

LE " H I R A G A S Y "

par Gérard ALTHABE⁽¹⁾

Le spectacle le plus populaire en Imerina (2) est incontestablement le "HIRA GASY" qui se traduit tout simplement par "Chant Malagasy" ; la séance de Hira Gasy est organisée suivant un cadre immuable, quoique à l'intérieur de celui-ci certaines novations puissent intervenir.

L'emplacement de spectacle est des plus variables : depuis le théâtre en rond couvert d'Isotry (3) jusqu'à n'importe quel espace plat, en passant par la butte de terre élevée à cet effet, sur la place du marché de Manjakandriana par exemple. N'importe quel endroit peut servir de scène, généralement, en dehors des lieux réservés : le spectacle est installé au pied d'une colline et les spectateurs s'étagent en rangs serrés sur les flancs de celle-ci.

DES COSTUMES DE COUR

Il y a obligatoirement deux troupes en concurrence ; chacune d'elles tient la scène pendant une heure quinze minutes environ, elle est immédiatement remplacée par sa concurrente ; le spectacle est très long, il dure sans interruption de six à huit heures, il y a deux ou trois séquences pour chacune des deux équipes ; le plus souvent un marché improvisé se monte tout à côté

de la place de spectacle.

Chaque troupe comporte un orchestre de 5 musiciens, et huit ou dix chanteurs dont trois ou quatre femmes. Leurs costumes ne varient guère d'une troupe à l'autre : tant pour les hommes que pour les femmes ; il s'agit de costumes de cour : robes longues pour les femmes, jaquette rouge ou bleue ciel, galonnée, pour les hommes, qui ont en plus un chapeau de paille très plat avec un large ruban noir. Nous verrons tout à l'heure la signification que l'on peut donner à ces costumes qui nous renvoient à l'époque précoloniale, espèce de miroir misérable des fastes de la cour royale de Tananarive. Le spectacle, disons-nous, est constitué de séquences qui se succèdent sans interruption, chaque séquence est construite sur un même modèle.

Les hommes se présentent, rangés en ligne, et chantent en chœur.

Les femmes font une entrée solennelle, pour faire admirer leurs robes longues de soirée, dont souvent elles changent entre les séquences.

UN ART DU DISCOURS

Elements composant la séquence :

- le discours de l'orateur
- les chants
- la danse

L'ordre de ces différents moments peut varier, quoique la danse intervienne en fin de séquence : le spectacle est coupé en deux périodes : (1) les trois-quart : violons et tambours, discours et chants (2) introduction de clarinettes et instruments de cuivre, danse et chant final.

L'orateur (Mpikabary) est un élément essentiel du spectacle ; dans un long discours de départ, il présente la troupe, il s'excuse longuement d'oser prendre la parole devant des personnages aussi honorables, il expose le thème du sujet qui sera traité dans les chants. Ensuite, il intervient entre les chants pour exposer le thème du chant qui suivra. Le discours est un véritable art ; dans la forme de son contenu d'abord (proverbes qui s'articulent entre eux à travers un texte adéquat) ; dans le mime de l'orateur, depuis celui qui se tient debout,

hiératique devant le public, drapé dans son lamba, sans bouger sauf le bras droit et le doigt tendu vers les spectateurs jusqu'à celui dont le corps tout entier accompagne les paroles, qui ponctuée de mille gestes expressifs le contenu de son discours, implorant ou menaçant.

LES CHANTS

C'est le plus original, l'orchestre se met au milieu du cercle, et chaque chanteur est tourné vers le public, le cercle étant bouclé, ainsi chaque portion du public a un chanteur en face de lui, et après chaque thème le chanteur se déplace d'une position, ainsi tourne-t-on très lentement autour du cercle.

Deux éléments à souligner :

1 - La liaison directe du chanteur individualisé avec une portion définie du public, il y a tendance à personnaliser au maximum ce dialogue qui est constitutif du spectacle, personnalisation qui se marque dans l'adresse directe du chanteur à telle ou telle personne, à tel groupe ; et les applaudissements s'adressent à ce chanteur singularisé, ils partent de la partie définie du public intéressé.

2 - Le mime gestuel du chanteur exprime essentiellement la leçon, le rapport pédagogique qui est établi avec le public : l'homme le bras tendu dresse son doigt pour accompagner sa leçon : la femme n'effectue que des mouvements de bras accompagnés du lamba.

Ce qui frappe : le compromis entre l'aspect collectif du spectacle ; tous les acteurs chantent évidemment la même chose ils ont le même mime gestuel qui est ponctué par le rythme musical ; l'individualisation du dialogue avec les spectateurs se marque dans le jeu personnalisé (chants et gestes) et dans ces applaudissements qui n'intéressent jamais l'ensemble du public.

Entre chaque thème chanté il y a un arrêt ; c'est pendant cet arrêt que s'effectue le déplacement d'une place et pendant ce temps un meneur de jeu, installé au milieu des musiciens lance le thème suivant qui sera repris par l'ensemble des chanteurs dont le cercle s'est restabilisé.

D'ailleurs le chant n'est pas en permanence collectif mettant en jeu tous les acteurs ; parfois deux d'entre eux restent seuls (souvent un homme et une femme), les autres s'assoient et suivent le rythme en claquant des mains et chantant en sourdine ; les deux chanteurs restés seuls lancent le même chant, en quatre fois, aux quatre points cardinaux toujours tournés vers le public évidemment.

L'histoire dépasse parfois le cadre du récit pour devenir spectacle (l'homme qui, poussé par une marâtre, chasse ses deux filles accusées injustement), ces initiatives ne semblent pas être goûtées par un public dé-routé.

Ces thèmes se caractérisent par leur contenu essentiellement con-servateur, ils sont exaltation de l'équilibre actuel, qu'il s'agisse des rap-ports internes à l'univers familial et villageois que des rapports avec le pouvoir ; on y prêche la conservation de la situation actuelle, on y dénonce toute novation.

S'introduisent dans ces thèmes ayant pour traits les rapports in-ternes, apparaissent de nombreuses manifestations chrétiennes, soit la mo-rale est tirée de quelque passage chanté de l'écriture sainte, soit on fait le récit d'une scène de la bible, soit enfin un cantique ou une prière chan-tée (pendant laquelle les acteurs se mettent à genoux) sont présentées au pu-blic. Ici se manifeste le dernier rapport d'obéissance qui est exalté et af-firmé, celui envers dieu et ce Dieu, suivant les troupes, s'exprime à travers la simple notion d'ANDRIAMANITRA ou ZANAHARY, ou bien se travestit dans un cadre chrétien élaboré.

L'EXPRESSION D'UN UNIVERS

Le "Hira Gasy" pose de nombreux problèmes, nous allons essayer de replacer ce spectacle dans le cadre général de l'univers merina actuel. Comme tout spectacle, c'est la totalité de cet univers qui s'y exprime et en même temps il y joue un rôle que nous essaierons de définir.

Commençons par interroger l'histoire : les troupes de "Mpihira Gasy" sont apparues sous le règne de Ranavalona II soit entre 1870 et 1880, les troupes ont poursuivi leur extension à travers l'époque actuelle, elles ont toujours été favorisées par le pouvoir, elles sont engagées lors des cé-rémonies officielles (14 juillet jadis, 26 juin et 14 octobre actuellement) des concours sont organisés, parfois des subventions leur sont alloués etc...

Une évolution intéressante peut être suivie au niveau des acteurs ; au début il n'y avait que des gens appartenant à la troisième caste ; peu à peu les gens de la deuxième caste s'y sont intégrés ; actuellement il y a un mélange des appartenances, par contre on peut déceler une appartenance com-mune : tous les acteurs sont des villageois, des ruraux, la troupe est régio-nalement homogène, venant souvent d'un même village.

L'histoire nous montre que ce spectacle plonge sa signification au niveau des rapports avec le pouvoir quel qu'il soit : le pouvoir royal, le pouvoir étranger et le pouvoir actuel né de l'indépendance ; au delà de la différence de contenu, il y a perpétuation d'une même relation, et cette liaison avec le pouvoir explique peut-être le contenu éminemment conservateur soit dans sa forme pédagogique, soit dans le contenu de ses thèmes. Cependant on doit faire une différence entre ce qu'était le "Hira Gasy" à l'époque royale d'indépendance nationale et l'époque coloniale d'asservissement à l'étranger. Le "Hira Gasy" se situait dans la cohérence du pouvoir royal : d'un côté les esclaves habillés des vêtements de leurs maîtres, phénomène de mimétisme classique (d'autant plus qu'il semble que les spectacles étaient à l'origine faits par les esclaves pour les esclaves ; et que ce n'est qu'après que ce spectacle déjà élaboré dans cette catégorie de la population fut diffusé sur l'ensemble de la population par l'autorité royale).

LA NOSTALGIE DU PASSE

L'époque coloniale a été créatrice d'une ambiguïté dans laquelle nous sommes toujours plongés : d'une part il y a liaison avec le pouvoir, mais d'autre part, par ces costumes de la cour d'autrefois, ce pouvoir auquel on renvoie est, par certains aspects, le pouvoir d'autrefois ; ainsi le "Hira Gasy" fut aussi une manifestation malagasy renvoyant à ce passé de plus en plus lointain qui est critère d'une authenticité nationale face aux ravages de l'occidentalisation.

Ce rôle du "Hira Gasy" ressort, on ne peut mieux de la population à laquelle il s'adresse : la bourgeoisie administrative ou autre n'y voit qu'une manifestation folklorique sans grand intérêt ; la population citadine est partagée entre ces spectacles et un théâtre de forme moderne (sans compter le cinéma) le public essentiel est la masse villageoise, ces villageois pour lesquels Tananarive est le centre de la démalgachisation, le lieu de l'assimilation au "vazaha" (4), le cadre où la langue malagasy perd de sa pureté. Le "Hira Gasy" exprime la subordination au pouvoir, mais paradoxalement cette subordination a été et est encore enrobée d'un ferment de refus du pouvoir supporté ; il y a une espèce de nostalgie de l'asservissement passé, nostalgie qui durant l'époque coloniale fut une protestation paradoxale contre le pouvoir étranger.

UN SPECTACLE SACRE

La séance de "Hira Gasy" se fait à des moments les plus divers depuis les séances purement commerciales, en passant par les séances commandées par les autorités jusqu'aux séances qui sont intégrées dans les cérémonies de "Famadihana" (retournement de mort (5)) et qui sont de loin les plus importantes et les plus nombreuses. L'insertion du hira gasy dans le famadihana donne à ce spectacle un sens dépassant le simple divertissement, c'est un spectacle sacré "masina" et il est perçu comme tel. Il se situe à la fin de la période cérémonielle qui est ouverte par le sacrifice du boeuf et qui est closé par ce "Hira Gasy" qui occupe toute une journée. C'est dans cette distance sacrée que l'on peut comprendre la liaison avec le pouvoir extérieur, la cérémonie est avant toute expression de l'unité, de la communauté de ses acteurs et ce spectacle, placé dans la liaison du pouvoir, et dans lequel s'exprime la subordination à lui, exprime en même temps la communauté la plus vaste dans laquelle sont plongés tous les gens et par laquelle ils communiquent entre eux. Si le drapeau français l'a remplacé, si le drapeau actuel préside toujours la cérémonie, symbole immuable malgré les couleurs différentes, dans le "Hira Gasy" s'exprime l'unité fondamentale des gens, celle dans laquelle on est toujours subordonné à un pouvoir extérieur, facteur d'égalisation généralisée. Ceci peut nous expliquer que durant l'époque coloniale sont intervenus les thèmes chrétiens ; n'est-ce pas la deuxième face, du pouvoir extérieur ? A travers eux on retrouve cette communauté dans la dépendance, noeud fondamental de la séance de "Hira Gasy".

Le "Hira Gasy" est le cadre d'un dialogue indirect entre les villageois et l'extérieur ; sa forme pédagogique en fait une manifestation ouverte dont le contenu reste libre, instrument de la conservation, ils peuvent devenir instrument de la transformation ; à travers eux peut s'exprimer et peut être pédagogiquement présentée toute structure nouvelle qui serait l'avenir proposé aux villageois.

G.A.

(1) Article paru dans "Reflets", INFO Madagascar, sep. oct. 1966

(2) Région des Hauts-Plateaux autour de Tananarive.

(3) Quartier populaire de Tananarive.

(4) L'étranger.

(5) La famadihana est la cérémonie funéraire la plus spectaculaire à laquelle on puisse assister ; en Imerina en particulier, elle atteint des proportions grandioses, rassemblant plusieurs centaines de personnes. La veille, en fin d'après-midi, une délégation familiale se présente devant le tombeau, dont la partie extérieure est constituée par un vaste cube de maçonnerie à forme très variable, parfois simple, parfois surmonté de petites colonnades, parfois les côtés sont recouverts de fresques naïves, ou peints de couleurs vives ; depuis un dizaine d'années, il y a un véritable mouvement de réfection des tombeaux anciens et de construction de tombeaux nouveaux, ce qui donne lieu à une floraison d'ingéniosité décorative. Le doyen de la délégation familiale interpelle les Ancêtres qui habitent le tombeau, il leur explique la cause de la cérémonie du lendemain, il donne le ou les noms de ceux qui seront retirés temporairement de leur demeure, leur nombre varie de un à cinq. Le lendemain matin, à une heure qui a été précisée par l'astrologue (Mpanandro), le tombeau est ouvert ; sa partie souterraine comprend une grande salle garnie sur trois côtés de banquettes de pierres superposées sur deux ou trois étages ; les restes des morts sont déposés sur ces banquettes suivant les lignées familiales. Pour la construction de cette partie intérieure du tombeau, on ne pouvait jadis employer le ciment ; elle est composée de grandes pierres d'un seul bloc, qui ont été extraites de carrières villageoises, suivant une technique immémoriale, consistant à détacher les blocs par le feu ; le difficile transport de ces pierres de un à deux mètres occasionne un travail collectif et de réjouissances qui mettent en jeu tous les habitants du village. Le corps est mis dans une natte, et un cortège joyeux se dirige vers le village ; il comprend les parents du mort et un orchestre de trois à cinq musiciens ; tout au long de la route on organise des danses, on s'arrêtera devant tout groupe de passants rencontrés et on dansera, on exhibe ce corps on proclame hautement l'honneur des descendants qui ne laissent pas leur parent dénudé et transi dans le tombeau. L'astrologue a tracé l'itinéraire du cortège. Arrivé au village, le corps est exposé sur une estrade dressée à l'angle Nord-Est de la cour de la maison du doyen du groupe familial ; ici aussi les directives détaillées concernant l'emplacement du corps ont été données par l'astrologue. Et là, pendant une à trois journées, pendant une à trois nuits (la durée dépendant de la richesse de la famille) auront lieu des festivités permanentes, des boeufs ont été tués, le riz et la viande sont mis à cuire dans des foyers dressés dans la cour. Les invités, soit individuellement, soit par famille, présenteront leur don, monétaire en général ; son montant est inscrit méticuleusement sur un cahier ; en effet, cette cérémonie est un moment dans une immense chaîne de relations ; les hôtes d'aujourd'hui seront reçus à l'occasion d'un événement semblable et ils verseront un peu plus que la somme qu'ils ont eux-mêmes reçue. Ces festivités sont composées de chants, de danses, d'un repas quasi-permanent ; le plus souvent, il y a une séance de Hira Gasy (théâtre traditionnel) deux troupes en concurrence sont engagées par la famille, elles jouent sans discontinuer de neuf heures à dix sept heures. Au moment où le soleil décline, la fête se termine : les "lambarena"

sont étalés devant le (ou les) corps ; il s'agit d'étoffes de soie en forme de linceul, multicolores ; ils sont fabriqués artisanalement. Les ossements sont enroulés dans ces étoffes ; le partage de la natte ayant servi à transporter les restes, donne lieu à une dispute jouée entre des femmes stériles : un bout de cette natte permettra de surmonter l'infirmité majeure qu'est l'impossibilité d'avoir des enfants. Ensuite on porte le corps ainsi enroulé vers le tombeau ; ce cortège a un contenu différent de celui qui avait amené le corps du tombeau au village : les participants miment un combat dont le mort est l'enjeu ; on le tire de tous les côtés, on fait de multiples détours pour qu'il ne reconnaisse pas le chemin du village, tout cela au milieu des cris. Devant le tombeau le doyen familial fait un discours (Kabary) ; il remercie les participants et les Ancêtres, il demande à ces derniers d'attirer sur leurs descendants la bénédiction de la divinité, car les fils ont fait leur devoir en les habillant de vêtements neufs. Le corps, toujours enrobé de son nouveau lamba, est remis à sa place et le tombeau fermé. Le famadihana est une des principales manifestations de cette alliance permanente entre les vivants et les morts qui est la base de l'univers malgache ; une telle cérémonie peut se transformer (en cas particulier dans le cadre urbain) : des voitures de tourisme ou des taxi-brousse peuvent apparaître dans les cortèges, son sens profond reste toujours aussi pur.