23-38.

LUBAT Bernard, Gérard ASSAYAG, Marc CHEMILLIER

2021 *Artisticiel. Cyber-improvisations*, livre bilingue-CD musical, Phonofaune.

MALLET Julien

2002a « Histoire de vies, histoires d'une vie : Damily, troubadour des temps modernes » , *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 15 : 113-132. https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/721. Accès le 2 février 2023.

2002b « 'World Music' : Une question d'ethnomusicologie ? » , *Cahiers d'études africaines* 168 : 831-852. https://journals.openedition.org/etudesafricaines/168. Accès le 2 février 2023.

2007 « Le tourbillon des influences. Musiques locales, musiques africaines et industrie du disque dans la constitution du *tsapiky*,

‘jeune musique’ identitaire de Tuléar », in Didier Nativel & Faranirina Rajaonah (dir.), *Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques*. Paris : Karthala : 469-481.

2009 *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar. Ancêtres, cassettes et bals-poussière*. Paris : Karthala.

2019 « 'Stars de la côte' à Madagascar : mobilités, musiques et identités (re)composées », *Civilisations* 68 : 73-94.

MALLET Julien et Guillaume SAMSON

2020 « Pour une approche alternative des circulations musicales à partir d'un rythme commun dans l'océan Indien » , *Journal des anthropologues* 160-161 : 167-183. https://journals.openedition.org/jda/9647. Accès le 2 février 2023.

MOUSSET Christian et André VIDEAU

1993 « Le festival d'Angoulême, de ‘Jazz en France’ à ‘Musiques métisses’ », *Hommes et Migrations* 1161 : 22-24. https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1993_num_1161_1_1951. Accès le 2 février 2023.

NOVAK David

2011 « The sublime frequencies of new old media », *Public Culture* 23 (3) : 603-634.

RABEHERIFARA Jean-Claude et Françoise RAISON-JOURDE

2008 « Identité, contestation et métissage : la chanson malgache dans les années 1970-1980 », in Monique Chastanet, éd. : *Entre la parole et l'écrit : contributions à l'histoire de l'Afrique en hommage à Claude-Hélène Perrot*. Paris : Karthala : 173-201.

RAKOTOMAVO Germain

2004 « ‘Ny gitara tendry gasy’ ou Jeu de guitare à la manière malgache », *Kabaro* II (2-3) : 147-154.

RANANJARISON Prisca

2019 « L'éducation musicale à Madagascar », *Music in Africa,* 19 février 2019. https://www.musicinafrica.net/node/14576. Accès le 05 août 2022.

RANDRIANARY Victor

1997 Livret du CD *Madagascar. Anthologie des voix*. Inédit, Maison des Cultures du Monde.

RANJEVA-RABETAFIKA Yvette

1971 « L'influence anglaise sur les cantiques protestants malgaches », *Annales de l'Université de Madagascar, Sér. Lettres et Sciences Humaines* 12 : 9-25. http://madarevues.recherches.gov.mg/?L-Influence-anglaise-sur-les-cantiques-protestants-malgaches. Accès le 2 février 2023.

RICE Timothy

2003 « Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography », *Ethnomusicology* 47 (2) : 151–179.

SCHMIDHOFER August

2005 « Some Remarks on the Austronesian Background of Malagasy Music » , *2005 - The International Forum of Ethnomusicology in Taiwan : Interpretation and Evolvement of Musical Sound. Conference proceedings*, Taipei : 75-93. https://www.avmm.org/biblio/images/Schmidhofer_Austronesian.pdf. Accès le 2 février 2023.

SCHMIDHOFER August et Michel DOMENICHINI-RAMIARAMANANA

2001 « Madagascar (Malagasy Repoblikan'i Madagasikara) » , *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44733

SPERBER Dan

1996 *La Contagion des idées*. Paris : Odile Jacob.

STOKES Martin

2004 « Music and the global order », *Annual Review of Anthropology* 33 : 47-72.

TAYLOR Timothy D.

1997 *Global Pop : World Music, World Markets*. New York : Routledge.

van KLYTON Aaron

2016 « All the way from… authenticity and distance in world music production », *Cultural Studies* 30 (1) : 106-128.

WEISS Sarah

2013 « Écouter le monde mais n'entendre que soi », *Volume !* 10 (1) : 91-109.

WHITMORE Aleysia K.

2016 « The Art of Representing the Other : Industry Personnel in the World Music Industry », *Ethnomusicology* 60 (2) : 329-355.

Films

BARILLÉ Bénédicte, Serge BLÉRALD, Philippe KERGRAISSE

2018 *Live session Djazz. Improvisations numériques et traditions malgaches*, Direction de l'image et de l'audiovisuel de l'EHESS. https://www.canal-u.tv/video/ehess/live_session_djazz.47181

PRADO Yuri

2023 *Open Gasy* (en préparation). https://vimeo.com/785788475

Résumé

Bien que les musiques du monde, en tant qu'elles représentent particulièrement bien les processus d'échanges culturels et commerciaux du monde globalisé, aient été un terrain fertile pour les études sur l'hybridité, peu d'attention a été accordée à l'expérience des musiciens participant à cette scène musicale. Partant de l'idée de Timothy Rice (2003) d'une ethnographie musicale basée sur le sujet, le but de cet article est donc d'examiner l'hybridité à partir des pratiques et des discours de Charles Kely Zana-Rotsy, chanteur et guitariste malgache installé en France depuis plus de 15 ans. Nous soutenons que l'œuvre et l'histoire de la vie de Charles contribuent à éclairer des questions telles que la « tradition du métissage » (Rabeherifara et Raison-Jourde 2008) de la musique malgache ; l'ambivalence entre célébration du mélange et restriction de son utilisation dans la scène des musiques du monde ; et la notion de concordance des éléments en hybridation (Mallet 2019) non comme une valeur unanime, mais en dispute par les différents acteurs qui composent un réseau de sociabilité.

Marc CHEMILLIER est musicien, informaticien et anthropologue. Il a étudié la harpe nzakara de République centrafricaine (CD *Musiques des anciennes cours Bandia,* 1995), puis la cithare de Madagascar. Directeur d'études à l'EHESS, il travaille sur l'improvisation avec ordinateur et ses enjeux anthropologiques. Il a publié *Les Mathématiques naturelles* (Odile Jacob, 2008) et *Artisticiel,* livre-CD avec Bernard Lubat et Gérard Assayag (Phonofaune, 2021).

Yuri PRADO est musicien, chercheur et réalisateur. Post-doctorant en anthropologie à l'Université de São Paulo (USP), il est actuellement chercheur invité à l'EHESS. Diplômé en Musique (Composition) de l'USP, il est titulaire d'un doctorat de la même institution et a effectué un stage de recherche en ethnomusicologie à l'Université Paris VIII.