

## DU PROFANE AU SACRE : L'INTERTEXTUALITE DE LA POESIE LYRIQUE TSIMIHETY DANS LA LITTERATURE MALGACHE

**Guy RAZAMANY**

Maître de Conférences H.D.R en Ethno-littérature  
Université de Mahajanga, Madagascar  
ORCID iD : [0009-0009-9647-4019](https://orcid.org/0009-0009-9647-4019)  
[razamanyguy@gmail.com](mailto:razamanyguy@gmail.com)

**Francky ADELE**

Maître de Conférences en Anthropologie religieuse  
Université de Toamasina, Madagascar  
ORCID iD : [0009-0007-9051-9306](https://orcid.org/0009-0007-9051-9306)  
[franckyadel@yahoo.fr](mailto:franckyadel@yahoo.fr)

&

**Barbin RAMAHEFASOA**

Maître de Conférences en Sociologie politique  
Université de Mahajanga, Madagascar ;  
ORCID iD : [0009-0001-9365-74 95](https://orcid.org/0009-0001-9365-7495)  
[lebariram@gmail.com](mailto:lebariram@gmail.com)

**Résumé :** La poésie lyrique tsimihety intitulée *Aiza vera ?* (Où est le verre ?) qui est l'objet de notre étude est une littérature entièrement orale et traditionnelle. Elle est produite par les jeunes hommes tsimihety dans les différentes circonstances : sacrées ou profanes. Elle demande une grande synergie par sa nature de production très rythmée. C'est pourquoi elle est appelée *kôro* ou *ôsi-dalahy*, chant des hommes chez les Tsimihety. L'intertextualité de sa production est évidente dans la mesure où elle est une tradition orale qui marque l'expression identitaire malgache. Cela signifie-t-il, donc, qu'on ignore son auteur présumé car l'anonymat régit la règle de création poétique traditionnelle ? En effet, le poète n'est-il que des portes-paroles de la société ? C'est dans ce sens que réside l'intertextualité du système de communication dans la production poétique dans le pays tsimihety à Madagascar par rapport au dédoublement de la signification et de la référence.

**Mots clés :** poésie, tradition orale, intertextualité, signification, référence

### FROM THE PROFANE TO THE SACRED: THE INTERTEXTUALITY OF TSIMIHETY LYRIC POETRY IN MALAGASY LITERATURE

**Abstract:** The lyric poetry Tsimihety entitled *Aiza vera?* (Where's the glass?) which is the object of our study is entirely oral and traditional literature. It is produced by young tsimihety men in different circumstances: sacred or profane. It requires a great synergy due to its very rhythmic nature of production. This is why it is called *kôro* or *ôsi-dalahy*, the song of the men among the Tsimihety. The intertextuality of its production is evident insofar as it is an oral tradition that marks the expression of Malagasy identity. Does this mean, then, that its presumed author is ignored because anonymity governs the rule of traditional poetic creation? Indeed, is the poet only spokesman for society? It is in this sense that the intertextuality of the communication system in poetic production in the Tsimihety country of Madagascar lies in relation to the doubling of meaning and reference.

**Keywords:** poetry, oral tradition, intertextuality, significance, reference

## Introduction

La poésie lyrique tsimihety qui est l'objet de notre étude est une littérature entièrement orale et traditionnelle. Elle est produite par les jeunes hommes tsimihety dans différentes circonstances : sacrées ou profanes. Elle demande une grande synergie de par sa nature de production très rythmée. C'est la raison pour laquelle elle est appelée chant des hommes, *ôsi-dalahy* ou *kôro* chez les Tsimihety. L'objectif de cet article consiste à montrer l'intertextualité de cette poésie lyrique qui a pour titre en malgache « Aiza vera ? » (Où est le verre ?). Elle essaie de nous présenter la forme de l'expression identitaire malgache. Cette production poétique renvoie donc à la tradition orale malgache. La dominance du rythme dans la poésie s'observe dans la poésie africaine en général. Beaucoup de poètes de la négritude impriment, par exemple, sur leurs formes poétiques le rythme de la poésie traditionnelle avec celui des tam-tams pour exprimer formellement leurs plaidoiries de la culture noire devant la culture occidentale dans la *négritude*, à l'instar de Senghor (Senghor, 1984 :25). Ce dernier était parmi les pionniers du mouvement de la négritude. En tant que tradition orale, ignore-t-on l'auteur présumé de cette poésie lyrique car l'anonymat régit la règle de création poétique traditionnelle ? En effet, le poète n'est-il pas que des porteparoles de la société ? C'est dans ce sens que réside l'intertextualité du système de la communication au sein de la production poétique liée au dédoublement de la signifiante et de la référente. Nos hypothèses sur la poéticité de ce genre littéraire demeurent sur sa structure formelle et son contenu car par intertexte, sa structure formelle n'est que le reflet de son contenu par le dédoublement de sa référente et sa signifiante. C'est ainsi que nous étudierons, d'abord, de manière intertextuelle les différents types de la structure formelle de ce genre afin de pouvoir dégager sa poéticité. Ensuite, nous analyserons le système de sa communication intertextuelle pour comprendre la société tsimihety dans le domaine profane et dans le domaine sacré où on se produit ce genre à Madagascar. Nous adoptons comme méthode d'analyse cet article l'intertextualité. Cette méthode d'approche a été initiée par Bakhtine sous le concept de « dialogisme textuel » (Bakhtine, 1977), elle fut reprise plus tard par Kristeva sous le terme d'intertextualité dont voici une définition : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique, se lit au moins, comme double » (Kristeva, 1969 :149).

Autrement dit, l'intertextualité dont nous recherchons le mécanisme dans cette poésie lyrique se présente comme une recherche de la trace des traits culturels tsimihety dans la littérature malgache. L'analyse intertextuelle de cette poésie évoque donc la conscience sociale malgache dans le domaine profane et dans le domaine sacré. Dans l'étude poétique faite par Meschonnic, cette conscience sociale est lui dénommée le « monde ». Cet auteur affirme que l'analyse poétique ne doit pas se limiter au niveau linguistique, elle doit aussi déborder sur le « monde ». Il entend par le « monde » l'environnement social, culturel et historique dans lequel on produit un art poétique c'est-à-dire, le « monde » où on produit cette poésie. C'est pourquoi il dit qu'il existe : « Un rapport particulier du langage au monde » (Meschonnic, 1970 :10). D'après Meschonnic, il serait malaisé d'analyser un art poétique uniquement en terme de langage sans tenir compte du « monde ». De cette conception, il ressort qu'il est difficile d'expliquer le sens de cette poésie si l'analyse menée au niveau linguistique ne s'accompagne pas de l'étude du « monde » qui la produit. Cette poésie, en tant qu'un des outils de la communication sociale, témoigne de la société tsimihety, voire de la société malgache en général. Ainsi, cette poésie va s'étudier au niveau

linguistique en interaction avec le « monde » où on l'utilise comme moyen de communication dans le monde profane et dans le monde sacré.

## 1. Structures formelles de la poésie lyrique tsimihety

Les structures formelles sont les procédés poétiques qui constituent les formes de ce genre dans la littérature orale malgache. Elles sont formées à partir des figures de répétition des mots ou de groupe des mots, comme l'anaphore, l'épiphore et l'antanaclase qui rythment ensemble avec la sonorité de la musique de battement des mains et de la danse. Dans cette production poétique, le soliste qui est soi-disant le poète chante le solo sur la thématique selon laquelle il veut tenir un verre : « Zaho zany ti-hitaña vera » (Moi, je veux tenir un verre) qui bondent souvent de manière anaphorique dans le texte poétique. Cette anaphore y relève de la métonymie car il y a un rapport d'inclusion entre un verre, le contenant et la bière de canne, le contenu appelée « bëtsa » en tsimihety et betsimisaraka. Il ne dépeint pas davantage le lyrisme de vouloir boire une bière de canne mais le verre qui la sert à boire tandis que les choristes chantent le chœur, « Aiza vera ? » (Où est le verre ?), de manière épiphorique. Mais plus exactement, ils veulent boire de la bière de canne, « bëtsa ». Tout cela est pour manifester poétiquement la joie du poète envers les gens du village d'Amparihibe. Il s'agit de sa joie de manifester sa convivialité avec ces villageois car le cadet de l'oncle maternel de soliste : le poète a quitté longtemps le village pour faire fortune dans diverses grandes villes au nord de Madagascar. Il est temps qu'il revienne à son village natal, à côté des membres de sa communauté villageoise. Son arrivée au village mérite, ainsi, de faire la fête avec l'effusion lyrique et la danse pour manifester la joie et la convivialité car malgré cette longue absence au village, il appartient toujours à son groupe ; le rythme de cette poésie est lié à celui de la danse. Il nous semble que cette joie dans l'effusion lyrique est partagée par les ancêtres car les Malgaches pensent que la mort ne peut pas interrompre le lien de parenté entre les vivants et les morts. Ce moment est donc l'occasion de manifester la joie entre les vivants et les morts. C'est par leur croyance animiste que les Malgaches considèrent imaginairement que leurs ancêtres sont pleines de joie dans cette occasion, dans la mesure où leur descendance ne les abandonne pas ; elle met en importance la nécessité de se retourner au village de ses ancêtres pour renouer le lien entre tous les membres de la famille : la famille vivante et la famille morte. C'est dans ce sens que la littérature orale malgache est une littérature sociale, c'est une littérature de terroir qui consiste toujours à garder l'affection, la convivialité entre les membres d'un groupe dans le but de garder le lien de parenté sociale et les traditions orales au sein de ce groupe. Elle est donc une littérature orale et traditionnelle, elle appartient à tout le monde. Dans cette littérature, on ne trouve guère la place du lyrisme personnel car elle est une forme d'expression identitaire malgache.

### 1.1 La poésie du je ou du moi

Au niveau du contenu, cette poésie lyrique n'est pas une autobiographie de l'auteur comme dans la littérature moderne car la présence du « moi » ou « zaho » en malgache qui abonde dans la poésie comme dans le « Zaho zany ti-hitaña vëra a » (Moi, je veux tenir un verre) ne signifie pas qu'on connaît l'auteur de cette poésie lyrique. On ignore son auteur car il s'agit de la poésie orale et traditionnelle héritée des ancêtres. Le « moi » du soliste – le chanteur principal – qui est soi-disant le poète est le « moi » des ancêtres. Le soliste n'est pas un véritable créateur de cette poésie ; il n'est conçu que comme porte-parole des ancêtres même si sa voix est assimilée à celle des ancêtres dans la communication intertextuelle. Cette poésie est une création sociale tsimihety dans la littérature orale malgache. C'est la

raison pour laquelle il y a un phénomène de la polyphonie au sein de la littérature orale malgache. Le statut complexe du pronom personnel *je* ou encore de la présence du *moi* dans le phénomène de la polyphonie est aussi remarqué par Fromulhague et Sancier dans les œuvres littéraires. Elles affirment : « La délégation de voix peut revêtir des formes complexes qui n'infirmement 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 » (Fromulhague et Sancier, 1996 :13). Le poète dans la littérature tsimihety, voire la littérature malgache en général est une forme d'incarnation des ancêtres ;il assure une médiation entre les vivants et les ancêtres pour transmettre les traditions orales laissées par ceux-ci à la génération ;c'est lui seul qui est considéré par la société douée un talent et pouvoir de le faire ;mais ce n'est pas comme la société moderne qui a une institution particulière réservée pour qualifier et évaluer un artiste à partir de son œuvre. La littérature orale est un héritage des ancêtres et ce n'est pas tout le monde souvent reçu cet héritage mais ceux qui sont appréciés par la société.

L'anonymat est une règle qui régit la poésie lyrique tsimihety. L'avantage de cet anonymat est que contrairement aux batailles juridiques des œuvres signées, tout le monde peut y accéder librement. Par ailleurs, nous trouvons aberrant que les œuvres d'art soient soumises à des droits d'auteur alors qu'elles sont toujours conséquentes à la vie sociale de manière intertextuelle. La littérature orale malgache est toujours au service du peuple malgache afin que ce dernier puisse vivre les traditions orales véhiculées par cette littérature. Malgré tout, la littérature orale malgache connaît son spécialiste par l'approbation du public. Effectivement, Gourdeau a expliqué les idées sur l'existence des vedettes littéraires dans la société africaine en ces termes : « [...] Une littérature de masse n'implique pas l'inexistence de spécialistes. Au contraire, la plupart des peuples africains sont de véritables professionnels de la parole, ceux qu'on nomme en Afrique francophone les "griot" » (Gourdeau, 1973 :9). Mais en société tsimihety, l'artiste du langage n'est pas une caste particulière comme les griots en Afrique occidentale.

Chez les Tsimihety, nous avons déjà expliqué cette existence des spécialistes de l'art du langage lors de notre étude sur le genre poétique lyrique *söva*. Les spécialistes de ce genre poétique animent les fêtes ou la détente. Ils vont d'un village à un autre pour démontrer au public leur talent sur la production de *söva* en essayant de faire connaître à ce public les traditions orales malgaches véhiculées par cette poésie. Les spécialistes de cette poésie lyrique sont des hommes mais ils sont souvent accompagnés par des femmes qui s'occupent du rôle des choristes (Razamany,2021 :134-135). Donc, la poésie lyrique tsimihety, quel que soit son genre, est une poésie populaire. La présence du *je* ou du *moi* ne signifie pas exactement l'existence du lyrisme personnel du poète. Par intertexte, elle reflète plutôt le *nous*, la société ; elle nous rappelle aussi la parole de Hugo affirmant : « [...] Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous » (Hugo ,1972 :4). En se référant à cette poétique hugolienne, cette poésie lyrique est donc le reflet de la conscience sociale tsimihety. C'est pourquoi la domination des figures de répétition comme l'anaphore, l'épiphore et l'antanaclase dans ce texte poétique met en accent cette conscience sociale.

### **1.2 Les figures de répétition dans le style poétique**

Les figures de répétition dans cette poésie consistent à servir au public un moyen de mémorisation des messages qu'elles véhiculent. Elles sont une mnémotechnique dans la production poétique dans la mesure où elles sont figurées dans le dédoublement de la

signifiante et de la référence de cette poésie lyrique dans la communication intertextuelle. L'idée que nous nous sommes assignées est de démontrer que cette poésie lyrique en soi est déjà une littérature puisqu'elle instaure une référence dédoublée dont voici la formulation théorique faite par Jakobson : « [...] La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (dénotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, de plus une référence dédoublée- ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples les préambules de conte de fée » (Jakobson, 1963 : 238-239). Ce qui veut dire exactement que cette poésie fonctionne à partir de la logique qui s'y déploie, les personnages – au sens grec du terme – et les objets du monde qu'elle met en scène ne sont que des ancrages qui permettent au sens de se déployer. Dès lors, chaque fois qu'un sens analogue à celui de cette poésie vient à être imaginé par un public, il évoque immédiatement les traditions orales véhiculées par celle-ci. Pratiquer ces traditions orales n'est donc que l'expression identitaire malgache.

Dans cette poésie lyrique, la phrase anaphorique « Zaho zany ti-hitaña vëra a » (Moi, je veux tenir un verre) est chantée par le soliste avec des vers successifs, tandis que la question « Aiza vera ? » (Où est le verre) comme suite de cette phrase qui se présente sous forme de devinette est épiphorique. Cette phrase épiphorique est répétée jusqu'à la fin de cette poésie. Cette phrase interrogative est chantée par les choristes. Ce qui nous explique que la synergie du rythme des voix de soliste et des choristes ensemble, constitue l'efficacité de la production poétique et l'entreprise socioculturelle. Cette dernière est la raison d'être de la production poétique. Cette poésie lyrique est donc une poésie populaire, sa fonction est sociale, sa popularité se situe au niveau de sa production ; elle demande la participation de tous et durant sa production, on ignore la question de classe sociale entre les producteurs. En d'autres termes, tout le monde est sur le même pied d'égalité par cette littérature de masse. C'est dans cette perspective que les expressions répétitives comme l'anaphore et l'épiphore chantées par le soliste et les choristes ne sont pas le symbole de monotonie mais apparaissent en terme mnémotechnique pour la référence intertextuelle de ces passages dans la poésie. Elles invitent le monde à la célébration du retour du l'oncle cadet du soliste au village. L'épiphore dépeint en effet l'insistance sur le fait qu'il faut faire la fête au village à l'occasion de ses retrouvailles. Il exprime en quelque sorte ce contexte poétique dans la communication intertextuelle faisant partie intégrante de l'analyse textuelle. A cet effet, Adam souligne : « [...] Le contexte n'est pas externe mais partie prenante de toute interprétation et qu'il implique une « mémoire discursive », dont font partie les propositions énoncées dans une autre partie du texte (co-texte) ou dans un texte antérieur » (Adam, 2005). C'est à partir de l'analyse effectuée par le public qu'on peut tirer ce contexte car ce public assure la mise en contexte d'une œuvre afin que l'activité créatrice de l'artiste soit faite. Une œuvre sans avoir passé par l'analyse du public est une œuvre non achevée.

Nous affirmons ainsi qu'il est question d'ensemble d'informations partagées par la société au sein de la communication. Cette communication est ici la production poétique qui se présente de manière profane. C'est pourquoi Noah corrobore avec cet aspect profane de la littérature orale africaine à travers cette déclaration : « La littérature profane a pour fonction essentiellement d'amuser, de divertir et d'éduquer » (Noah, 1974 : 352). Cependant, elle éduque les gens dans la manifestation de la sociabilité, de l'amusement et du divertissement lors de la fête ; tout cela est associé à l'effusion lyrique afin que tout le monde puisse partager la joie dans la fierté identitaire malgache.

La phrase anaphorique du locuteur : « Zaho zany ti-hitaña vëra a » (Moi, je veux tenir un verre), induit un autre style, l'antanaclase : « Zaho ti-hitaña vëra tsy vëran-

dranomanintsy ë » (Moi, je veux prendre le verre qui n'est pas le verre de l'eau fraîche). L'antanaclase peut se définir comme une figure de style dans laquelle le terme répété dans une phrase change de sens. Dans cette figure de style, le terme repris offre une acception différente dérivée du premier. Le changement de sens dans l'antanaclase peut être compris comme un dédoublement de la référence par dérivation intertextuelle dans la mesure où l'usage du verre n'est pas son usage ordinaire pour boire de l'eau fraîche. Il est utilisé, à ce niveau, pour boire une autre boisson qui semble encore énigmatique. Il est également dit : « Ô zaho zany ti-hitaña vëra tsy vëran-dimoanady ë » (Moi, je veux tenir le verre qui n'est pas le verre de limonade). La boisson qu'il veut boire, par la métonymie, de vouloir tenir le verre n'est pas une boisson d'origine étrangère comme une limonade ou un café car elle ne présente pas l'identité culturelle malgache dans la fête aux villageois puisque les villages malgaches restent actuellement les témoins de l'oralité dans la société. Cette figure de style continue de dominer dans le passage suivant : « Ô ! zaho zany ti-hitaña vera tsy tasin-kafe ë » (O ! Moi, je veux tenir le verre qui n'est pas la tasse de café). Ceci signifie qu'il existe souvent dans le monde rural tsimihety une tasse de café sous forme de petit verre. On n'en a pas besoin dans cette phrase lyrique et discursive du soliste qui est ici comme un locuteur. Lyriquement, ce dernier présente l'antanaclase dans ces phrases sous forme de gradation ascendante pour exprimer le paroxysme délirant de son sentiment d'envie de boire durant cette fête. Enfin, il l'a lyriquement avoué : « Ô ! zaho zany ti-higiaka toaka a » (O ! Moi, je veux boire de l'alcool). Autrement dit, les autres boissons ne trouvent guère leur place dans la fête traditionnelle dans le monde de l'oralité, seules les boissons alcoolisées qui sont de fabrication locale comme la bière du canne « bëtsa » et le rhum, le « toaka » y trouvent leur place. En somme, la structure anaphorique, épiphorique et antanaclastique est un dédoublement de la référence par la dérivation intertexte de cette poésie. Elle consiste à insister sur le fait que certaines boissons ne sont pas convenables aux traditions ancestrales tsimihety dans la circonstance festive. Elles ne présentent aucune identité sociale et traditionnelle tsimihety. Par intertexte, ces structures du langage poétique sont figurées dans le dédoublement de signifiant et de référent de cette poésie. Par ailleurs, c'est par ce phénomène intertextuel que cette poésie est ancrée dans la mémoire des Tsimihety. Il nous rappelle notre étude poétique sur le proverbe tsimihety. Nous avons mentionné : « [...] Le proverbe fonctionne non seulement comme une référence intertextuelle mais il a aussi une fonction mnémotechnique, ce qui permet à tout le monde de l'utiliser comme une référence dans la communication » (Razamany, 2014 :88).

De manière anthropologique, boire de l'alcool, quel qu'en soit son type dans la société malgache traditionnelle relève de l'analogie entre le monde des vivants et le monde des morts, car la joie provoquée par la consommation d'alcool est partagée entre les vivants et les ancêtres dans la croyance animiste malgache dans la mesure où dans l'imaginaire collectif, on croit que les morts ne sont pas absents totalement dans la vie des vivants, ils sont présents dans chaque quotidien des vivants, y compris dans l'ambiance joviale grâce à la croyance de l'immortalité de l'âme. Boire de l'alcool est assez dominante dans la civilisation malgache, surtout dans la circonstance rituelle qui se trouve une sorte de médiation entre l'esprit des ancêtres et les vivants, comme les médiums de cet esprit et ces derniers sont souvent des devins-guérisseurs. Randriambelo explique bien ce cas lors de son étude ethnographique sur la société betsileo; elle écrit : [...]Tous les devins-guérisseurs rencontrés sur ce terrain ethnographique boivent, dans le contexte rituel, de l'alcool en plus ou moins grande quantité » (Randriambelo, 2017 : 43-58). Cela signifie que les morts ne sont pas considérés comme morts mais ils boivent avec les vivants pour manifester leur joie et

leur survivance à l'aide de l'incarnation de leur âme chez les vivants<sup>1</sup>, comme les devins-guérisseurs. Ces derniers soignent les pathologies physiques et sociales.

## 2. Analyse sémiotique textuelle de la poésie lyrique

Anthropologiquement, le monde malgache est un monde complexe dans la mesure où plusieurs êtres cohabitent ensemble. Chaque acte humain doit respecter l'ordre qui anime ce monde. C'est ainsi que cette fête exprimée réellement par la consommation de l'alcool, est une quête de l'ordre et de l'harmonie dans la vie en société chez les Tsimihety. Elle est aussi une expression identitaire pour eux. Tout cela se présente sous forme elliptique dans cette poésie dans la mesure où l'essence d'un texte poétique est sa concision. Le manque y est toujours inévitable. La lecture pragmatique et textuelle de cette poésie est donc bienvenue pour combler ce manque.

### 2.1 Communication sociale et intertextuelle de la poésie

Le fait de vouloir tenir un verre pour exprimer le désir de boire l'alcool dans la fête n'est pas seulement pour la société qui est présentée par le poète mais aussi pour les ancêtres dans le monde de l'au-delà afin d'exprimer ensemble leur joie. Ces derniers manifestent également leur sociabilité envers les vivants. Dans l'imaginaire malgache, les morts boivent aussi l'alcool avec les vivants dans la mesure où ces derniers versent quelques gouttes d'alcool par terre avant de boire tout en adressant une parole qui demande la bénédiction à leurs ancêtres. Ce qui nous atteste l'aspect pragmatique du langage en ce sens où le social n'est pas géré par la force physique mais par la force du langage, que ce soit le langage verbal ou le langage gestuel et rituel. La terre est considérée par les Tsimihety, voire les Malgaches en général, comme un espace sacré qui peut émaner sa sacralité aux forêts, aux eaux, aux minéraux et aux animaux. Les Malgaches entretiennent une relation mystique avec la terre dans leur religion traditionnelle, mais l'aspect sacré de cet espace n'est pas homogène. Dans chaque morceau d'espace de la terre où ils vivent se trouve l'image de la « fondation du Monde » qui reste toujours sacré selon l'analyse faite par Eliade. Chaque village malgache possède un espace se référant à la « fondation du Monde » sur lequel on érige un autel des ancêtres (Eliade, 1965 :25). Chez les Sakalava nous observons le « tōny », un autel des ancêtres pour protéger le roi et les villageois (Rabedimy, 1983 :177-192). L'érection de cet autel dans les villages sakalava est toujours par la recommandation magique de l'astrologue, de « l'ombiasa », par sa parole sacrée en tant que forme d'incarnation divine. Cette médiation des morts dans la vie des vivants exprime le pouvoir du langage des morts à la gestion et à l'organisation de la vie en société dans le mysticisme malgache car les ancêtres sont immortels. Baré a corroboré cette idée en déclarant : « [...] Les morts médiatisent l'ensemble des actes sociaux » (Baré, 1977 :86). Effectivement, il nous semble que tout cela reflète l'imaginaire malgache sur la quête de l'harmonie généralisée parce que cette poésie aborde le monde à partir d'une situation particulière et unique sous la perspective de résolution d'un problème. Rakotomalala explicite cette idée à travers ses écrits : « [...] La logique narrative fait naître le texte (littéraire) à partir d'un

<sup>1</sup> C'est dans les rituels des trances qu'on trouve exactement l'incarnation de l'âme d'un mort chez une personne, dont ce phénomène est appelé *tromba*. Les rituels des trances sont une pratique religieuse ancestrale plus pratiquée partout à Madagascar. Le terme *tromba* en malgache vient du swahili *zumba* qui veut dire maison ; c'est-à-dire le corps du médium de l'âme d'un mort est un habitacle de cette âme afin qu'il puisse vivre à travers du corps de son médium. Le médium de l'âme d'un mort, souvent celle des ancêtres dynastiques est un devin-guérisseur à Madagascar.

manque ». Toutes ces explications précédentes sont dans le but de combler ce manque au niveau de cette poésie. C'est-à-dire c'est pour combler ses sens socioreligieux qui ne trouvent pas clairement dans la production poétique à cause de la concision du texte littéraire. Là, on essaie de procéder d'une position épistémologique tout à fait nouvelle, en rupture avec la critique classique qui cherche seulement l'explication d'un texte dans la vie d'un auteur et dans la réalité en oubliant complètement que l'œuvre, comme cette poésie lyrique est unique et qu'elle est un dépassement. C'est une position que Rifaterre 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).

Rifaterre (1979 :45)

Ce qui fait l'intérêt de la poésie lyrique, c'est cette herméneutique qui force le lecteur à un déchiffrement lui permettant de triompher de l'énigme que pose la communication intertextuelle fondée sur cette poésie face à la capacité cognitive de l'homme. De la poésie lyrique en résulte deux choses : d'une part, l'homme se donne l'illusion de percer le secret de la vie réelle et la vie au-delà ; et d'autre part, elle 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 poète d'autorité.

## **2.2 Communication psychanalytique et intertextuelle de la poésie**

L'épiphore « Aiza vera ? » (Où est le verre) qui marque presque chaque fin des vers de cette poésie finit par l'inclusion. Cette inclusion poétique résume l'euphorie sociale dans cette fête villageoise tsimihety dans la mesure où l'homme par cette poésie poursuit son périple de combler le manque dans la vie en société. On peut imaginer que le sens métonymique du verre relève de la synecdoque puisque dans de telle fête, il nous semble qu'elle est une sorte des rituels faits par le cadet de l'oncle du poète à partir de l'exhaussement de son vœu de rentrer dans son village natal. Il y a toujours une offrande de viande de zébu sur l'autel des ancêtres. Les morceaux plus importants de cette viande avec le rhum sont déposés par le sacrificateur sur cet autel pour faire l'incantation magique aux ancêtres et les restes de cette viande sont aussi consommés par la communauté villageoise. Le partage du repas se fait selon la hiérarchie sociale, en commençant par les *sojabe*, le chef du lignage et par tous les hommes et par toutes les femmes avec les enfants. Cette forme de partage rituel du repas semble identique dans la majorité de la société traditionnelle à Madagascar, elle doit être capitalisé selon Razafiarivony pour que la culture soit au service du développement socioéconomique en tant qu'une forme de richesse culturelle par cet esprit de partage. Elle est donc une richesse collective non exploitée bien que le pays reste pauvre (Razafiarivony, 2006 :127). Autrement dit, ce n'est pas seulement l'alcool qui est consommé ensemble par les vivants avec les ancêtres mais aussi la viande de zébu, ce qui symbolise la communion sacrée entre les deux mondes dans la quête de l'harmonie généralisée. Le zébu est comme une interface dans la communication transcendantale et



horizontale chez les Malgaches. Tout cela est dans le but de la quête de l'immortalité. Alors, comment peut-on le faire ?

Psychanalytiquement, l'acte de consommer, « ömaña » renvoie souvent à l'image symbolique de la relation sexuelle perverse chez les Tsimihety et chez les Betsimisaraka. Cela ne signifie pas que les Malgaches sont anthropophages, mais c'est une question d'euphémisme pour éviter d'aborder directement aux sujets sur la relation sexuelle. Consommer l'alcool et la viande de zébu relève cette action sexuelle perverse qui se présente ici d'une manière inconsciente comme refoulement d'un fragment de la vie humaine à l'état mythique, à l'état heureux. Cette action sexuelle perverse selon Freud peut aboutir une réelle relation sexuelle dont son résultat est la procréation, la descendance (Freud, 1984 :302-303). Si on se réfère à l'idée d'Eliade selon laquelle l'homme ignorait la question de l'inceste, c'était la vie humaine à l'état naturel. Il affirme dans ce sens : « [...] L'homme était heureux, libre, non conditionné ; il n'avait pas à travailler pour vivre ; les femmes étaient belles, éternellement jeunes, aucune "loi" ne pesait sur leurs amours » (Eliade, 1957 :17). C'est cette vie heureuse que les Tsimihety quêtent toujours dans leur vie car il s'agit de leur souvenir inconscient de la vie de l'homme à l'état mythique. C'est dans cette perspective qu'on peut assurer l'immortalité de l'homme et de sa société afin que les Tsimihety puissent vivre leur culture. Adam explique clairement la lecture sémiotique du texte narratif en déclarant : « 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 » (Adam, 1994 :198). Par la lecture sémiotique textuelle, cette poésie lyrique devient polysémique. Comme tout le monde, les Malgaches sont toujours à la quête du bonheur. Ils cherchent à vivre auprès d'un être sacré ou d'un objet consacré pour les éloigner du profane et du tabou considérés comme sources de bouleversement de leur vie causant le chaos, la mort. La lecture sémiotique de cette poésie lyrique par l'arrangement d'éléments du langage, les images et les symboles permet d'asserter que les Malgaches sont des hommes religieux. Ce n'est pas par le prosélytisme des religions exogènes à Madagascar que s'implante la notion de religion, mais celle-ci est innée chez eux. Le sociologue Willaime qui semble influencé par la sociologie de religion durkheimienne mentionne la nécessité humaine de vivre avec le sacré ; il a dit que : « [...] Ce n'est pas d'abord le sacré en lui-même qui dénote la religion, mais son opposition au profane, opposition que l'on peut qualifier de structurale » (Willaime, 1995 :16). Cette poésie qui se présente comme un texte profane finit par un texte sacré par son déchiffrement sémiotique, car le but ultime de la poésie est son aspect sacré qui permet à l'homme d'entrer en contact avec un monde sacré plein de bonheur.

### Conclusion

La poésie lyrique tsimihety est produite avec une grande synergie de rythme du langage chanté par les jeunes hommes tsimihety. C'est dans cette perspective que ce genre littéraire est aussi appelé chant des hommes, *ôsi-dalahy ou kôro*. Elle se construit dans sa structure formelle par les figures de répétitions comme l'anaphore, l'épiphore et l'antanaclase. Ces figures de style marquent la domination de rythme du langage poétique qui y constitue un moyen mnémotechnique dans sa dérivation intertextuelle pour appeler à la célébration de la venue d'un membre de la communauté au village après avoir fait fortune dans les grandes villes de Madagascar afin de marquer sa communion avec les membres de la communauté villageoise et les ancêtres. Cette fête qui est l'objet de la production poétique se présente avant tout de manière profane que de manière sacrée. Elle est une expression

identitaire malgache. La dimension sacrée de cette production poétique ne se reconnaît que par sa lecture sémiotique textuelle à partir de la construction de son sens profane. En effet, cette lecture sémiotique de la poésie consiste à combler le manque au niveau de sa compréhension. Cette poésie va des réalités conscientes aux réalités inconscientes et imaginaires des Malgaches par le déchiffrement de son sens de manière psychanalytique dans la quête du bonheur. Ces réalités sémiotique et psychanalytique rendent poétique ce genre littéraire. Cette poésie devient en effet un fait social total dans la vie humaine qui se présente dans la vie des Malgaches. Elle est donc une littérature sacrée car la limite du profane est le sacré. La présence du sacré dans leur organisation sociale est le but ultime des Tsimihety car elle élimine tous les maux et elle rend productive toutes leurs activités quotidiennes ; il faut qu'on restaure la sacralité de la nature et la vie humaine afin qu'on puisse espérer une longue vie et la continuité de la descendance.

### Références bibliographiques

- Adam J M.( 1994). Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle, Nathan, Paris,  
Bakhtine M.(1977). Le Marxisme et la Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Minuit, Paris  
Baré J F.(1977).Pouvoir des vivants, langage des morts. Idéo-logiques sakalava,François Maspero, Paris  
Eliade M .(1957).Mythes, rêves et mystères, Gallimard, Paris  
Eliade M.( 1965).Le sacré et le profane, Gallimard, Paris  
Freud S.(1984). Introduction à la psychanalyse, Payot, Paris  
Fromulhague C et Sancier A C.( 1996).Introduction à l'analyse stylistique, Paris, Dunod  
Gourdeau J P. (1973). La littérature négro-africaine d'expression française, Hatier, Paris  
Hugo V.( 1972). Les contemplations, Librairie générale, Paris  
Jakobson R.(1963).Essais de linguistique générale Tome I, Minuit, Paris  
Kristeva J. (1969). Sémiotika. Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris  
Meschonnic H. (1970). Pour la poétique I, Seuil, Paris  
Rabedimy J F. (1983). « Contribution de l'*ombiasa* à la formation du royaume Menabe », (Dir.) Raison-Jourde F., Les souverains de Madagascar. Histoire royale et ses résurgences contemporaines, Karthala, Paris :177-192  
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  
Razafiarivony M.(2006). Richesses culturelles et pauvreté économique d'une société orale (Anosibe an'ala Madagascar), Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA), Tokyo University of Foreign Studies  
Razamany G.(2014).Poétisation du proverbe dans la production littéraire tsimihety, Thèse de Doctorat en Littérature malgache, Université de Toliara  
Rifaterre M. (1979). La production du texte, Seuil, Paris  
Senghor L S .(1984).Anthologie de la nouvelle poésie nègre de la langue française, PUF, Paris  
Willaime J P.(1995).Sociologie des religions, PUF, Paris

### Références webographiques

- Adam J M.(2005).Analyse de La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours, Paris, Armand Colin ; mise en ligne par Devilla L.,URI: <https://journals.openedition.org/alsic/300>, consulté, 06 avril 2024

- Noah J I. (1974). « De la littérature orale négro-africaine et de ses chances de survie », Etudes littéraires vol.7, n°3 :352-367 ;  
 URI :<http://id.erudit.org/iderudit/500341ar>, consulté le 6 avril 2024
- Randriambelo O L.(2017). « Bien boire, mal boire. Regards sur l’ivresse des guérisseurs malgaches », Civilisations .Revue international d’anthropologie et Sciences humaines[En ligne], 66 , mis en ligne le 31 août 2020, consulté le 16 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/4281>
- Razamany G.(2021).« Typologie des genres littéraires tsimihety dans la littérature malgache », Annales du patrimoine n°21, Université Mostaganem Algérie :127-140 ;  
 URI : <http://Annales.univ-mosta.dz>, consulté 06 avril 2024

### Annexe:Corpus

#### *Aiza vera ? OÙ est le verre,*

Zaho zany ti-hitaña vëra a  
 Aiza vëra?

*Moi, je veux tenir le verre  
 OÙ est le verre ?*

Zaho ti-hitaña vëra tsy vëran-  
 dranomanintsy ë

*Moi, je veux prendre le verre qui  
 n’est pas le verre de l’eau fraîche*

Aiza vëra?

*OÙ est le verre ?*

Ô zaho zany ti-hitaña vëra tsy  
 vëran-dimoanady ë.

Aiza vëra?

*Moi, je veux tenir le verre qui  
 n’est pas le verre de limonade.*

*OÙ est le verre ?*

Ô !zaho zany ti-hitaña vera  
 vëram-bëtsa a

Aiza vëra?

*O ! Moi, je veux tenir le verre qui  
 est le verre de la bière de canne à sucre*

*OÙ est le verre ?*

Ô !zaho zany ti-hitaña vera tsy  
 tasin-kafe ë

Aiza vera?

*O ! Moi, je veux tenir le verre qui  
 n’est pas la tasse de café*

*OÙ est le verre ?*

Ô !zaho zany ti-higiaka toaka a  
 Aiza vëra?

*O ! Moi, je veux boire de l'alcool*

*Où est le verre ?*

Zaho ti-higiaka toaka avy

amin'ny zamahely e

Aiza vëra?

*Moi, je veux boire de l'alcool qui  
vient du cadet de l'oncle maternel*

*Où est le verre ?*

Oa vera a, a, a - - -

Aiza vëra?

Tiako anao vëra a, a, a - - -

Aiza vëra<sup>2</sup>?

O, le verre

Où est le verre ?

Je t'aime toi verre

Où est le verre ?

---

<sup>2</sup> Cette poésie avait été recueillie par Guy RAZAMANY dans le village d'Ampanihibe, District de Port-Bergé, Région de Sofia.