

## INTERTEXTUALITÉ ET INTERCULTURALITÉ DANS LA POÉSIE MUSICALE TSIMIHETY À MADAGASCAR

**Guy RAZAMANY**

Université de Mahajanga, Madagascar

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

&

**Cyprien ZARALAHY**

Université de Mahajanga, Madagascar

[czmana.mg@gmail.com](mailto:czmana.mg@gmail.com)

**Résumé :** *L'ôsi-dalahy* (le chant des hommes) ou *kôro*, comme son nom l'indique, est une poésie lyrique dans la littérature tsimihety à Madagascar. Il est une poésie musicale populaire chez les Tsimihety. Au niveau thématique dans la production de cette poésie musicale, les participants abordent des thématiques très variées mais souvent de thématique de l'amour, comme dans notre corpus dont son titre est *Soamanôro*. Notre objectif dans cet article est à démontrer que cette femme, *Soamanôro* est aimée pour sa féminité et que par intertextuel ; et par interculturel, cela ne s'arrête pas à cette question de désir immédiat mais va jusqu'à la prise en charge de la femme dans une vie socialisée et s'étend sémiotiquement à la prise en charge des Malgaches à la gestion intégrale de leur pays et de leur richesse. Est-ce que cela signifie la valorisation de la parole musicale dans la gestion de la vie en société ? Et la poésie musicale est-elle comme la voix de la sagesse qui sert comme référence à suivre dans la vie ?

**Mots clés :** poésie musicale, littérature, interculturel, intertexte

## INTERTEXTUALITY AND INTERCULTURALITY IN TSIMIHETY MUSICAL POETRY IN MADAGASCAR

**Abstract:** The *ôsi-dalahy* (song of men) or *kôro*, as its name suggests, is lyrical poetry in tsimihety literature in Madagascar. It is a popular musical poetry among the Tsimihety. Thematically in the production of this musical poetry, the participants tackle a wide variety of themes but often thematic of love, as in our corpus whose title is *Soamanôro*. Our objective in this article is to demonstrate that this woman, *Soamanôro* is loved for her femininity and that by intertextual; and by interculturality, it does not stop at this question of immediate desire but goes as far as taking charge of the woman in a socialized life and extends semiotically to the taking charge of the Malagasy people to the integral management of their country and their wealth. Does this mean valuing musical speech in the management of life in society? And is musical poetry like the voice of wisdom that serves as a reference to follow in life?

**Keywords:** musical poetry, literature, intercultural, intertext

## Introduction

L'*ôsi-dalahy* (le chant des hommes) ou *kôro*, comme son nom l'indique, est l'un des genres poétiques chantés dans la littérature tsimihety, il est chanté par les jeunes hommes, soit lors des *haravoaña* (fêtes de jouissance), soit durant les activités quotidiennes comme les travaux des champs qui nécessitent de l'entraide ; sa production demande donc un regroupement des jeunes hommes. Au niveau thématique dans la production de cette poésie musicale, les participants abordent des sujets très variés. On peut découvrir des thématiques érotiques et paillardes. Les thématiques de l'*ôsi-dalahy* ne sont pas forcément liées aux circonstances où cette poésie musicale se produit. Les thématiques chantées sont libres. Notre objectif dans cet article est à démontrer que cette femme comme personnage principal dans ce texte, *Soamanôro* est aimée pour sa féminité. Et par intertextuel et par interculturel, cela ne s'arrête pas à cette question de désir immédiat mais va jusqu'à la prise en charge de la femme dans une vie socialisée et s'étend sémiotiquement à la prise en charge des Malgaches à la gestion intégrale de leur pays et de leur richesse. Est-ce que cela signifie la valorisation de la parole musicale dans la gestion de la vie en société ? Et ceci résulte-t-il de la liberté d'expression dans production littéraire et musicale tsimihety et que cette littérature accompagnée de la musique ignore-t-elle la question du préjudice moral ?

En vertu de la problématique, nous allons mener les hypothèses concernant les idées sur lesquelles bon nombre des chanteurs pratiquent l'autocensure dans leur production. Ils ne chantent pas les thématiques érotiques et paillardes devant les *ôlom-pady*, littéralement « les personnes taboues », il s'agit des membres de leur groupe devant lesquels ils n'autorisent pas l'usage des paroles grivoises et pendant les circonstances qui ne sont pas favorables de les produire. Autrement, ils peuvent les produire comme lors de la circoncision et souvent lors des funérailles chez les Tsimihety dans le clan antiromba<sup>1</sup> dans la mesure où il faut remplacer le membre du groupe décédé et le moyen qui permet le faire est par l'acte sexuel, dont cette poésie dans la littérature tsimihety est une sorte de masturbation artistique. Elle va susciter les membres de ce groupe de se procréer pour assurer la descendance, mais on ne se contente pas dans cette masturbation artistique.

Au niveau méthodologique, l'étude de l'art poétique musical comme l'*ôsi-dalahy* ne peut pas se détacher de l'étude de la société où il est produit car il y a un rapport entre l'art : la littérature orale comme cette poésie musicale et la société tsimihety. L'art n'existe que comme conscience sociale. Comme la littérature orale et la musique, elles reflètent donc ici la culture et la société tsimihety. L'étude poétique musicale ne doit pas être séparée donc de son

---

<sup>1</sup> Exceptionnellement chez les Tsimihety, les membres du clan antiromba ignorent pratiquement entre eux le tabou linguistique, qui se traduit par une sorte d'euphémisme sur la thématique érotique et paillarde. La raison en est que le nom de ce clan vient probablement du terme swahili *mrombe* (faire un rapport sexuel). Selon son étymologie, ce mot exprime un intense penchant pour la luxure et la liberté de parler le langage érotique et paillard. L'absence du tabou linguistique chez lui est l'image de la survivance de l'état mythique de l'homme, son état sauvage où il n'observait pas de règle morale sur le langage.

monde. Dans telle perspective, cette poésie musicale est comme une œuvre sociale en tant qu'œuvre ethnomusicologique dans la mesure où elle reflète la vie en société tsimihety bien qu'elle ne puisse pas refléter totalement cette vie en société car sa forme concise est l'essence de la littérature et de la musique. Et par la brièveté de leur forme, la littérature et la musique sont différentes aux autres disciplines des sciences humaines et sociales même si leurs objets d'étude sont similaires à ceux de la littérature et la musique ; c'est l'intérêt de l'homme et de la société. Mais au niveau méthodologique, la littérature et la musique ont leurs propres méthodes d'analyse qui visent toujours à offrir au public le plaisir esthétique. Le point important que nous voulons souligner est de démontrer que l'*ôsi-dalahy* en soi est une littérature, une poésie et une musique car il nous semble qu'on peut y restaurer une référence dédoublée. Ainsi, nous procédons comme méthode d'analyse l'intertexte pour étudier l'*ôsi-dalahy*. Il s'agit de l'intertextualité dans son application concrète à la littérature musicale comme Michaël RIFFATERRE le recommande dans son ouvrage intitulé *Production de texte*. Il a expliqué cette idée de manière suivante : « La fonction référentielle en poésie s'exerce de signifiant à signifiant : cette référence consiste en ceci que la lecture parfaite que certains signifiants sont des variantes d'une même structure » (Michaël RIFFATERRE, 1979, p.38). C'est ainsi que nous allons aborder l'intertextualité de cette poésie musicale intitulé *Soamanôro*. Cette étude va être axée sur deux points : sur la structure formelle de cette poésie musicale avec le statut de son producteur et enfin sur la thématique du mariage avec tous ses rituels dans la société tsimihety. Ceci dit que cette production littéraire et musicale est donc une œuvre sociale.

## 1. Structure formelle du langage poétique

Formellement, ce chant est poétique ; sa poéticité apparaît au niveau du rythme de la parole et de la vocalise. On remarque aussi l'anaphore dans la séquence *Tiako Soamanôro*, (J'aime Soamanôro) et la vocalise des sons [o] et [e] qui constituent la beauté de cette poésie musicale aussi bien sur le plan rythmique que sur le plan mélodique ; car ces aspects esthétiques marquent la musique traditionnelle malgache selon l'analyse fait par Mialy Mireille RAKOTOMALALA (2004, p.69). Le chant n'est accompagné d'aucun instrument de musique étant donné qu'il se pratique le plus souvent pendant les travaux des champs. A l'occasion des fêtes de jouissance, il peut être accompagné par des battements des mains. Tout cela nous amène d'analyser la structure des rythmes de ce langage poétique.

### 1.1 Structure des rythmes du langage poétique

Ces rythmes du langage poétique et musical, d'une manière intertextuelle, manifestent le dédoublement de leur référence à cause de dédoublement de leur signifiant au niveau de la communication. Il nous semble qu'ils reflètent aussi la conscience sociale tsimihety sur la quête de l'harmonie généralisée parce que la poétique de ce chant ressemble énormément à celle du

poème qui dit le monde à partir d'une situation particulière et unique sous la perspective de résolution d'un problème. Jean Robert RAKOTOMALALA explicite cette idée, il écrit : « [...] La logique narrative fait naître le texte (littéraire) à partir d'un manque » (Jean Robert RAKOTOMALALA, 2004, p.29). Le manque est ici un problème humain, il s'agit du problème du désir d'épouser une belle femme comme *Soamanôro*, dont le texte lui-même est la résolution. On peut comprendre le sens profond de ce chant en disant que son but est de promouvoir l'harmonie sociale dans deux directions : entre les hommes eux-mêmes et entre les hommes et la nature. Tout cela dit que les Malgaches cohabitent avec plusieurs êtres, que ces êtres rendent surpeuplée leur société. Mais malgré tout, tous ces êtres contribuent avec la poésie musicale à l'harmonie de la société malgache. Richard ANDRIAMANJATO écrit :

[...] Cette société malgache est pour ainsi dire surpeuplée. En effet, en plus des vivants, dieu, les morts, les esprits, les choses et les animaux, même tout ce qui existe, visible ou invisible, tout a sa place dans cette société et cela augmente le volume déjà considérable des choses à « faire » et « ne pas faire ».

(Richard ANDRIAMANJATO, 2002, pp. 13-14)

La dominance des rythmes dans le poème comme dans ce chant n'est pas propre au malgache, elle s'observe souvent dans les poèmes africains en général. Beaucoup des poètes de la négritude impriment, par exemple, sur leurs formes poétiques les rythmes de la parole du chant traditionnel et des tam-tams pour exprimer formellement leurs plaidoiries de la cause de la culture noire et leurs luttes contre l'oppression coloniale. Jean Paul SARTRE prône la même position sur la poésie africaine dans le passage suivant : « [...] Beaucoup des poèmes ici réunis se nomment des tam-tams, parce qu'ils empruntent aux tambourinaires nocturnes un rythme de percussion tantôt sec régulier, tantôt torrentueux et bondissants » (Jean Paul SARTRE, 1948).

D'une manière intertextuelle, ce chant, par le rythme de la parole, des battements des mains avec le rythme de la danse, permet de dire que la parole, la poésie musicale a une connotation sociale, elle reflète l'expression identitaire tsimihety. La raison en est que cette femme, *Soamanôro* est aimée pour sa féminité et que cela ne s'arrête pas à cette question de désir immédiat mais va jusqu'à la prise en charge de la femme dans une vie socialisée, ce qui valorise la place de la parole dans la gestion de la vie en société dans le pays tsimihety. Autrement dit, la littérature malgache, en particulier la littérature tsimihety par le biais de ce chant entre dans le canon de la forme poétique et musicale africaine. Ce chant rythmé par la parole, par les battements des mains et par la danse reflète le désir profond de la gent masculine d'épouser cette femme pour assurer sa descendance. Tout cela symbolise la continuité de la vie après la mort.

## 1.2 Je ou moi dans les rythmes du langage poétique

Par ailleurs, toujours sur le plan de la structure formelle de ce chant, on remarque qu'il y a un bondissement du pronom personnel conjoint-ko (je ou moi). Son bondissement dans le texte apparaît, par exemple, dans le *Tiako Saomanôro* (J'aime Soamanôro) et dans le *Hangalarako omby arivo* (Je volerai mille bœufs pour elle). Il n'y signifie pas l'autobiographie de l'auteur, c'est-à-dire son lyrisme personnel, mais en tant que tradition orale, on ignore son auteur, c'est un chant traditionnel hérité des ancêtres. Le *je* du soliste : le chanteur principal, qui est soi-disant l'auteur de ce chant, est d'une manière intertextuelle le *je* des ancêtres, ce n'est pas le signe de lyrisme personnel du chanteur principal comme dans la littérature moderne ou « la poétique des poètes » selon l'expression de Jeanne DAMERS (1993, p.16). À cause du dédoublement du signifiant, il est le *je* des ancêtres assimilés par la voix du soi-disant auteur de ce chant avec la voix des choristes qui ne trouve pas les marques de discours rapporté. Ce phénomène linguistique de nature pragmatique, selon l'explication de Dominique MAINGUNEAU, est un moyen employé par les écrivains pour faire vivre directement le temps passé lointain des ancêtres. Ce statut complexe du pronom personne *je* dans le phénomène de la *biphonie* est aussi remarqué par Catherine FROMULHAGUE et Anne SANCIER CHATEAU dans les œuvres littéraires de manière suivante :

[...] La délégation de voix peut revêtir des formes complexes qui n'infirment pas ce principe de dédoublement du je : paradoxalement, pour créer l'illusion d'objectivité du récit, le récitant au profit duquel le narrateur premier s'efface peut lui-même ne fonctionner que comme témoin et non protagoniste, d'une histoire dont il se pose comme dépositaire

(Catherine FROMULHAGUE et Anne SANCIER CHATEAU ,1996, p.13)

Si ce phénomène linguistique permet à la littérature musicale de faire revivre directement le temps lointain des ancêtres, il faut admettre qu'il révèle l'immortalité des ancêtres puisque ceux-ci se réincarnent à travers leur parole - de leur *je* dans la tradition orale comme dans l'*ôsi-dalahy* - chez les vivants pendant la production littéraire, voire dans la vie quotidienne. Ceci montre, en effet, la sociabilité des morts, des ancêtres dans la vie des Malgaches à travers la littérature et la musique, dans la mesure où la parole des ancêtres, quel que soit son genre, constitue une référence fondamentale dans la société malgache traditionnelle. Chaque acte du langage des Malgaches doit être conformément lié à la parole des ancêtres, ce qui dicte leur sagesse pour avoir l'harmonie généralisée. C'est ainsi que le producteur d'un genre littéraire et musical *tsimihety*, quand il parle de son *moi* ou de son *je*, parle plus exactement de *nous* parce qu'il partage le même espace culturel à son public. Cette idée est affirmée par Victor HUGO, il écrit : « [...] Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis [...] Quand je vous parle de moi, je vous parle de nous » (Victor HUGO ,1972, p.4).



Le *moi* dans la poétique hugolienne ressemble donc au *moi* ou d'un individu dans l'*ôsi-dalahy* car il désigne ses lecteurs qui ne sont autres que la société. Quand l'*ôsi-dalahy* parle de *moi* ou d'un individu, il parle de l'homme dans le social. Le *moi* ou un individu dans cette poésie musicale renvoie toujours à l'image de la société parce que ce genre du chant poétique traditionnel tel qu'on le connaît est une tradition orale, ce n'est pas la sagesse individuelle et il fonctionne comme référence sociale, il s'agit de la référence intertextuelle. C'est dans sa référence intertextuelle qu'on crée la fonction sociale de ce genre du chant traditionnel. Jean STAROBINSKI écrit : « [...] L'œuvre littéraire signale en particularité sur le fond d'une donnée sociale » (Jean STAROBINSKI, 1970, p.19). Ainsi, la connaissance du mécanisme de la structure formelle de ce chant est liée à la connaissance de la société malgache, ce qui signifie que l'étude du langage littéraire et musical comme ce chant est inséparable de l'étude de la société parce que l'*ôsi-dalahy*, en tant que langage, est un instrument de la communication sociale, comme André MARTINET l'affirme (1970, p.10). Cet instrument de la communication sociale est fondé sur l'herméneutique de la linguistique pour l'étude littéraire et musicale, ce qui relève la littérarité musicale. Nous avons ici la définition de la littérarité au sens de Michaël RIFATERRE : « [...] Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte - énoncé et énonciation » (Michaël RIFATERRE, 1979, p. 38). Il s'agit d'une position épistémologique tout à fait nouvelle, en rupture avec la critique traditionnelle qui cherche seulement l'explication du texte dans la vie de l'auteur et dans la réalité en oubliant complètement que l'œuvre est unique et qu'elle est un dépaysement. C'est une position que cet auteur consolide dans un passage de son œuvre en ces termes : tout modèle de la phrase littéraire doit rendre compte de la littérarité de cette phrase, c'est-à-dire de caractéristiques formelles résultant des particularités de la communication linguistique en littérature. Or ces particularités se ramènent à ceci que, dans l'acte de communication littéraire, deux facteurs seulement sont présents : le texte et le lecteur. Celui-ci reconstitue à partir du texte les facteurs absents : auteur, réalité à laquelle le texte fait ou semble faire allusion, code utilisé dans le message (comme corpus de référence lexicale et sémantique, lequel est la représentation verbale du corpus socioculturel, de la méthodologie que constitue l'ensemble des lieux communs) (Michaël RIFATERRE, 1979, p.45). Justement, ce qui fait l'intérêt de l'*ôsi-dalahy*, c'est cette herméneutique qui force le lecteur à un déchiffrement lui permettant de triompher de l'énigme que pose la communication fondée sur ce type de chant face à la capacité cognitive de l'homme. Il en résulte deux choses : d'une part, l'homme se donne l'illusion de percer le secret de la vie à travers l'*ôsi-dalahy* ; et d'autre part, ce genre du chant traditionnel poursuit son but pragmatique - son but ultime, qui consiste à viser l'harmonie sociale dans la double transcendance caractéristique de l'homme malgache - par la seule force de son énonciation et nullement par son rattachement à un auteur d'autorité. Autrement, il ne peut appartenir qu'à la

mémoire collective ; c'est pourquoi il est une œuvre ethnomusicologique. C'est par cette vision originale de la littérarité dans le texte que nous allons accéder à l'étude de la thématique dominante dans ce chant, celle du mariage traditionnel tsimihety.

## 2. Thématique du mariage

Dans ce texte, le producteur assure que le mariage est avant tout un acte sexuel car il raconte d'une manière lyrique son amour intense pour Soamanôro sans souci moral, ce qui exprime la liberté d'expression dans la production littéraire et musicale tsimihety. Son amour envers Soamanôro est dans son comble car peut-être, il est subjugué par la beauté de cette femme.

### 2.1 Description sur la beauté du Soamanôro

Étymologiquement, le nom de cette femme relève de la redondance poétique dans la mesure où il vient de la composition de deux termes : *soa* qui signifie *beau, belle* et *nôro* ou *noro* tiré de l'arabe *noor* qui indique la *lumière* ou *l'éclat*. Ce dernier terme est donc utilisé en malgache pour signifier « *la beauté sublime et l'éclat du visage de la femme* ». Le nom de cette femme consiste à amplifier sa beauté, surtout qu'elle est métisse indo-pakistanaise. De par son origine ethnique et la couleur de sa peau, le producteur s'est soumis à une sorte d'envoûtement durant la production littéraire et musicale car il a même osé raconter des sujets érotiques et le chant lui-même est, de ce fait, une sorte d'autoérotisme car il ressemble fort à la masturbation littéraire et musicale provoquée par la beauté de cette femme.

L'interprétation de chant centrée sur la thématique amoureuse ne se trouve pas seulement dans la littérature orale malgache ; elle apparaît aussi dans la littérature orale africaine en général car cette thématique n'échappe pas au fond d'une donnée sociale. Elle est parmi les phénomènes sociaux qui se présentent d'une manière universelle dans la littérature, voire dans les autres arts car l'amour est une nature humaine : ce terme est proprement réservé pour l'homme. Autrement dit, l'amour humanise l'homme. Jean DERIVE, un des spécialistes de la littérature orale africaine aborde cette thématique et écrit :

[...] Il existe aussi des individus, parce qu'ils sont reconnus dans leurs sociétés comme des poètes (le plus souvent musiciens), ou bien des groupes sociaux particuliers, qui se donnent pour l'occasion de pratiquer l'effusion lyrique. Ainsi, en bien des endroits, [...] les jeunes garçons ont-ils des chants centrés sur la thématique amoureuse. On y évoque la beauté du partenaire aimé, la joie d'être en sa compagnie.

(Jean DERIVE ,1999, p.12)

La lecture intertextuelle et ethnomusicologique qu'on peut donner ici est le goût de la beauté chez l'homme. Ce goût de la beauté est une nature humaine, parce que l'être humain est toujours en quête de beau, soit à travers des œuvres d'art comme la littérature et la musique, soit à travers des créatures,

de ce qui peut instaurer l'harmonie généralisée dans sa vie. C'est pourquoi nous qualifions aussi l'être humain, quel que soit son sexe, comme une œuvre d'art divine par sa beauté physique qui suscite de son instinct esthétique de faire la réflexion ou de se plaire, qu'il devienne un objet et sujet d'étude. Si cette beauté est humaine comme la beauté physique de la femme mentionnée dans ce texte musical, elle suscite également la libido de l'homme, la libido du producteur suscitée par *Soamanôro*. Cette femme est belle, elle est métisse indo-pakistanaise.

Cependant, devant la beauté de l'œuvre d'art comme le corps de cette femme, ce poète est farouchement jaloux de défendre son œuvre. Tout le résultat des efforts de sa vie sert à défendre la beauté de son œuvre d'art comme cette femme. Ce cas apparaît dans ce texte car le poète utilise son talent pour empêcher d'autres hommes de s'emparer de sa *Soamanôro* et il dit clairement : *Soamanôro fanàko zaho ô* (*Soamanôro* me convient). En d'autres termes, le langage est une des armes permettant à tout le monde de conserver ses biens importants, il est sa première arme pour se défendre soi-même et ses biens car les lois ne sont que des langages ; ce sont des textes codés (des textes juridiques). Ceci marque la place importante du langage pour la gestion de la vie en société, dont le langage poétique tel qu'on le trouve dans ce chant.

D'autres lectures intertextuelles et ethnomusicologiques qu'on peut donner à ce chant peuvent se traduire par le fait que nous devons défendre tous nos biens, soit nos biens individuels, soit nos biens collectifs comme cette poésie musicale, y compris notre pays. Concernant Madagascar, ses richesses doivent appartenir à son peuple. Les Malgaches doivent avoir une immense place dans la gestion de leur nation avec leurs richesses en tant que peuple souverain. Par contre, ce pays est actuellement souffert par une nouvelle forme de colonisation moderne et indirecte, c'est la mondialisation. Il ne faut pas qu'il soit subjugué par cette dernière. Il doit se référer à un passage de ce texte musical qui dit : *Soamanôro fanàko zaho* (*Soamanôro* me convient). De même, Madagascar et sa gestion doivent être uniquement confiés aux Malgaches car ils sont comme *Soamanôro*, ils conviennent seulement aux Malgaches et non aux autres personnes étrangères. Cette lecture relève, en effet, de la métaphore car il y a une similarité de sens entre le premier signifiant, *Soamanôro* et le deuxième signifiant qui est Madagascar, dont le signifié commun est l'idée de l'amour intense pour des choses importantes. Cette lecture métaphorique débouche sur une autre lecture : la lecture synecdochique dans le sens où *Soamanôro*, une personne chère au poète, sert à désigner Madagascar, comme la partie la plus chère dans la vie de tous les Malgaches. Il s'agit de l'utilisation de la partie pour désigner la totalité. Ainsi, l'analyse textuelle et ethnomusicologique que nous avons menée sur ce passage n'a pas pour but de trouver le sens, ni même un sens du texte, elle ne reste pas non plus dans la critique littéraire de type herméneutique, sachant qu'elle a pour objectif la conception, l'imagination et le vécu du pluriel de ce texte musical ; c'est son interculturelité. Ceci dicte l'ouverture de sa signifiante à une autre signifiante. Claude CHARBOL affirme sur cette analyse textuelle, il écrit : « [...] ce qui fonde le texte, ce n'est pas une



structure interne, fermée, comptabilisable mais débouchée du texte sur d'autres textes, [...] ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel » (Claude CHARBOL, 1973, pp 31 - 32).

Par ailleurs, ce texte ne se limite pas à la thématique du mariage sur le plan sexuel, mais traite aussi du mariage en tant qu'acte social et culturel, parce que le poète fait appel à ses parents pour demander en mariage *Soamanôro*.

## 2.2 Les rituels du mariage dans le chant

Son pouvoir langagier dégagé par la poésie ne peut pas lui suffire afin de contracter le mariage avec cette femme. Ici, ses parents représentent métonymiquement la société pour réaliser et officialiser son désir de prendre *Soamanôro* pour épouse et il dit :

Hangahoy aminahy niny Soamanôro  
Demande Soamnôro pour moi maman

Tiako Soamanôro  
J'aime Soamanôro

Hangahoy aminahy baba Soamanôro ô  
Demande Soamanôro pour moi papa

Tiako Soamanôro  
J'aime Soamanôro

La présence de ses parents n'explique pas seulement de manière métonymique la dynamique de la société, mais rend légitime le mariage de leurs fils culturellement parce qu'au niveau de la tradition, le mariage n'a pas sa raison d'être tant qu'il n'est pas béni par Dieu avec toutes les divinités assimilées et par les ancêtres de la famille de l'un et l'autre. Le mariage à Madagascar, quel que soit son type, est un acte fondé sur la tradition, et ne reste pas une affaire privée mais plutôt collective. Il est véhiculé par le poète dans son œuvre. Il s'oppose diamétralement au *mariage pour tous* qui suscitent beaucoup de polémiques dans certains pays, il s'agit de mariage qui n'a pas ses valeurs sacrées en tant qu'acte contre nature. Le mariage que le poète veut contracter avec la femme de son désir est le mariage traditionnel et religieux. La tradition sur le mariage est une affaire sociale et culturelle si on fait une analogie avec la thèse de l'auteur parce qu'elle se fait de manière sociale et culturelle ; ce chant reflète ce type de mariage comme référence dédoublée dans le système de la communication. Le véritable référent dans ces passages est d'exhorter tout le monde à se conformer à ses actes d'une manière sociale et culturelle car il est destiné à vivre en société : il est un être social et culturel. S'il y a des actes qui ne sont pas conformes aux normes sociales et culturelles, ils n'ont pas leur raison d'être ; l'auteur de tels actes risque d'être banni par la société, ou bien celle-ci est qualifiée d'être idiot. Il s'agit de la qualification

sociale de la folie et non pas de celle donnée par les psychiatres. Ces passages nous permettent de dire que l'*ôsi-dalahy* est une référence sociale et culturelle des Malgaches. Ils sont par intertexte l'une de leurs références sur le côté social et culturel du mariage à cause du dédoublement de la référence et du signifiant de cette poésie musicale. Si on s'en tient à l'idée de Julia KRISTEVA sur l'intertextualité, l'*ôsi-dalahy* est une production sur le mariage, une œuvre reçue avec un phénomène de la société. Cette idée sur l'intertextualité est appuyée par Daniel BERGER, il dit : « [...] Ouvert sur « le texte historique et social », le processus intertextuel appartient à la fois aux « langages de référence » (relation au monde) et aux « langages de connotation » (Daniel BERGER, 1996, p. 173). En effet, l'*ôsi-dalahy* par intertexte est à la fois à un langage de référence et à un langage de connotation, c'est-à-dire qu'il est une poésie musicale référentielle sur le mariage. En outre, cette référence est sociale et culturelle dans la mesure où elle est créée par la tradition orale, la sagesse des ancêtres. Cette société croit en la véracité de cette référence puisqu'elle peut s'y référer sans chercher et ni donner d'explications.

Par ailleurs, le côté social et culturel dans la thématique du mariage est marqué par la présence des zébus dans la société traditionnelle tsimihety. Les zébus accompagnent toujours les cérémonies nuptiales. Ils y sont utilisés comme un contre dot offerte par le marié avec sa famille pour la famille de la mariée et d'autres sont tués pour le repas des membres de la communauté invités. Dans ce chant, le producteur peut offrir, par exemple, mille zébus à titre de contre dot pour *Soamanôro* ; il dit : *Hangalarako aomby arivo* (Je volerai mille zébus pour elle). Par intertexte, ce passage relève du concept de l'*isotopie*. On y reconnaît deux *isotopies*, à savoir le producteur, soi-disant l'auteur du texte et le personnage principal du texte : *Soamanôro*. D'abord, l'importance de ce passage n'est pas vraiment la place du zébu dans le mariage traditionnel, mais le nombre *arivo* (mille) qui relève une sorte d'hyperbole car demander la main d'une femme, même si elle est très belle, n'exige pas le contre dot de mille zébus. Mais ce chiffre renvoie à l'image du pouvoir souverain, c'est un chiffre réservé pour les noms posthumes des défunts souverains chez les Tsimihety d'origine sakalava. Il signifie le bonheur, la qualité parfaite des souverains. Donc, le producteur veut faire de *Soamanôro* une princesse si elle accepte de l'épouser, c'est-à-dire qu'il veut offrir le bonheur à *Soamanôro*. Justement, la référence intertextuelle ici est le devoir de l'homme de rendre heureuse son épouse et assurer sa descendance.

Deuxièmement, épouser *Soamanôro* comme les autres femmes demande de la bravoure ; le pouvoir du producteur à voler mille zébus est l'expression de son courage. Le vol de bœuf est aussi la métaphore du travail pénible comme le travail de la terre, c'est-à-dire le labourage de la terre pour y ensemer des grains à des fins de production dans la mesure où il y a une analogie entre cette activité et le « labourage » de *Soamanôro* en vue de la féconder. C'est de cette manière que l'on peut concevoir par intertextualité que le paradigme de la production est le travail qui consiste à féconder la femme et le travail qui

consiste à féconder la terre est le dérivé, compris à partir du premier, car il revient à nourrir le fruit du premier travail. Ainsi, ce chant nous apprend que le travail sexuel entraîne par la voie de la conséquence métonymique le travail de la terre puisqu'il faut prendre soin du fruit du premier. Et ce n'est pas la moindre des choses car prendre des grains que nous offre la nature dans le labourage de la terre ou de la femme permet à ces grains de se perpétuer, qu'il s'agisse du « grain » que nous confions à la femme ou du grain que nous confions à la terre. Enfin, il y a lieu de signaler que cette analogie entre la femme et la terre est, par voie intertextuelle, à l'origine du concept de « terre-mère », source de la religiosité. D'ailleurs, de manière psychanalytique, le travail accompli avec bravoure par les hommes attire beaucoup plus les femmes aux fins du mariage d'épouser ces hommes afin qu'elles puissent assurer leur vie, leur famille et celle de leur progéniture. Cette analogie entre l'acte sexuel et le travail est expliquée par Sigmund FREUD, il écrit : « [...] L'homme primitif ne s'est résigné au travail qu'en faisant l'équivalent et la substitution de l'activité sexuelle » (Sigmund FREUD, 1978, p. 152). L'avantage de ces deux isotopies dans ce texte est de faire d'une lecture - construction active - afin de construire leurs sens. Jean Michel ADAM, dans son ouvrage intitulé *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle* explique clairement la notion d'isotopie dans la « sémantique du récit » :

La notion d'isotopie permet de définir la lecture comme un acte de construction de sens. La narratologie, la poétique comme la sémiotique narrative ont pour objet le(s) sens d'un texte. Dans cette optique, lire c'est décrire systématiquement un texte et ses structures. L'analyse théorique a bien été pensée comme une activité de construction du / des sens ; mais, pour rompre avec une idéologie du sens dans le texte, il est intéressant d'examiner un certain nombre d'hypothèses sur l'acte de lecture, et plus particulièrement, sur l'acte de lecture - construction des isotopies textuelles

(Jean Michel ADAM ,1994, p. 198).

Autrement dit, la lecture intertextuelle de ce chant permet d'enrichir ses sens, et que ses signifiants deviennent mobiles à cause de l'activité de construction des sens à partir de l'acte de lecture.

## Conclusion

Pour conclure, l'analyse formelle que nous avons effectuée permet d'affirmer que cette poésie musicale est poétique. Sa poéticité est avant tout formelle dans le sens où l'*ôsi-dalahy* procède des rythmes à séquence de l'anaphore ; à cela s'ajoute les rythmes des battements des mains. Ce sont là des formes frappantes dans la structure du texte musicale, ce qui signifie que ces procédés poétiques agencés de manière formelle fonctionnent comme des moyens mnémotechniques des messages véhiculés par le texte musical (cf. RAFETY ,1980, pp.135-138 ou André DANDOUAU ,1913, pp. 49-149). Ils sont

de manière intertextuelle figurés dans le dédoublement de signifiant et de la référence de l'*ôsi-dalahy* au sein de la communication. En d'autres termes, les procédés poétiques formels restent stables dans tous les contextes de la communication où cette poésie chantée fonctionne comme référence. Par intertexte, la poéticité et la musicalité de la structure formelle de l'*ôsi-dalahy* n'affecte pas son contenu car elle est liée à celui-ci. Les deux sont inséparables au niveau de communication car les deux signifiants acquièrent le même signifié, ce qui veut dire qu'il y a un transfert du sens du signifiant de ce texte musical à un autre signifiant, d'où le caractère *poly-isotopique* de l'*ôsi-dalahy* ; que ce dernier parle avant tout du mariage sur le plan sexuel ainsi que sur le plan social et culturel, il débouche sur toute sorte de l'amour du bien jusqu'à l'amour de la patrie en tant que « terre-mère », source de la religiosité dans la religion animiste malgache.

### Références bibliographiques

- Adam, J. M. (1994). *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris
- Andriamanjato, R. (2002). *Le tsiny et le tody dans la pensée malgache*, Salohy, Antananarivo
- Bergez, D. (1996). *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Dunod, Paris
- Charbol, C. (1973). *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris
- Damers, J. (1993). *La poétique des poètes*, *Revue d'Etudes françaises*, Presse de l'Université de Montréal n°2-9, Montréal, pp.7-16
- Dandouau, A. (1913). *Chanson tsimihety*, *Bulletin de l'Académie Malgache volume XI*, Imprimerie nationale, Tananarive, pp. 49-149
- Derive, J. (1999). *De l'héroïque au lyrique : la poésie orale africaine*, *Poésie africaine*, *Notre librairie*, *Revue des littératures du Sud*, n° 137, Mai - Août, Presse de l'Université de Montréal, pp. 12-25
- Freud, S. (1978). *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris
- Fromulhague, C. & Sancier Chateau, A. (1996). *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, Paris
- Hugo, V. (1972). *Les contemplations*, Librairie générale, Paris
- Maingueneau, D. (1993). *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris
- Martinet, A. (1970). *Eléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris
- Rafety. (1980). "Ôsiky tsimihety ou chanson tsimihety", *Ambario*, *Revue d'orientation culturelle et scientifique*, Tananarive, (II)1-2, 135-138,
- Rakotomalala, J. R. (2004). *Trace narrative de l'illocution et fruit du réel linguistique, cas du français et du malgache*, Thèse de Doctorat en linguistique, Université de Toliara
- Rakotomalala, M. M. (2004). *Pratique musicale à Madagascar, Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien*, *KABARO*, *Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société* Vol.2-3, l'Harmattan, Université de La Réunion, Paris & Saint- Denis, pp. 67-82
- Riffaterre, M. (1979). *Production du texte*, Seuil, Paris

Sartre, J. P. (1948). Préface de l'Anthologie de nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française de Léopold Sédar SENGHOR, PUF, Paris

Starobinski, J. (1970). *Etudes de style, Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Gallimard, Paris

### Annexe : corpus

SOAMANÔRO	SOAMANÔRO <sup>2</sup>
Ô, ô, ô Soamanôro ô	Soamanôro
Tiako Soamanôro	J'aime Soamanôro
Soamanôro karaha motisy e	Soamanôro est comme une métisse
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Karaha motisy, motisin-Karany e	Comme une métisse, une
indopakistanaise	
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Soamanôro fanàko zaho ô	Soamanôro me convient
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Soamanôro mahay mañoitry e	Soamanôro sait remuer ses fesses
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Vôdinazy mandihidihy karaha	Ses fesses dansent comme
tongoan'aomby e	la bosse de zébu
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Mandihidihy mahadangim-bôto ô	Leurs rythmes font raidir le
pénis	
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Soamanôro mahay mañiatra	Soamanôro sait faire l'amour
Soamanôro mañary jery e	Soamanôro fait perdre l'esprit
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Hangahoy aminahy niny Soamanôro ô	Demande Soamanôro pour moi maman
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Angahoy aminahy baba Soamanôro ô	Demande Soamanôro pour moi papa
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro
Hangalarako aomby arivo ô	Je volerai mille zébus pour elle
Tiako Soamanôro ô	J'aime Soamanôro

<sup>2</sup> Ce chant traditionnel tsimihety est nous recueilli dans la commune rurale d'Amparihibe, pays tsimihety, district de Port-Bergé, Madagascar en 2001.



*Oa are lahy e ! e! e*  
*Tiako Soamanôro ô*

O, les gars !  
J'aime Soamanôro