

SOPHIE GOEDEFROIT

JACQUES LOMBARD

ANDOLO

L'ART FUNÉRAIRE
SAKALAVA
À MADAGASCAR

IRD
Editions

Biro
éditeur

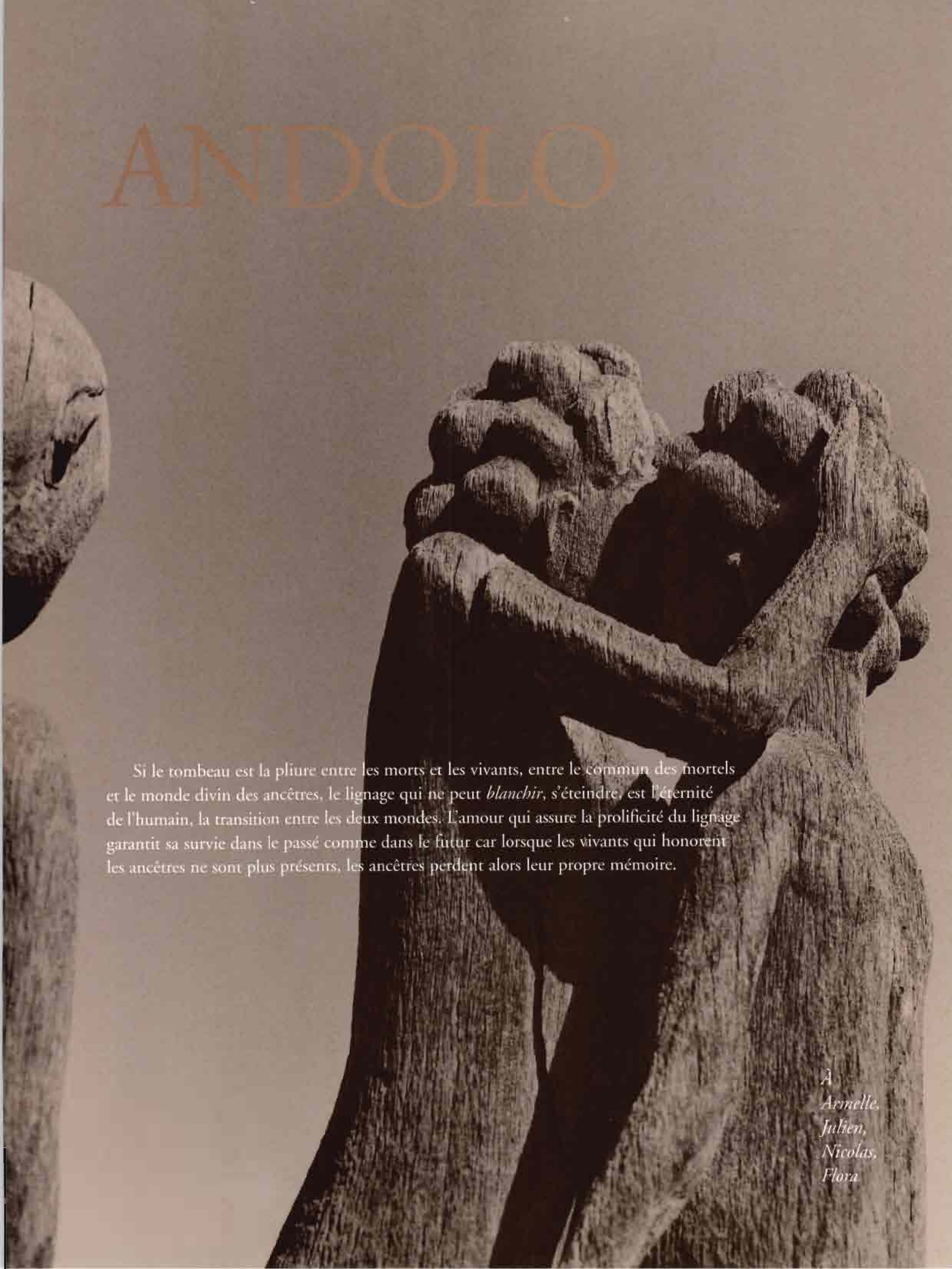
Ce livre est une histoire de la sculpture funéraire du XVII^e au XIX^e siècle chez les Sakalava de la côte ouest de Madagascar. À travers une analyse détaillée et magnifiquement illustrée, on découvre comment, à partir d'un modèle unique – le tombeau royal bâti en pierres – des artistes vont créer des tombeaux en bois décorés de sculptures, symboles de la procréation et de la vie : hommes, femmes, oiseaux, blasons familiaux et couples d'amoureux.

Le tombeau symbolise tout à la fois les règles de l'astrologie qui situe tous les êtres vivants dans un mouvement immense et sans fin, fixant le destin de chacun, sa place dans le cosmos, sa *proximité* avec le divin et donc le statut social du défunt.

Les statues érotiques appartiennent à la dernière période de l'histoire de cet art funéraire qui s'étend sur trois siècles. Ces statues en constituent d'une certaine manière le point d'aboutissement logique. On va donc découvrir comment, à partir du modèle primitif du tombeau du roi dont la forme particulière consacrait son statut incomparable, on aboutit, par des adaptations successives et par une transformation plastique de l'architecture funéraire, à des créations de ce type.

L'œuvre proposée devait *plaire*, marquer son époque, de telle manière que l'innovation la plus osée apparaisse en définitive comme la confirmation de ce qui s'est toujours fait. Ainsi, le sculpteur, à travers ses inventions plastiques représentatives de chacune des périodes de l'évolution de cet art funéraire, est comme le législateur de sa société, donnant forme et sens au nouveau cours des choses tout en se situant dans la continuité d'une tradition religieuse.

ANDOLO



Si le tombeau est la pliure entre les morts et les vivants, entre le commun des mortels et le monde divin des ancêtres, le lignage qui ne peut *blanchir*, s'éteindre, est l'éternité de l'humain, la transition entre les deux mondes. L'amour qui assure la prolifération du lignage garantit sa survie dans le passé comme dans le futur car lorsque les vivants qui honorent les ancêtres ne sont plus présents, les ancêtres perdent alors leur propre mémoire.

À
Armelle,
Julien,
Nicolas,
Flora

Ouvrage publié avec l'aide de la société Mauvilac, La Réunion

Conception graphique Stéphane Cohen

Maquette Jacques Lombard, Françoise Leuiller

Mise en page Philippe Plasse

Tirages photographiques Annick Aing

Suivi éditorial Thomas Mourier, Catherine Plasse

Relecture et corrections Yolande Cavallazzi, Florence Banville

Collection « Musées » dirigée par Adam Biro

© 2007 Biro éditeur

www.biroediteur.com

ISBN : 978-2-35119-021-0

N° d'éditeur : 22

© 2007 IRD

www.ird.fr

ISBN : 978-2-7099-1520-5

Dépôt légal : février 2007

Tous droits réservés

Imprimé à Singapour

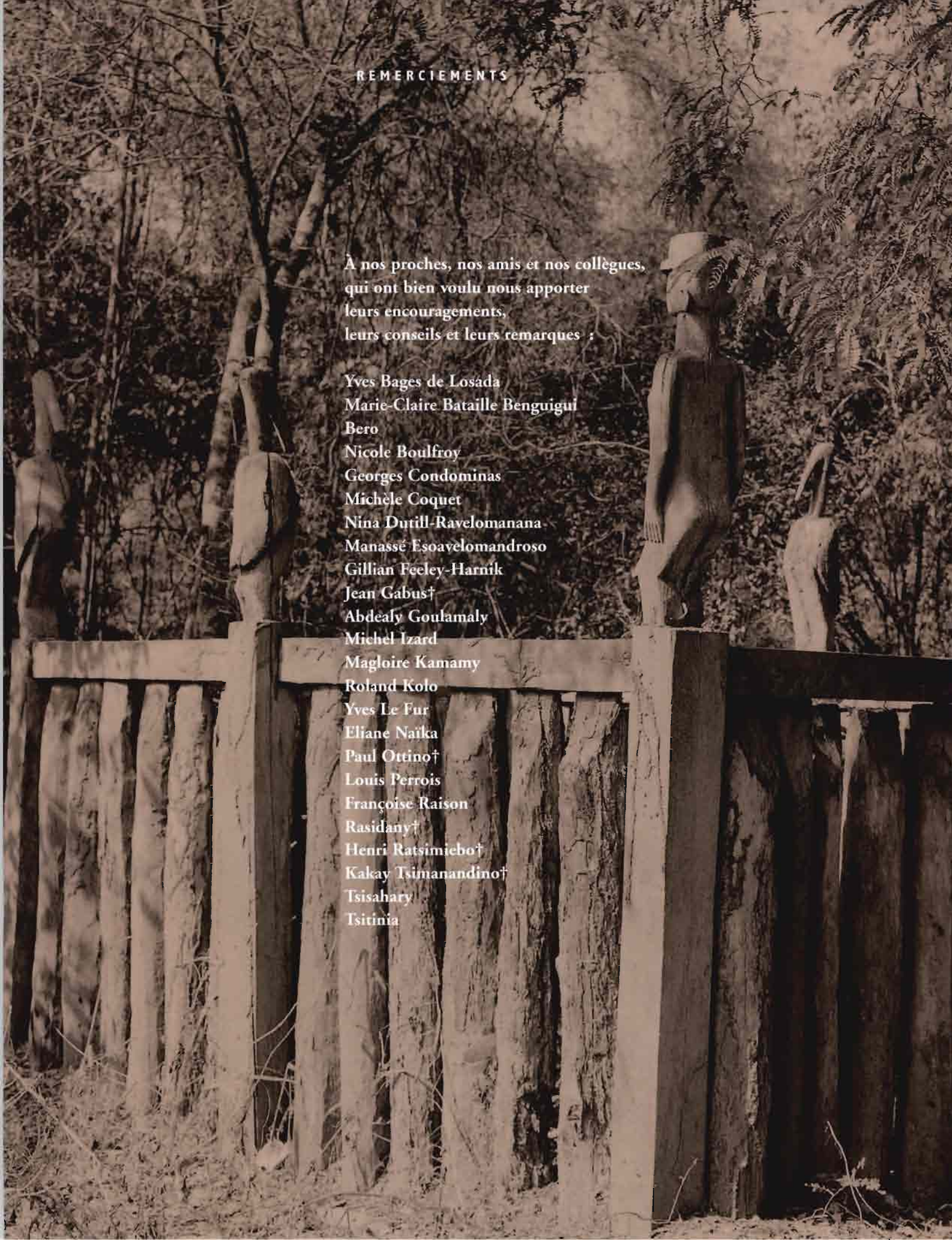
SOPHIE GOEDEFROIT JACQUES LOMBARD

ANDOLO

L'ART FUNÉRAIRE SAKALAVA
À MADAGASCAR

IRD
Editions

Biro
éditeur



REMERCIEMENTS

À nos proches, nos amis et nos collègues,
qui ont bien voulu nous apporter
leurs encouragements,
leurs conseils et leurs remarques :

Yves Bages de Losada
Marie-Claire Bataille Benguigui
Bero
Nicole Boulfroy
Georges Condominas
Michèle Coquet
Nina Dutill-Ravelomanana
Manassé Esoavelomandroso
Gillian Feeley-Harnik
Jean Gabus†
Abdealy Goulamaly
Michel Izard
Magloire Kamamy
Roland Kolo
Yves Le Fur
Eliane Nailka
Paul Ottino†
Louis Perrois
Françoise Raison
Rasidany†
Henri Ratsimiebo†
Kakay Tsimanandino†
Tsisahary
Tsitinia

SOMMAIRE

6

PRÉLUDE

13

SAGA SAKALAVA

35

LE DESTIN

77

LA SÉPARATION DES MONDES

111

L'IMAGE DU DIVIN

157

L'EFFLORESCENCE DE L'ART

189

LA RÉJOUISSANCE DES MORTS

233

BIBLIOGRAPHIE

Ce livre est un récit sur le temps, sur l'éclosion d'une

époque, sur cette rencontre unique entre ceux qui appartiennent à un même monde et ce qui en est dit dans un tombeau qui fixe l'absolu du présent, l'offrant à la tentation de l'éternité dans une fiction de la condition humaine.

Nous ne sommes pas là dans la fuite mécanique du temps, dans un mouvement où l'on peut se pencher vers l'avant ou vers l'arrière mais dans ces moments sublimes, ces « temps purs » chers à Marcel Proust où le passé est perméable au futur quand chacun se dissout avec délices dans l'écho du tout, de l'universel. Quand la mort est le vrai miroir de la vie.

C'est le temps contre l'horloge impavide du travail, contre le temps qui gagne du temps, contre le temps qui s'essouffle à compter le temps. C'est seulement le temps du désir, du sexe, de l'amour, le temps sans attente, sans fin et sans espace. L'éternité du désir comme révélation de Dieu. L'exaltation de la vie, le désordre du sexe sur les lèvres de la mort.

L'art funéraire des Sakalava¹ apporte à sa manière les ferments d'une réflexion générale qu'il distille ici dans une formulation particulière.

En quoi l'architecture funéraire est-elle à la fois « la transfiguration d'un mythe dans l'image », selon la formule de Vernant (Georgoudy et Vernant, 1996), et l'expression la plus tangible, mais aussi la plus originale, d'un certain rapport au monde, d'une certaine conception de l'univers et de la destinée ? Comment le tombeau traduit-il dans sa structure et son registre ornemental les réalités de l'époque, de chaque époque, de telle sorte que l'on puisse dire que l'art funéraire est, à sa manière, une « histoire » de la société sakalava, une énonciation originale qui permet de la penser dans sa globalité et dans son évolution ? Pourquoi dit-on que le tombeau du roi est une œuvre parfaite et absolue, l'image du souverain, représentant de Dieu sur terre et un modèle pour son peuple ? Qu'entendons-nous lorsque nous affirmons que les ancêtres sont les vrais modernes et que les sculpteurs sont à leur manière les artisans et les accoucheurs de cette modernité ? Pourquoi et par quels détours de l'histoire des statues aux caractères sexuels affirmés ou encore des personnages figurés dans des positions amoureuses les plus diverses sont-ils apparus dans les nécropoles sakalava, réveillant ainsi notre réflexion sur la proximité du sexe, de l'amour et de la mort dans de nombreuses sociétés humaines ? Et enfin que doit-on penser de la disparition de la sculpture funéraire en pays sakalava, au moment même où la plupart de ces œuvres rejoignent nos musées ?

C'est l'objet, la sculpture, le talisman qui forment ici l'énoncé, qui explicitent et dessinent la trajectoire de toute une société. Comme tous les mécanismes qui assurent

1. Société de la côte ouest de Madagascar qui compte quelque deux cent mille individus.

l'expression du pouvoir et du social dans le monde sakalava, l'érection d'un tombeau apparaît comme une tradition qui n'en est pas une. On ne parle jamais, sur ces monuments funéraires, que de ce qui est parfaitement contemporain de la même manière que le possédé, pourtant habité par l'esprit d'un roi des périodes les plus anciennes, n'interviendra que sur les questions les plus actuelles. En ce sens, les ancêtres sont les vrais modernes et ces deux pratiques sociales sont comparables. D'un côté, un possédé, innocent de son discours², apporte un certain nombre de réponses, tout à la fois originales et nécessaires, aux problèmes du moment. L'art politique du possédé se joue dans cette dialectique subtile où il doit savoir légitimer, au nom du passé le plus reculé, de nouvelles manières de faire et de voir empruntées à l'air du temps, pour dénouer des situations difficiles mais sans jamais aller trop loin. Le sculpteur de son côté, en application de principes immémoriaux, invente des formes plastiques qui formalisent, cas par cas et d'une manière spécifique, des innovations sociales, politiques ou religieuses et ainsi les qualifient.

De cette manière, le sculpteur n'est pas prisonnier d'une forme d'expression canonique. Au contraire, on attend de lui qu'il formule une bonne proposition comme le conteur qui choisit les motifs de son récit en fonction de la nature de son public. Chaque conte pourtant énoncé différemment veillée après veillée apparaîtra néanmoins toujours le même. Cet aller-retour entre l'artiste et son « public » voit s'effectuer la rencontre complexe d'éléments aussi divers que la sensibilité et le plaisir esthétique qui portent une époque, les savoir-faire et les techniques, les règles de la hiérarchie sociale, les principes de l'astrologie... De là doit naître une œuvre qui porte un sens parce qu'elle s'inscrit dans chaque modernité, dans la coagulation de chaque époque. Une œuvre bien reçue qui plaît est alors considérée comme portant une vérité qui ne peut s'exprimer que de cette manière, et c'est bien là la signification profonde de l'art funéraire.

Le premier chapitre, « Saga sakalava », est une présentation de la période historique qui rassemble plus de trois siècles et sert de cadre à notre propos. Période homogène dans son développement interne comme dans ses relations avec l'extérieur qui correspond à l'émergence, l'expansion et à l'effondrement d'un système politique. La royauté sakalava du Menabe s'est mise en place au début du XVII^e siècle, un siècle après l'arrivée des Européens dans la Grande Île³, et disparaît à la fin du XIX^e siècle avec la conquête coloniale française⁴. Les rois sakalava se sont alors appuyés sur la traite des esclaves et le commerce avec les Occidentaux pour développer leur

2. La personne habitée par un esprit est censée tout ignorer de ce qui sera dit au cours de la séance de possession. 3. Au tout début du XVI^e siècle, avec l'amiral portugais Tristan Da Cunha. 4. Au moment du débarquement du corps expéditionnaire français en 1895.

hégémonie sur l'ensemble de la côte ouest. Dans le même temps, l'influence grandissante de l'Europe et l'évolution du contexte international ne leur ont pas laissé « le temps historique » d'une consolidation politique alors que l'essentiel des institutions d'un pouvoir fort et centralisé était déjà en place. Nous verrons comment les différents tombeaux royaux qui marquent dans l'espace l'histoire du royaume sakalava apparaissent comme une véritable mise en scène d'une idéologie politique et religieuse qui place le souverain au centre de l'univers. Ce chapitre doit nous permettre de comprendre de quelle manière ces édifices serviront progressivement de modèles pour la construction des tombeaux des nobles, des roturiers et, plus tard, des esclaves.

Les éléments constitutifs du temps de cette royauté peuvent donc être mis en relation les uns avec les autres à l'intérieur du cadre ainsi défini sans souffrir d'un effet d'anachronisme. En ce sens, les sources orales citées sont liées à cette histoire politique et proviennent, au plus loin que l'on se place, d'une réinterprétation de sources plus anciennes. De même, les institutions actuelles, sociales et religieuses, encore actives en pays sakalava, ont conservé des liens étroits avec les institutions plus anciennes du royaume comme les rituels de possession et la circoncision. Mais cela est encore plus vrai pour l'art funéraire qui permet de tirer un fil entre l'aube de la royauté et les rituels « folklorisés » les plus contemporains.

Les deux chapitres suivants sont symétriques et s'organisent autour de l'axe central du *vinta*. Le *vinta*, l'astrologie, révèle une manière particulière de penser le monde naturel comme une projection en miroir du monde surnaturel. Tout acte, toute activité humaine doit se conformer à l'équilibre nécessaire entre ces deux mondes. Notre propos n'est pas de développer ici une analyse des principes qui fondent le système astrologique malgache dans son ensemble. C'est dans l'accumulation de ses applications à toutes sortes de rituels particuliers, à partir de quelques principes généraux, que la connaissance astrologique s'est progressivement constituée. On peut dire à cet égard que chaque devin revendique sa manière propre d'adapter les principes de l'astrologie à tel rituel ou à tel autre et qu'il « invente » à chaque fois des solutions spécifiques. Ces règles s'appliquent également à la confection de tout objet, notamment les talismans, et la forme originale ainsi obtenue, par le jeu d'associations multiples entre des éléments distincts du monde minéral, végétal et animal, symboliques du mouvement de l'univers, est une interprétation, un diagnostic établi en fonction du cas examiné, toujours nouveau, toujours différent. Dans cette même logique, l'art funéraire représente une forme complexe d'énonciation qui se hisse à la dimension historique et spatiale d'un royaume.

Notre intention est donc de décliner de manière formelle quelques exemples des oppositions qui dominent la représentation sakalava de l'univers en établissant



des face-à-face signifiants. « La genèse de l'être humain » répond ainsi à « Un ancêtre en devenir », « La maison » des vivants au « Tombeau » des ancêtres, « Le village » à « La nécropole ». Ces deux chapitres, enfin, constituent une démonstration du fonctionnement de différents modes de communication entre les deux mondes à travers la prière, la possession, la circoncision.

Loin de vouloir nous livrer à une présentation de la société sakalava dans son ensemble, si toutefois une telle chose était possible, nous avons choisi et retenu des exemples jugés significatifs pour notre propos estimant qu'ils pouvaient suffire à approcher la logique profonde des pratiques sociales et religieuses sakalava. Cette logique est d'ailleurs explorée au plus près par un effet de kaléidoscope, de mise en relation de matériaux les uns avec les autres, interviews, récits, contes, objets... qui, en s'éclairant réciproquement, contribuent à une meilleure compréhension de la question traitée. Ainsi, les conceptions, les pratiques dont nous parlons sont constamment en acte car nous avons voulu éviter de les réduire à leur seule radiographie symbolique.

Les trois derniers chapitres, « L'image du divin », « L'efflorescence de l'art », « La réjouissance des morts » font pendant aux trois premiers. « L'image du divin » doit nous permettre de comprendre en quoi le tombeau constitue la forme la plus achevée du talisman, objet de médiation par excellence entre les deux mondes, et en quoi, précisément, le tombeau du roi permet d'aboutir au modèle parfait du divin sur terre, véritable icône, présentée au regard de tous. Dans « L'efflorescence de l'art », on découvrira le devenir de cette architecture après l'effondrement de l'appareil monarchique sakalava. L'émancipation des formes de la sculpture qui en résulte sera l'occasion d'offrir une analyse stylistique de cette production plastique avant d'aborder, dans « La réjouissance des morts », le rôle et le travail du sculpteur qui, dans l'héritage de tout un savoir-faire, formalise les innovations sociales.

Cette analyse, qui s'appuie sur un ensemble de matériaux inédits, relevés, photographies, entretiens..., résultat d'un long travail de terrain, permet d'ouvrir un point d'entrée privilégié vers la société sakalava en tentant de présenter l'un de ses aspects les plus originaux, l'art funéraire, la relation aux ancêtres et, en définitive, une certaine idée du politique.

2.

Funérailles, 1972.

Chapitre SAGA SAKALAVA





Des pans entiers de l'histoire du royaume Sakalava

du Menabe restent obscurs, à commencer par ses origines sur lesquelles les débats sont loin d'être clos, en raison essentiellement du peu de données disponibles sur cette période et des nombreuses contradictions qu'elles recèlent. Nous porterons un regard particulier sur la saga d'une famille, d'une dynastie : les Maroseraña. Ceux-là mêmes qui, dit-on, sont à l'origine du royaume sakalava. Nous essaierons ainsi de comprendre quel rôle cette dynastie a joué dans le remodelage politique, économique et social de cette région.

En égrainant la généalogie dynastique et en nous référant à de nombreux témoignages, notre objectif n'est pas d'écrire l'histoire, mais plutôt de jeter les bases nécessaires à la poursuite de notre analyse de l'art funéraire sakalava et à la définition des différentes périodes de son évolution. Nous proposons ainsi de reprendre les différentes étapes de la construction du royaume en mettant en vis-à-vis les différents modèles architecturaux qui, palais, reliquaires ou tombeaux, sont autant de témoignages sur les réalités d'une époque. On comprendra alors que la sophistication de l'architecture royale reflète, dans son exacte mesure, la construction d'une idéologie politique toujours plus achevée qui ne cessera d'affirmer la coalescence de l'origine divine et autochtone du pouvoir royal, et cela en retranscrivant et en réitérant dans ses formes plastiques et dans sa structure les principes essentiels de l'astrologie. Une architecture royale, qui demeurera, tout au long de la période dynastique, un modèle jamais égalé. En ce sens on peut dire, et c'est là ce que nous souhaitons démontrer, que cet art est une forme spécifique de l'expression du politique dans cette société.

Nous allons donc suivre les Maroseraña dans leur progression du nord au sud, des rives du fleuve Mangoky à celles de la Tsiribihina, en faisant étape dans les différentes capitales qui balisent le territoire du Menabe. Le temps du récit de l'histoire se divise en trois périodes distinctes qui ont inspiré la construction de ce chapitre :
 – une période que nous qualifierons de « prémonarchique » mais que les Sakalava préfèrent appeler le temps des Vazimba. Temps, en effet, des origines les plus lointaines qui se situent au-delà de l'histoire, au-delà de la mémoire. Époque mythique d'avant les rois ;
 – une période dynastique, le temps des rois. Temps mêlé à la saga de la dynastie Maroseraña, ramené au moment zéro de l'histoire du royaume. Histoire d'un pouvoir qui, né sur les berges du Mangoky, entamera sa course, à l'image de l'astre solaire qui le symbolise, et rayonnera pendant trois siècles sur un territoire toujours plus vaste, avant d'atteindre son acmé pour se coucher à l'horizon du xx^e siècle sur les berges de la Tsiribihina ;
 – une période coloniale, le temps des étrangers, de la colonisation qui clôturera le temps où la terre était encore malgache, *faha ny tany malagasy*, et inaugure une nouvelle époque.

3.

langereza entouré
de sa famille
et de ses conseillers.
Le jeune garçon
à sa droite est
le prince
Pierre Kamamy,
héritier
des souverains
du Menabe.

LE PARTAGE DES DYNASTIES

« L'autre partie des Marosaranga (Maroseraña) ayant à leur tête Rambometoka qui fut la tige des Marosaranga du Nord continua sa route où elle se rencontra à Anzidava (est de St Augustin) avec les Andrevola conduits par Andiabarindy qui émigrèrent aussi de l'est. Après avoir fait connaissance ensemble, ils se donnèrent rendez-vous à Antsaranga Tsarepioka (rive sud du Mangoky). Rambometoka arriva le premier et attendit les Andrevola qui ayant avec eux beaucoup de vieillards et d'enfants n'avançaient que lentement. Les deux peuples étant réunis, on planta sous un gros baobab deux *azomanga* en croix, celui des Marosaranga tourné vers le nord, celui des Andrevola vers le sud. On immola un bœuf et on jura sur l'or de ne jamais se faire la guerre. Les Marosaranga passèrent la Mangoky et vinrent habiter Yhosy ; tandis que les Andrevola reprenant la route du sud allèrent s'établir à Sanisia (rive nord du Manombo). »

(lettre de Leo Samat à A. Grandidier datée du 18 juillet 1891 à Taolampia. Archives personnelles de R. Decary n° 248. Fiherena).

« Celui-qui-a-une-poigne-de-fer⁵ régnait sur les contrées sud du Matétan⁶. Ayant entendu parler des conquêtes et hauts faits de Celui-qui-a-le-teint-cuivré⁷, il se mit en marche pour se mesurer à lui. Au moment où il arrivait sur la rive droite de la rivière, Celui-qui-a-le-teint-cuivré débouchait sur le côté gauche.

– Où vas-tu ? lui demanda ce dernier.

– Je vais à la rencontre de Celui-qui-a-le-teint-cuivré, qu'on dit invincible, et je veux me mesurer à lui, répondit le géant à la poigne de fer.

– C'est donc moi que tu cherches alors. Eh bien, prends ma main si tu l'oses. Aussitôt, Celui-qui-a-une-poigne-de-fer saisit la main qui lui était tendue au-dessus de la rivière et l'étreignit de telle sorte qu'il l'arracha et la jeta dans le cours d'eau. Celui-qui-a-le-teint-cuivré, fou de douleur et furieux de son échec, se rua alors sur son adversaire, l'attrapa par les cheveux, le terrassa et le jeta dans la mer où il périt. »

Cette légende sur le combat de deux titans, très populaire dans le sud et l'ouest de Madagascar, illustre parfaitement la période d'essaimage des futures dynasties qui s'ouvre pendant presque deux siècles, du XV^e au XVI^e siècle, et précède la mise en place des royautés à Madagascar. Celui-qui-a-une-poigne-de-fer représente les *tompon tany*, les premiers occupants que les conquérants vont trouver sur leur chemin et combattre pour s'imposer comme les nouveaux maîtres. Celui-qui-a-le-teint-cuivré est l'image de ces nouveaux venus au « teint clair », les descendants des vagues de commerçants musulmans, arabes ou indiens qui ont échoué sur la côte sud-est et dont la tradition orale a conservé le souvenir.

Sans entrer dans les débats sur la réalité historique de ces migrations, tentons de caractériser cette période, dans ses grandes lignes et en l'état actuel des connaissances, en distinguant plusieurs aspects fondamentaux de l'histoire sakalava :

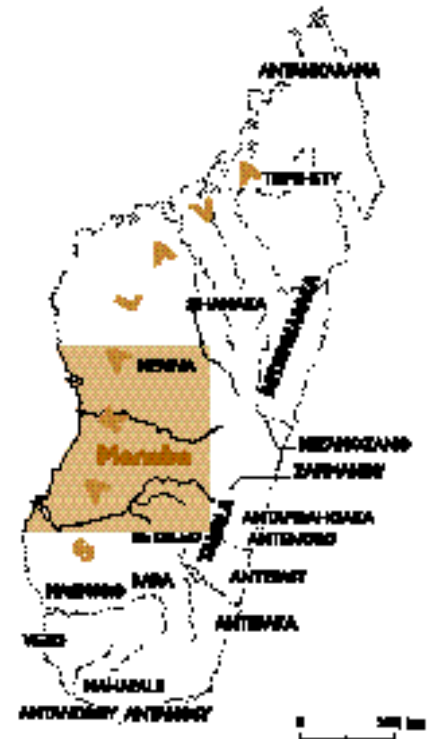
– tout d'abord, la notion de premier occupant ou maître de la terre détenteur de la connaissance autochtone, évoquée plus haut. À cette expression s'oppose celle de migrant, étranger porteur de nouvelles conceptions dans le domaine politique et religieux, transmises par les devins. Le roi, nous le verrons, apparaît à l'origine comme un conquérant étranger porteur d'un pouvoir d'origine divine et représentant de Dieu sur terre ;

5. *Fatrapitanana*. 6. Matitana, côte sud-est de Madagascar. 7. *Darafify*.

– ensuite, l’alliance entre le souverain étranger et les premiers occupants qui parachève le pouvoir royal et l’enracine, correspondant dans le même temps à la « conversion » et à l’intégration des « autochtones » à un nouveau système politique et religieux ;
– enfin, la construction historique et géographique du territoire du royaume, avec la segmentation des dynasties, la pacification, le développement de l’élevage extensif et la riziculture, concrètement associée à la mise en place des institutions dynastiques dont la sculpture sur bois, les reliques, la possession et le tombeau sont les pièces maîtresses.

La royauté est donc née d'un véritable remodelage des pratiques sociales, religieuses, économiques et politiques des groupes autochtones. Cette « réinterprétation », et sur ce point toutes les traditions concordent, est le résultat de l'influence grandissante de ceux que l'on appellera plus tard les *ombiasy*, les devins-guérisseurs, porteurs de certaines traditions musulmanes et des connaissances héritées du monde arabo-persan et indien, fondues dans la notion de *hasina*, de savoir, de sacré et d'honneur. On peut dire que le *vinta*, l'astrologie malgache, est bien le produit de la rencontre entre ces deux mondes, autochtones et migrants arabomusulmans, qui va permettre la fécondation des systèmes politiques malgaches. On assiste ici en fait à une double conversion, celle d'un groupe d'étrangers à un certain nombre de pratiques sociales et religieuses propres aux premiers occupants et celle des premiers occupants aux institutions du nouveau royaume ; véritable ouverture des échelles au sens où des pratiques anciennes propres à un groupe ou à un autre, comme par exemple les pratiques funéraires des Vazimba⁸, vont devenir une institution particulière du nouveau royaume.

Ce processus d'intégration va donc valider le nouveau système politique en obscurcissant les véritables conditions historiques de son origine, tout en favorisant l'émergence d'une mythologie qui légitime le souverain comme personnage unique. Ce changement de perspective porte sur tous les aspects de la vie sociale et économique. De cette manière, la possession par les esprits des rois défunts⁹, calquée sur



4.
L'ancien royaume sakalava du Menabe occupait dans sa plus grande extension la partie découpée par le rectangle.

8. Les Vazimba installaient leurs morts sur une estrade pour prélever les liquides putrides. À cette occasion, les défunts étaient entourés par leur famille qui leur donnait du riz à manger en offrande. Mélangées à du sang de bœuf, les sanies étaient destinées à nourrir le boa supposé provenir de ces mêmes liquides et être la réincarnation du défunt. Les rois sakalava feront de ces pratiques leur privilège exclusif. **9.** *Tromba*.

« Le roi était atteint d'une maladie de peau et consulta un devin-guérisseur qui lui-même interroge le *sikily*, la divination par les graines. Puis il interroge différents arbres et seul l'arbre *serañä* lui donne un avis favorable en indiquant la préparation à faire. Après s'être couvert le corps avec ce médicament, la famille royale et l'*ombiasy* se baignent dans un endroit public où l'on faisait la lessive au vu et su de tous. Le roi guérit et planta seize arbres *serañä* après sa baignade. »
(Tradition orale Kakay, 1969, corpus Jacques Lombard).



5.

Reliques du roi Andriamisara.

le modèle de pratiques plus anciennes, devient l'un des outils politiques les plus importants de la royauté. Le culte des ancêtres royaux constitue sans doute le modèle de cette réorganisation : le roi est le descendant direct de la divinité, et ses ancêtres mythiques qui le relient à Dieu sont ces mêmes personnages historiques, ces chefs de groupes autochtones qui ont d'autant plus contribué à l'émergence de la dynastie qu'ils ont perdu leur vraie identité à la faveur de ce remaniement politique¹⁰. Ainsi, le système politique et idéologique sakalava qui fait du souverain un être unique parmi tous, image du divin sur la terre, borne tous les sujets à l'histoire concrète du royaume au-delà duquel ils ne peuvent remonter, contraints de passer, pour chaque événement de la vie sociale, par la médiation du devin pour communiquer avec le divin, source de toutes les résolutions. Le roi, par contre, est incomparable : image du divin, il déborde par sa nature aussi bien les frontières que l'origine du royaume puisqu'il se situe dans le temps cosmique de sa constitution.

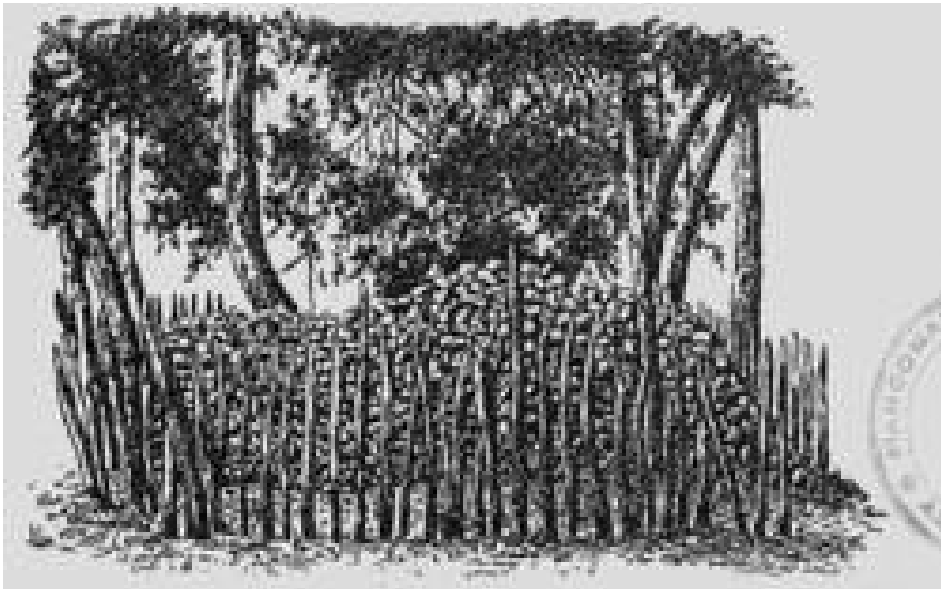
Au début du XVII^e siècle, Le-seigneur-qui-brûle-la-forêt¹¹ est le premier roi historique de la dynastie Maroseraña, et son nom indique bien que son règne favorise l'ouverture des pâturages et le développement de l'élevage. Son tombeau, très difficile d'accès, est situé dans une grotte¹². Ses deux descendants¹³ sont indissolublement associés à la mise en place des deux institutions fondamentales de la royauté, la possession par les esprits des rois défunts et le culte des reliques royales. L'un et l'autre se trouvent sur le même plan, le premier règne, le second sculpte, le premier est un roi, le second un devin. Les premières reliques royales remontent à ces deux personnages. Andriamisara, prince sculpteur dont la tradition rapporte qu'il préférerait son travail de sculpteur à la charge de roi qu'il concéda à son frère, inaugure le nouveau discours que l'expression plastique, la sculpture exprimera dès lors dans tous les domaines (reliques, charmes ou talismans, architecture funéraire), et qui représente donc un aspect fondamental de l'exercice du pouvoir royal. Sculpter, fabriquer un objet, c'est parler des liens étroits qui unissent le politique, le religieux et le social.

Au moment même où il met en place de nouvelles institutions politiques, le pouvoir sakalava entre en contact avec les puissances européennes qui rivalisent d'influence pour l'accès et le contrôle des ports de traite et de commerce sur la côte ouest malgache. Introduisant des armes à feu, les puissances occidentales vont

10. Il est intéressant de noter dans les différentes généalogies concernant l'origine du royaume l'apparition de personnages, Ndremikimiky, Rabaratavokoke..., donnés là comme personnages historiques, rois ou alliés des rois, que l'on retrouve aussi par ailleurs dans les mythes d'origine de la dynastie. 11. Le roi Andriamandazoala. 12. Dénommée Komby et située à l'est de la rivière Sakalava. 13. Andriamandresy et Andriamisara.

directement influencer l'évolution économique et politique des différents royaumes de cette région. Ainsi, à la fin du XVII^e siècle, s'ouvre la période d'or des Sakalava.

Sous le règne de Seigneur blanc¹⁴, le royaume va connaître une période importante de son histoire pour laquelle nous possédons les premiers témoignages historiques. Son avènement correspond à l'extension du royaume vers le nord et à la mise en place définitive des institutions de la royauté. Les traditions orales rapportent qu'à l'époque où le royaume s'étendait seulement sur un embryon de territoire, ce souverain, cherchant à s'émanciper de l'autorité de ses parents autochtones, aurait commis un acte sacrilège entre tous : le meurtre de son oncle maternel¹⁵. Par cet acte, il a transgressé les règles de filiation et de hiérarchie lignagère en vigueur à cette époque et affirmé son statut unique de souverain par rapport à l'ordre du monde dont il est le garant. Dorénavant, le souverain ne sera ni cadet ni beau-fils. Son pouvoir s'exerce en dehors de la parenté. Il est celui qui, selon l'adage, « ne respecte pas ses parents ».



6.

**Tombeau d'Andriamisara à Bengy
(d'après une gravure reproduite
par Birkely, 1926 : 33).**

On notera particulièrement la structure d'ensemble du tombeau faite d'un monticule de pierres entouré d'une palissade de pieux épointés. La présence d'arbres *maroseraña* est ici une marque ostensible de la qualité du défunt.

Seigneur blanc part ensuite à la conquête des territoires du nord emportant avec lui les deux premières reliques funéraires¹⁶, symboles de la légitimité de son pouvoir et palladium du royaume. Il installe sa résidence dans le village de Maneva-Ankoraky où il fait construire une maison reliquaire¹⁷ pour abriter les reliques de ses ancêtres.

14. Andriadahefotsy. 15. Appelé Maharara. 16. De son père et du frère de son père, le prince sculpteur Andriamisara. 17. Zomba.

7.

Plan de la nécropole d'Ilaza Analaozsy
(après restauration à l'époque coloniale).

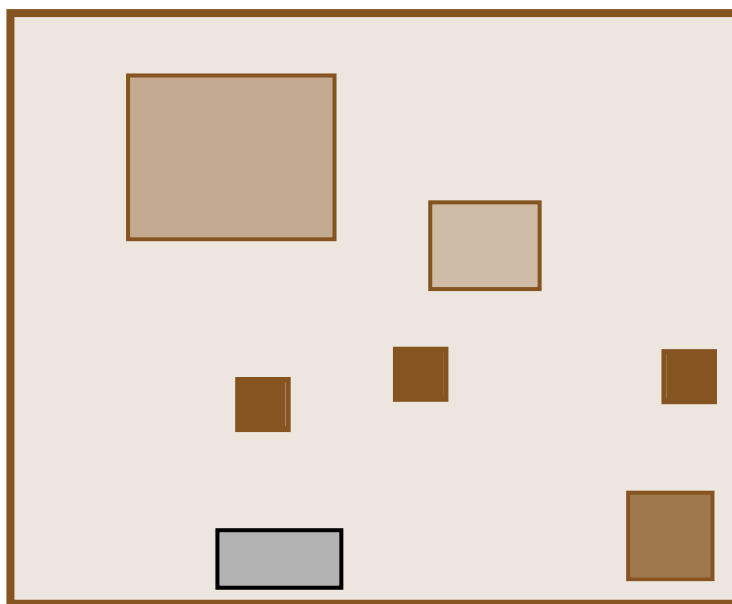
EST



La **traño vinta**
des hommes, plus
imposante que celle
des femmes, est pla-
cée au nord-est.

NORD

Vala mena,
enceinte rouge, faite
de rondins époinés
taillés dans le tronc
de l'arbre *katrafay*.



SUD

Arbres seraña

Au sud-ouest,
se trouve
un tamarinier
entouré de pierres
et d'une palissade.
Il abrite le *do volemana*,
le boa doré censé
être né des sanies
et des restes putrides
de la dépouille royale.
Il représente
la composante
humaine, charnelle,
du défunt.



Les tombes
des esclaves sont
disposées à l'ouest,
au pied des tombeaux
de leurs maîtres.
Celles des hommes
se trouvent au nord
de celles des femmes.

OUEST

La politique d'intégration des clans autochtones, par le jeu des alliances matrimoniales, déjà engagée dans la période précédente et développée par Seigneur blanc, contribue à la définition des hiérarchies politiques du royaume en conférant aux clans alliés une place particulière dans la nouvelle organisation, tout en les faisant participer en qualité de donateurs de femmes aux rituels des ancêtres royaux, clefs de voûte du pouvoir central maroseraña. On assiste également, et dans le même temps, à l'émergence de nouveaux groupes nés du propre fonctionnement des nouvelles institutions royales.

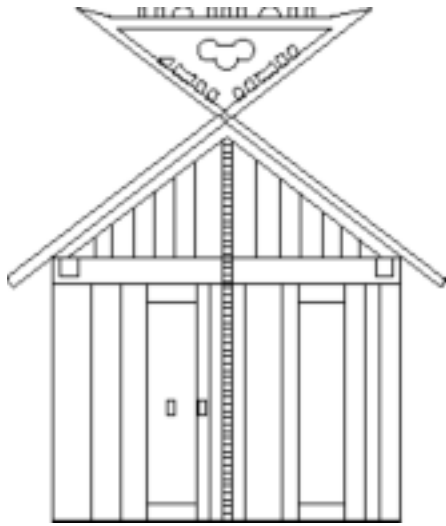
L'ordre des alliances instaure une hiérarchie à la fois entre les parents à plaisanterie¹⁸ du roi et parmi les différentes lignées de sang royal. Ainsi, seuls les enfants nés de la première épouse du roi portaient le titre de « seigneurs de l'or » et étaient reconnus aptes à prendre sa succession. L'instauration du pouvoir royal au Menabe et l'élaboration d'institutions politiques centralisatrices ne doivent cependant pas faire illusion quant à la réelle cohésion du royaume. Constitué de nombreuses « baronnies » regroupant les anciens autochtones, le royaume ne manifestait une réelle unité que dans l'organisation de guerres de razzia, lorsqu'il s'agissait de se réunir en nombre pour trouver des esclaves ou des femmes en pays voisin ou encore lors des campagnes défensives destinées à repousser les ennemis, Bara ou Hova des Hautes Terres, qui menaçaient sur les confins.

À sa mort, Seigneur blanc laisse un royaume prospère et très étendu. Selon les sources orales, son tombeau, simple maison en bois surmontée d'un toit en paille de rônier, fut érigé sur son lieu de résidence, à Maneva donc. La structure architecturale de ce tombeau est en rupture avec le style du tombeau de ses ancêtres. Il ne s'agit plus en effet d'un amoncellement de pierres, mais bien d'un véritable bâtiment construit sur le modèle des habitations de l'époque. Nous possédons grâce au journal de Robert Drury quelques informations intéressantes concernant l'état de la nécropole de Maneva dans les années mille sept cent vingt.

« Je vis Ramoma [Andriandrainarivo] faisant abattre la maison de bois dans laquelle était enterré son père Tsimanongarivo [Andriamanetriarivo], parce que, disait-il, celui-ci lui avait reproché au cours d'un rêve de l'avoir inhumé dans une maison plus élevée que son père Lahifoutsy [Andriandahefotsy]. Tsimanongarivo fort irrité avait ordonné à son fils de changer son cadavre de place et de le mettre plus bas, il avait aussi commandé que la case lui servant de tombeau fût elle-même de moindre hauteur et non pas plus élevée que celle de son père. » (Drury, 1906 : 409).

« Le prince fit réunir des crottes
de chiens pour faire un tas
dans lequel il ficha une aiguille :
– Où est la foule ?
– Nous sommes là !
– Celui qui veut devenir riche,
propriétaire de 80 bœufs,
n'a qu'à prendre cette aiguille avec les dents.
Il y avait dans la foule un Betsileo
et son ami vazimba. Il poussa le Vazimba
à tenter sa chance. Ils étaient
tous deux parents à plaisanterie.
– Je vais essayer, déclara le Betsileo.
– Laisse tomber, dit le Vazimba.
– Je veux être riche, mon ami. 80 bœufs
ce n'est pas une mince affaire,
répliqua le Betsileo.
– Tu veux profiter seul de cette affaire,
déclara le Vazimba.
Se disant, il s'était levé.
– Que dois-je faire ?
– Prends l'aiguille avec tes dents,
dit le prince. Il la prit.
– Dépose-la ici, poursuivit le prince.
Qu'on lui donne ses 80 bœufs !
On sortit les bœufs du parc.
Puis le prince poursuivit :
– Mon ami, tu as voulu t'enrichir rapidement.
Être riche, c'est combattre, sortir victorieux
et gagner sa part de butin. Mais toi tu as
accepté de t'enrichir avec ces excréments
impurs. Tu ne régneras pas sur cette terre.
Va-t'en avec tes bœufs. Je t'interdis
d'assister aux fêtes que j'organiserai.
Je te tuerai si tu y viens.
Et le Tamby s'en alla. »
(Tradition orale Kakay, 1969, corpus
Jacques Lombard).

18. Établissement d'une parenté fictive entre le roi et certains groupes alliés qui s'exprimait par des relations de familiarité.



8.

Tombe de Lahifuti (Andriandahefotsy)
(Birkeli, 1926 : 37).

« Près de Mania habitait Rer-Moume,
le fils aîné de Rer-Trimanongarivo [...] »
Nous trouvâmes le prince assis en grande
cérémonie à l'ombre d'un tamarinier.
Il est puissant et très populaire.
Il avait avec lui douze femmes
et un grand nombre de personnes. »
(Drury, 1906 : 335).

Ce témoignage saisi sur le vif vient confirmer le fait que les tombeaux de Maneva ont subi très tôt des restaurations qui, comme nous le verrons, se prolongeront jusqu'à nos jours. Il nous apporte également de précieux éléments sur les codes d'agencement spatiaux propres aux nécropoles royales que nous retrouvons sans changement aucun dans le plan actuel du site.

À la suite d'une longue période de conflits à l'intérieur du groupe dynastique, une nouvelle nécropole royale aurait alors été inaugurée¹⁹. Cette nouvelle installation s'effectue pendant la période d'unification politique de l'Imerina sous la férule du souverain des Hautes Terres²⁰, de 1787 à 1810. Le nouveau royaume se présente comme un état fort, centralisé et pacifié, auquel il ne manque qu'une fenêtre sur la mer pour s'ouvrir au commerce extérieur monopolisé en grande partie par les Sakalava sur l'ensemble de la côte ouest. Le grand roi merina entreprend dans ce but une politique de conquête du Menabe. Affaiblis par la guerre, les Sakalava ne sont plus à même de poursuivre l'expansion de leur territoire.

Les guerres incessantes des Sakalava avec le royaume des Hautes Terres aboutissent à une division du royaume du Menabe en deux unités territoriales séparées²¹ qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, vont connaître des parcours distincts, une histoire propre, et subiront des influences totalement différentes, parfaitement perceptibles, dans l'évolution respective de l'architecture funéraire royale. Les armées merina occupent le Menabe dit central et portent au pouvoir une reine sakalava placée sous leur contrôle²². Cinq postes fortifiés sont installés sur son territoire et le gouverneur de Mahabo, nouvelle capitale de cette partie du royaume du Menabe, y encourage l'implantation des colons merina et betsileo. La structure architecturale de son palais, construit sur le modèle du palais des rois de Tananarive, reflète les influences que subit son royaume. Le corps du bâtiment construit en planches forme un large rectangle qui, sur l'un de ses deux longs côtés, comprend deux ouvertures. Cette façade reçoit la pente d'un toit très élevé et couvert de chaume :

« Mahabo est une grande localité de 1 500 habitants d'après l'indication des Hova, qui possède une garnison de 250 soldats, deux canons à tir rapide et est entourée par une double haie de cactus [...]. La *mpanjaka*, appelée au Menabe Mpangidro, Razautsy est la sœur du père de Tuera et Ingereza. C'est-à-dire leur tante et, d'après mon évaluation, âgée d'une quarantaine d'années. Sa maison se trouve sur le Rova [...] et de la part des Hova elle reçoit tous les honneurs dus à un régnant, mais puisqu'elle ne peut pas faire un pas sans l'autorisation des Hova et est accompagnée à

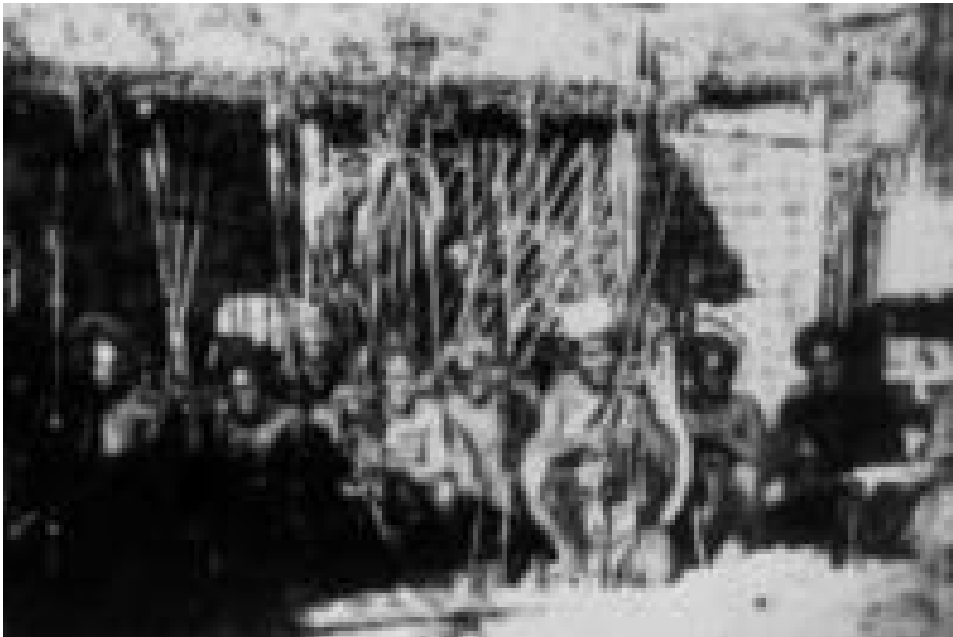
19. Au lieu-dit Analaotsy. 20. Andriananipoinimerina. 21. Le Menabe dit central et le Menabe septentrional, dit indépendant. 22. Dénommée Resaotsy Vinany.



9. Palais de la reine Resaotsy à Mahabo.



10. Officiers merina à Mahabo.



Elle avait revêtu un chapeau rouge mitre de pope grec ayant la forme d'un quadrilatère orné en avant d'un soleil de pierreries fausses et ayant en arrière une bande d'étoffe aussi large que la mitre elle-même et tombant à mi-dos. Elle avait eu cela des Ovas. [...] Un *lamba* arabe était noué sous ses bras et un *lamba* malgache bleu à raies noires couvrait une de ses épaules et était passé sous le bras droit. Le lendemain [...] Elle n'avait pas sa mitre de pope comme hier, elle avait un quart de quadruple lié autour du cou, un collier de corail fin, un autre de *lambourouak* et corail, un talisman, une pierre de fusil à moitié entourée de verroteries bleues et rouges, un petit fêze aux doigts de mains et de pieds, des bagues d'argent aux bras et pieds, des manilles et chaînes d'argent, trois marques rondes de bois de santal au front. » Voeltzkow, 1896 : 3-4.

11.

Guerriers sakalava

« La reine Narova, tout récemment venue dans le pays qu'elle gouvernait autrefois et dont elle avait été chassée en 1862 par le traité fait avec Fleuriot de Langle et reçue à bras ouverts par son neveu Toueyre, fils de Vinany, qu'on avait mis à sa place fait dire à Samat son frère de sang, par un de ses Fihiezès (*fihitsy*, conseiller), qu'elle va venir le voir. [...] »



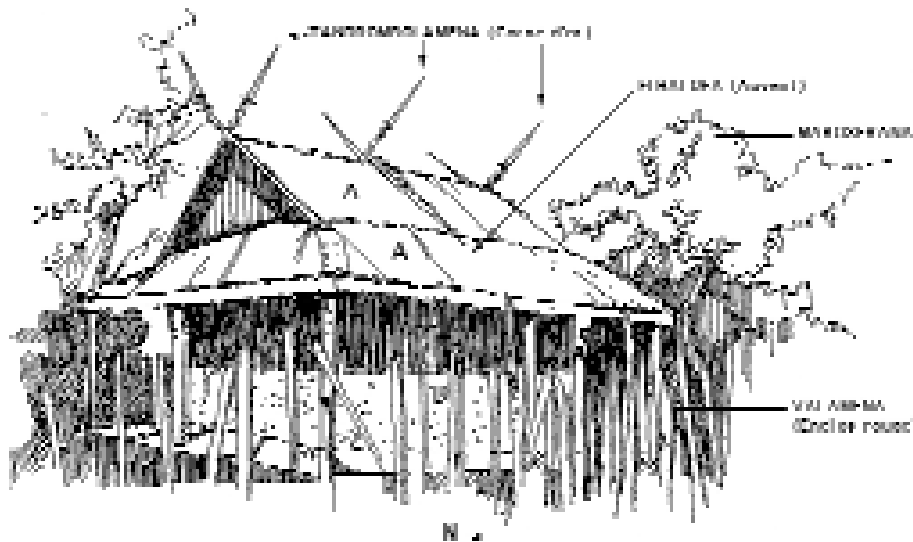
Edmont Samat, commerçant français installé à Tsimanandrafoza puis à Morondava, devint commissaire de la République. Il a joué un rôle important d'intermédiaire entre l'administration française et les souverains maroseraña qui se succéderont au long du XIX^e siècle et avec lesquels il s'était lié par un serment de sang, *fatidra*.



12. E. Samat et J. Grevé avec des notables sakalava







toutes ses sorties par une section de soldats, elle vit effectivement comme une prisonnière. C'est la vieille tactique éprouvée des Hova de s'assurer des ossements et des reliques des régnants ou de la personne du régnant lui-même ; de cette façon, ils peuvent tenir quand même un grand pays par la bride malgré leur petit nombre. Le pays dominé par la *mpanjaka* Razautsy s'étend de Busy [Bosy] 20° parallèle sud, jusqu'au Mangoky, 21°3' parallèle sud, et dans les terres jusqu'aux monts Morondava [Bongolava], tandis que son influence s'étend par contre plus loin, jusqu'au Bara des montagnes et jusqu'au Tsiribi [Tsiribihina]. » (Voeltzkow, 1896 : 3-4).

On remarque l'apparition d'un nouvel élément ornemental appartenant à l'architecture royale des Hautes Terres et qui sera récupéré par les traditions sakalava comme symbole du pouvoir royal Maroseraña. Il s'agit des « cornes d'or ». Celles-ci sont faites de deux madriers de rive qui longent les arêtes du toit pour s'entrecroiser au niveau du faîtage et dessiner un emblème. De semblables influences ont marqué les restaurations successives, durant cette période d'occupation, des tombeaux royaux de Maneva et du reliquaire.

À la mort du roi du Menabe indépendant²³, survenue en 1860, une nouvelle nécropole royale est inaugurée. Ce site funéraire, symbole de la résistance à la politique sakalava, est fort semblable à celui de Maneva avant la période d'occupation merina. Il réunit trois « maisons de la destinée » (*traño vinta*) vraisemblablement érigées selon le modèle originel du tombeau de Seigneur blanc²⁴ et qui seront restaurées à l'époque coloniale²⁵.

23. Vinany, fils de Rekalatsambahy. 24. C'est-à-dire Andriandahifotsy. 25. La première, à l'ouest, est celle de Vinany et de son épouse principale, la deuxième sera construite à la mort de Narova, sa sœur, et la dernière, à l'est, appartient à Iangereza.

14.

Plan d'organisation du zomba.

Une première porte est aménagée au milieu du mur d'entrée et une seconde, servant au passage des possédés royaux, les *sazoky*, se tient à l'est. Les portes du zomba sont dénommées *betsivongo*.

Ce terme est celui qui qualifie une figure de la divination : royale et protectrice du royaume.

À l'extérieur de la palissade, le *kobany*, estrade destinée aux sacrifices cérémoniels des zébus, fait face à la porte sud.

Un râtelier (*mijoha*) est fixé sur la paroi est, les reliques y sont suspendues et rangées dans un ordre chronologique, de la plus ancienne à la plus récente, du nord au sud.

Le matériel cérémoniel (flacons, poterie, conque, encensoirs, *hazolahy*...)

et les objets ayant appartenu

aux souverains (sabre, fusils, vaisselle...)

occupent le côté ouest. Sur le mur nord, sont accrochés les *aoly fiaro*, charmes protecteurs de la royauté.

Seul le matériel cérémoniel est encore

en place : deux cruches en terre (*babaky*),

une grande cruche (*bemenarandra*),

deux marmites de fabrication anglaise (*vilany*),

une grande louche (*sadro*),

un sabre sacrificiel (*viarara*).

15.

Princesse sakalava du Nord. Fin XIX^e siècle.

« langereza prit la résolution de cacher les reliques royales afin de ne pas être dépossédé en faveur de son neveu Kamamy. [...] Sur la proposition qui lui fut faite, il se déclarait prêt à venir résider désormais à Morondava auprès du commandant du cercle et auprès de M. Samat, agent des affaires indigènes, son frère de sang. langereza demandant seulement à être autorisé à se rendre, à certaines époques, à Tomboarivo, lieu de sépulture de la famille royale, et à Tanandava où se trouvent ses troupes. Ces deux faveurs lui étaient immédiatement concédées [...]. Lorsque Kamamy sera arrivé à Serinam, le capitaine Rey fera remettre solennellement les reliques royales et, dès lors, il sera possible de faire quitter, sans encombre, la Tsiribihina au vieux roi notre adversaire irréductible malgré ses protestations, puisqu'il aura perdu, avec l'insigne de la puissance royale, tout espoir de gouverner à nouveau, cette région qui ne le reconnaît déjà plus. »

Dès son avènement, Toera, le dernier roi du Menabe, va lutter avec une détermination farouche contre l'armée merina dont les formations militaires ceignent le royaume. Il organise des razzias et, en 1873, massacre un corps armé de 1 000 hommes²⁶. Mais bientôt, un conflit l'oppose à son frère aîné, né d'une esclave affranchie, qui s'est approprié les reliques funéraires, l'obligeant ainsi à partager le pouvoir²⁷.

Pendant que le nord du Menabe continue à lutter pour l'indépendance, les événements diplomatiques se succèdent en cette fin de XIX^e siècle. En décembre 1885, la France obtient de représenter Madagascar à l'extérieur. En 1890, l'Angleterre reconnaît le protectorat de la France sur Madagascar et, le 6 août 1896, la prise de possession de Madagascar est entérinée par une loi qui déclare ce pays « colonie française ».

Des campagnes de pacification du Menabe sont organisées en 1897 par l'administration coloniale française. La reine de Mahabo n'oppose qu'une faible résistance. En revanche, le Menabe septentrional se soulève. Pour mater cette insurrection, une troupe militaire coloniale conduite par le commandant Gérard marche sur le village royal d'Ambiky, résidence du roi Toera. Le 30 août, le village est encerclé et le corps expéditionnaire massacre une grande partie des guerriers et décime la famille royale. Toera, capturé, sera décapité :

« Les tirailleurs n'avaient ordre de tuer que les hommes, mais on ne les retint pas ; enivrés par l'odeur du sang, ils n'épargnèrent pas une femme, pas un enfant. À la fin de l'après-midi, sous l'action de la chaleur, un petit brouillard s'éleva : c'était le sang des cinq mille victimes, l'ombre de la ville, qui s'évaporait au soleil couchant [...]. » (Aimé Césaire, citant le commandant Gérard, 1962 : 18).

Une nécropole royale est construite à la hâte pour abriter les restes de la famille royale et du roi Toera qui désormais portera comme nom posthume « Le-seigneur-dont-la-couche-est-faite-de-mille-corps²⁸ ».

La mort du roi jette la confusion dans le pays. L'absence de pouvoir oblige les autorités coloniales à intervenir directement. Son frère entre en rébellion et s'enfuit avec les reliques. Ses tentatives pour restaurer le pouvoir monarchique se solderont par un échec. À l'aurore du nouveau siècle, à l'aube de la naissance d'une nouvelle société, il se soumet en remettant officiellement les reliques royales à Pierre Kamamy, fils adoptif de Toera, que l'administration coloniale a désigné comme héritier.

26. Sur la route de Manja, en plein cœur du Menabe central. 27. Iangereza. 28. C'est-à-dire Andriamilafikarivo.



16.

Militaires de l'armée coloniale visitant un cimetière de la région de Morondava. Fin XIX^e siècle.



17.

14 juillet 1899 à Morondava.

Artillerie coloniale. Revue de troupe.

En confisquant les reliques royales, symbole de la légitimité du pouvoir de la dynastie Maroseraña au Menabe, l'administration coloniale garantissait d'une certaine manière son contrôle sur la région. Les reliques livrées au gouverneur général Galliéni viennent compléter celles détenues jusqu'alors par la reine de Mahabo. La série complète de tous les souverains qui avaient régné au Menabe, depuis l'époque lointaine de Seigneur-qui-brûlait-la-forêt²⁹ jusqu'à l'expédition coloniale dans le village d'Ambiky, a tout d'abord été enfermée sous bonne garde dans un bâtiment administratif³⁰. Le pouvoir colonial qui cherchait à utiliser les Maroseraña dans sa politique d'administration va assurer la reconstruction des tombeaux royaux de Maneva et d'Ilaza en 1904 et décide en 1913 de transférer les reliques dans une maison reliquaire construite à cet effet³¹.

18.

Double page suivante.

Tombeau du roi Andriamandresy à Ankiliabo.

29. C'est-à-dire Andriamandazoala. 30. À Morondava, chef-lieu du cercle de l'administration coloniale. 31. Au cœur de la ville de Belo-sur-Tsiribihina, située sur la rive nord de ce fleuve.



Za



Traño vinta de Mahavelo.



Traño vinta de Tomba

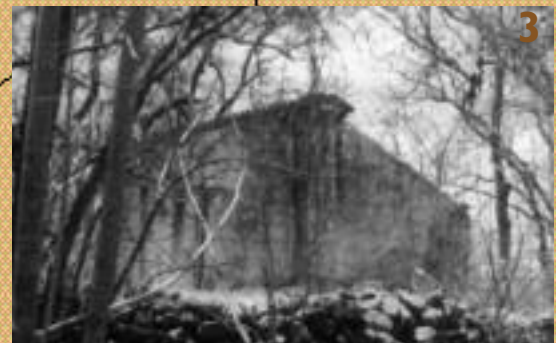


MENABE

2 3



Traño vinta de l



Traño vinta d'llaza.



Mangoky



Tombeau d'Andriamisara à Bengy.





Chapitre 2. LE DESTIN





20.

L'appel aux ancêtres
et aux forces du cosmos.

Chaque tombeau, par sa forme et sa disposition, est une véritable épure du destin particulier de celui ou de celle qu'il abrite et une image parfaite en ce sens des règles de l'astrologie qui gouvernent le monde. Il est une sorte de véhicule qui inscrit le défunt, d'une manière définitive, dans le mouvement du cosmos en lui conférant ainsi une manière d'éternité. Tout est de l'ordre de la destinée. L'homme emprunte le chemin que les astres ont tracé pour lui le jour de sa naissance et qui le guide encore quand il part rejoindre ses ancêtres.

Entraîné dans le cycle global des échanges, des associations, des oppositions, des transformations qui lient tous les éléments du cosmos auquel il participe, chacun trouve sa place dans l'organisation d'un monde social qui se développe et se reproduit en parfait équilibre avec l'ordonnement cosmologique de l'univers.

Destin individuel et destin universel se confondent ainsi intimement, procèdent d'une même finalité dont la logique appartient au registre de la connaissance astrologique, dénommé *vinta* par les Sakalava. Cette pratique, héritière d'apports indonésiens et arabo-persans, ressortit à la fois à un ensemble de savoirs, de savoir-faire, de techniques et d'une logique d'interprétation et de calcul où le tout peut se lire dans chacun de ses moindres éléments constitutifs.

Le cycle lunaire et le cycle solaire fondent les principes du *vinta*, et leurs effets cumulés produisent un découpage du temps en jours, en semaines, en mois, en années. Le comptage du temps aboutit à une grille hiérarchique qui accompagne la maturation et le déclin de tout être, conférant l'autorité au plus ancien et imposant ce décalage presque insensible entre les mortels et les morts, les vivants et les ancêtres.

Également système de divination, le *vinta* donne sens au moindre événement, à chaque réussite et à chaque échec, à chaque malheur, à toute maladie, au moindre incident et à toute catastrophe, tout en constituant un vaste système de classification et de combinaisons de l'ensemble des éléments qui constituent le cosmos.

Nous allons donc voir comment les règles de l'astrologie gouvernent le quotidien de chacun en pays sakalava et comprendre de quelle manière ces règles atteignent à la véritable clarté géométrique de leur énonciation dans l'érection d'un tombeau. Nous découvrirons également comment ces mêmes règles de l'astrologie ont servi à « penser » l'histoire de la société sakalava et du royaume du Menabe, à travers précisément l'architecture funéraire et sa transformation.

L'ASTROLOGIE

Les Sakalava utilisent deux calendriers. Le premier, d'un usage courant, que l'on peut qualifier d'agricole, est divisé en douze mois lunaires de vingt-huit ou vingt-neuf jours. Chacun de ces mois porte un nom dérivant de termes indonésiens d'origine sanskrite³². Le second calendrier, astrologique, fondé sur le mouvement du soleil, se superpose au premier et affecte un destin particulier à chaque mois. Les douze noms portés par ces douze destins dérivent cette fois du zodiaque arabe³³.

L'astrologie rythme les changements de la nature et les activités agricoles. Douze fois dans l'année, la lune disparaît, « meurt » pour réapparaître et « enfanter » un nouveau mois. Ainsi, le premier mois qui ouvre l'année lunaire, mis en correspondance avec le mois d'août, se nomme « l'été parfumé ». Le tonnerre observé par le devin, en fonction de son orientation et de la fréquence des éclairs qui se manifestent généralement en cette période de l'année, est un mauvais présage : catastrophe naturelle, épidémie, sécheresse, inondation. À chacun des mois de ce calendrier correspondent des interdits liés aux activités agricoles et à la connaissance du monde naturel.

Le calendrier agricole organise également les moments cérémoniels. Ainsi, durant les mois de novembre et d'août, il est interdit de célébrer les cérémonies communes puisque cette période est réservée aux rituels royaux. Les cérémonies de circoncision, de reconnaissance de paternité, de changement de destin d'un enfant n'ont pas lieu à ce moment-là. Il n'est pas souhaitable également de construire une maison, un parc à bœufs ou un nouveau tombeau. Du temps de la royauté, l'ensemble des rituels politiques était régi par ce calendrier.

À cette partition du temps, il convient d'ajouter, comme dans les autres régions de l'île, les noms des jours de la semaine qui dérivent également de termes arabes et qui scandent par le jeu d'une série d'interdits les activités commerciales, cérémonielles et la vie de tous les jours. On ne doit pas, par exemple, utiliser de l'argent le lundi dont le nom, *alatsinainy*, évoque par son assonance *tinay*, les

32. *Asaramaimbo* (août), *vatravatra* (septembre), *alimiza* (octobre), *valasira* (novembre), *hatsia* (décembre), *biray* (janvier), *maka* (février), *hiahia* (mars), *sakamasay* (avril), *sakava* (mai), *volambita* (juin), *asaramanitsy* (juillet). 33. *Alasady*, *asombola*, *alimiza*, *alakarabo*, *alakaosy*, *alizaly*, *adalo*, *alahamady*, *alohotsy*, *asoro*, *aliloza*, *asorota*. Contrairement à d'autres sociétés de l'île qui ajoutent tous les trois ans un mois à l'année lunaire pour être en phase avec l'année solaire, les Sakalava opèrent cet ajustement en ajoutant une période de deux ou trois jours en fin de chaque mois. Ce sont les *andro maty*, « les jours morts », qui ne se trouvent sous l'influence d'aucun *vinta*.

intestins. Ainsi, si l'on sort un peu d'argent, il risque de filer entièrement à l'image des intestins entraînés par leur extrémité et qui se dévident sans résistance.

Les douze destins astrologiques sont donc présents à tous les niveaux de la division du temps, dans les cycles de la lune et du soleil, associés à chaque mois et à chaque semaine. Ils accompagnent également les heures de la journée dont les périodes nocturnes et diurnes sont elles-mêmes divisées en douze parties selon la position de la lune et du soleil.

La puissance du *vinta* dépend fondamentalement de la course du soleil et de la lune. La position de ces astres détermine les activités qui pourront être engagées ou pas durant la journée. La visite d'un cimetière, par exemple, est inconcevable dans les moments où la lune et le soleil se croisent : le matin, à midi et le soir. On dit qu'en ces instants de grands changements, les doubles des défunts reviennent du pays des morts et sortent de leur tombe, comme d'un sas, pour se réunir dans les cimetières. Ce n'est pas l'heure pour les vivants de les déranger ! Selon ces principes, la première partie de la journée a plus d'efficacité que la seconde, aussi ne faut-il pas s'étonner qu'en pays sakalava, mais également dans l'ensemble de Madagascar, l'après-midi soit chômée. Cette idée, largement partagée par l'ensemble des sociétés qui peuplent cette île, s'applique également aux phases de croissance et de décroissance de la lune. Tant que la lune tend à se remplir, à s'arrondir jusqu'à atteindre une parfaite « plénitude », les destins qu'elle porte en elle favorisent l'accomplissement des désirs humains : puissance, prospérité et richesse. Mais à peine entame-t-elle sa décroissance, à peine commence-t-elle à montrer les premiers signes de dessèchement que ses présages se font de plus en plus négatifs. C'est bien pour cette raison que l'on choisit le premier croissant de lune pour engager une activité difficile et que l'on gratifie le juste, qui avec l'âge a acquis sagesse et raison, de l'éloquent sobriquet de « pleine lune ».

Dans le partage général du temps, chaque moment ainsi découpé porte donc l'un des douze destins fondamentaux. De plus, chacun d'entre eux est associé à un élément, feu, terre, vent, eau ; à une couleur, blanc, rouge, noir, jaune ; à un point cardinal, est, ouest, nord, sud ; et possède enfin un caractère propre, puissant ou faible. N'importe quel moment, qui donc se calcule en heure, jour, mois, année, est ainsi le point d'application des destins croisés associés à chaque découpage. On comprend ainsi combien la marge de manœuvre du devin-guérisseur, peut être grande. La complexité du calcul, plus ou moins accentuée, livrée comme une lecture du mouvement du cosmos, exonère le devin de la responsabilité de

21.

L'union de l'homme et de la femme repose
sur l'harmonie de leur destin personnel.
Le désir les rapprochant est alors gage
de fécondité.

22. Page suivante.

Nécropole de Marovoay, 1970.

son diagnostic alors qu'il n'est jamais que le sien propre. La symbolique des couleurs associées aux points cardinaux est sans doute la plus emblématique. Le rouge, au nord, associé aux destins *adalo* et *alohotsy*, domaine des ancêtres royaux, est le symbole du pouvoir. C'est la couleur royale qui figure l'élément feu, ses attributs sont le soleil et l'or. Le royaume s'appelle Menabe, « Grand-rouge ». Rouges sont les bœufs royaux, rouge est l'hydromel des rituels dynastiques et le costume de ceux qui portent les reliques des rois au moment de leur bain annuel. Le blanc est la couleur de l'est, gouverné par les destins *asoro* et *aliloza*, domaine du dieu créateur Zanahary et des ancêtres. L'élément eau y est associé ainsi que l'astre lunaire et l'argent. Cette couleur intervient dans de nombreux rituels où les esprits sont invoqués. Le kaolin, « terre blanche », est la teinte portée par les possédés ainsi que celle qui marque la poitrine de celui qui s'initie aux règles de la divination.

Le nord-est, placé sous le destin *alahady*, destin des rois, coalescence des directions nord et sud, porte la synthèse de leurs caractéristiques ; il en est de même pour les trois autres points cardinaux secondaires : le sud-ouest, le nord-ouest et le sud-est. Destins principaux qui dessinent les points de fuite de la dynamique du cosmos et qui existent en filigrane dans toute œuvre humaine. L'association de ces deux couleurs, le rouge et le blanc, est fortement représentée dans l'architecture funéraire royale, dans les vêtements des possédés royaux et dans le tissu qui enveloppe les reliques. Cette symbolique multiplie les homologues à travers des nuances et des associations plus ou moins complexes.

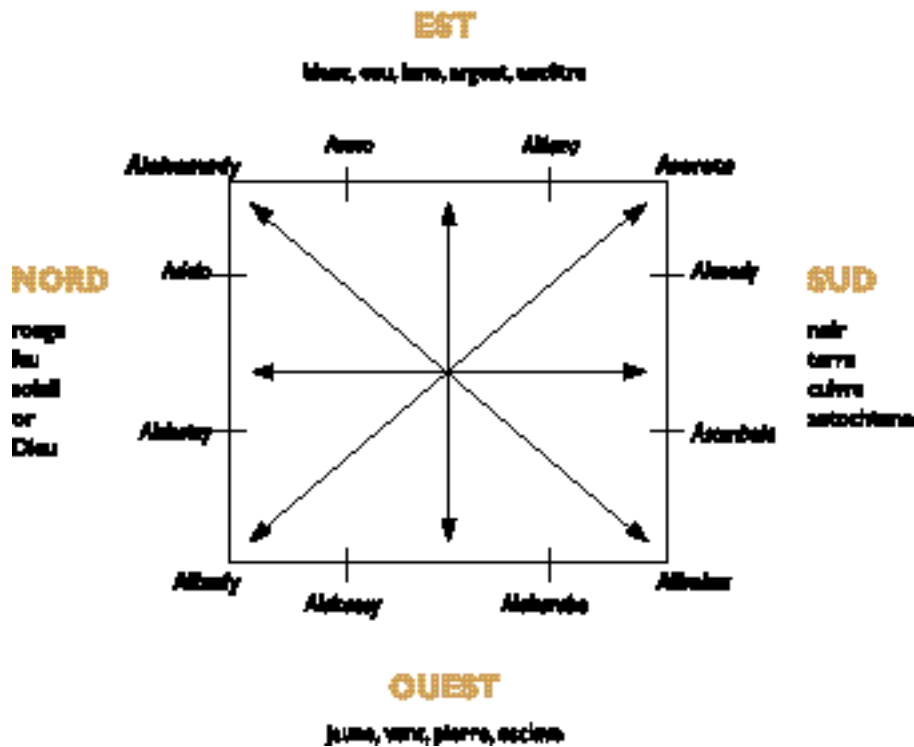
Le noir appartient au sud, terre des destins *alahatsy* et *asombola*. Teinte de la terre, elle est associée au cuivre et figure le monde des premiers occupants et des génies de la nature. Mise en opposition avec le nord, elle peut, dans un sens plus général, représenter le monde invisible. Les devins sont habillés de noir et utilisent sa symbolique en l'associant au cuivre dans de nombreuses pratiques magico-religieuses telles la confection des talismans qui sont des dialogues avec les génies de la nature (cf. « L'image du divin », p. 111).

Aux trois couleurs fondamentales, le rouge, le blanc et le noir, il convient d'en ajouter une quatrième dont la valeur est plus discrète, le jaune. Celle-ci se rapproche de l'ouest gouverné par les destins *alakaosy* et *alakarabo*. C'est le lieu de la pourriture terrestre et de la souillure. Son symbole est la pierre, et son élément le vent. Le jaune peut s'utiliser sous une forme négative pour mettre en valeur son contraire. Le cercueil royal, par exemple, porte le nom *tsy mavo*, « qui n'est pas jaune », pour signifier qu'on ne peut que le trouver du côté de l'honneur, du nord et de l'est, du blanc et du rouge.

Le travail du devin consistera donc à déterminer les différents « destins » portés par chaque moment considéré : heure, jour, mois, et à les articuler ensuite sous







23.

Tableau de correspondance du vinta.

Ce schéma appelé « terre du vinta »

(*tanimbinta*) revêt la forme d'un carré.

Il porte « les quatre coins du monde »

(*zorontany*) sur lequel chaque destin trouve sa place, du premier, *alahamady* au nord-est, au dernier, *adalo* au nord.

Les quatre destins placés aux angles

sont dits « destins mères » (*renimbinta*).

Ils portent sur le dos (*mibaby*) respectivement les deux destins enfants (*anakimbinta*) placés sur les côtés. Chaque destin mère gouverne trois jours du mois en développant l'aspect anthropomorphe du vinta :

loha ala hamady (tête d'*alahamady*),

voto alahamady (le pénis d'*alahamady*)

et *tomboky alahamady* (pieds d'*alahamady*) ;

tandis que les destins enfants

ne s'y retrouvent que deux fois

(*loha* et *tomboky*).

Les destins majeurs (*mahery* ou dur),

destins mères, se répondent entre eux,

comme concordent les destins mineurs

(*malemy* ou mou), enfants.

Les douze *vinta* sont intégrés à la conception

quaternaire du monde où couleurs

et éléments se retrouvent affectés aux

quatre directions qui régissent l'espace plan.

Cette catégorisation dérive, selon certains

auteurs (Beaujard, 1988 b), d'une conception

indonésienne ancienne de l'univers,

telle qu'on la retrouve à l'île de Nias.

forme de présage. Il existe une grille de classification des destins et de leurs correspondances qu'il doit garder en mémoire, d'autant qu'elle est plus ou moins connue de ses patients. Très souvent, l'explication est fondée sur une analogie. L'articulation du mot, sa déformation, sa prononciation, son association avec un autre terme, mais aussi avec tout élément du monde social ou naturel, fondent l'interprétation de ce spécialiste.

Jadis, l'enfant né sous un mauvais jour était jeté dans une rivière peuplée de caïmans ou installé à la porte d'un parc à bœufs. Son potentiel de destinée, sa chance, son avenir social en étaient renforcés s'il sortait innocent de cette ordalie. De nos jours, le devin constate simplement le fait par la divination. On dit alors : « Le jour atteindra ses parents ! ».

« L'affaiblissement du destin » devra se faire avant les premiers pas de l'enfant, avant qu'il ne soit trop « dur », trop humanisé. Pour ôter, par exemple, le « mauvais destin » d'un enfant né un samedi, le devin demandera un objet qui, par métonymie, remplace ce destin. Dans le cas présent, il s'agit de trois mètres de tissu noir et rouge ou d'un bœuf de cette couleur. L'enfant est emmaillotté dans le tissu ou entouré par la queue d'un bœuf. Le devin prononce une formule incantatoire³⁴

34. *Falitse*.



24.

Membre fracturé traité par un guérisseur au moyen d'un onguent reprenant les trois couleurs fondamentales : rouge, noir, blanc.

et libère l'enfant de son destin. Son nom sera changé et, toute sa vie, il devra suivre les interdits qui lui seront prescrits. Ici, il devra s'abstenir d'aliment rouge ou noir ou bien ne pas faire de repas composé de trois mets.

La correspondance entre les douze signes du zodiaque et l'ensemble des catégories constitutives du cosmos est illustrée ici par la conjonction, dans le jeu des analogies et des oppositions, des couleurs noir et rouge, d'un certain destin, du sud, de l'est et du chiffre 3. Ces mises en correspondance sont gérées de façon consciente par le devin puisqu'elles participent au registre de la connaissance, à un ensemble mémorisé des figures possibles, comme pour le jeu d'échecs. Mais elles concernent aussi le vécu des individus qui opèrent les mêmes associations et oppositions, rapprochant par exemple, l'ouest de la souillure, l'inférieur et le jaune. Ainsi, le dialogue existe entre le devin et son consultant. Cette pratique qui n'est en rien une analyse purement abstraite vise plutôt à entrer au plus profond du problème posé, par des approches successives, à la construction duquel le consultant participe. Chaque consultation constitue un cas d'espèce qui suppose une réponse spécifique et vient donc enrichir une réflexion empirique bâtie sur l'accumulation de toutes les consultations réalisées. Cette jurisprudence ouvre ainsi au plan social un espace de connivence, de concertation, d'affinité et d'alliance, qui fait l'efficacité de l'astrologie. Chaque objet rituel, chaque sculpture, comme la figure dessinée par le talisman, représentent une véritable transcription de cet accord passé entre le devin et son patient et sans doute sa meilleure expression possible.

Les principes de l'astrologie se perpétuent à travers tout acte, tout accomplissement : on les retrouve dans les rituels qui scandent la vie d'un être humain et qui sont destinés, au fur et à mesure de sa maturation, à préciser sa place dans la société et, par là, dans le monde. On les retrouve dans la conception architecturale de la maison, du village, du parc à bœufs, du tombeau, du cimetière et dans chaque mise en scène des rapports sociaux, qu'ils soient cérémoniels ou quotidiens. Ces principes très profondément ancrés dans les consciences et les imaginaires influent également sur les conceptions concernant toute forme de hiérarchie. Ce découpage du temps accompagne le mûrissement et le déclin de tout être, confère l'autorité à l'ancien et impose ce décalage presque insensible entre les vivants et les ancêtres. Les rapports familiaux qui se jouent entre aînés et cadets, au sein d'une même génération comme entre générations différentes, de même que les rapports entre la branche aînée et les branches cadettes d'un lignage, et, par dessus tout, les hiérarchies politiques qui distinguent le souverain, « représentant de Dieu sur terre », et son lignage de tous les autres mortels obéissent à des codes de comportement directement influencés par les unions et dualités cardinales inscrites dans l'astrologie.



25. **Estrade du *bilo*.** Elle symbolise, dans l'espace, la séparation entre les deux mondes des vivants et des défunts, entre le haut et le bas, de même que le prince s'oppose au peuple, l'aîné au cadet, le riche au pauvre. La personne installée au sommet appartient pour le temps de ce rituel au monde surnaturel et est honorée comme un véritable ancêtre.

GENÈSE D'UN ÊTRE HUMAIN

Le corps humain est le fruit d'un long processus de maturation qui accompagne les différents âges de la vie de l'homme.

L'enfant à peine sorti du ventre de sa mère n'est pas encore considéré comme un être humain, encore moins comme une personne. Les Sakalava ont coutume d'appeler les nouveau-nés *biby*, bêtes, car leur corps est toujours proche de cette animalité qui les rattache au monde cru, humide et torride, à la nature intacte et aux lieux vierges de toute occupation humaine que l'on dit peuplés par les génies *biby*, issus des temps primordiaux et qui recèlent les plantes utilisées par les devins-guérisseurs. Immédiatement après « le combat » de la délivrance, le placenta est rendu à la nature, enterré en pleine forêt ou sur la berge d'un cours d'eau. Il doit être abandonné dans un lieu humide pour garantir la fécondité future de la mère. L'enfant quitte alors l'enveloppe maternelle pour l'obscurité d'une case qui l'abritera pendant les premiers mois de sa vie, période critique durant laquelle il peut à tout instant être inquiété par les génies de la nature, monde auquel il appartient encore.

L'instant de la naissance n'est qu'un premier passage à partir duquel se succéderont des rituels qui marquent l'entrée progressive de l'individu dans le monde social des humains et correspondent dans le même temps à des étapes précises de la transformation de son corps.

Le retour de couches de la mère indique le moment où l'enfant est considéré comme suffisamment fort pour affronter l'extérieur de la case. Cette première sortie fait l'objet d'un rituel nommé « sortie de l'enfant », à l'occasion duquel il est présenté au village. Dès cet instant, il se détache du monde de la nature et perd une partie des défenses magiques qui le protégeaient contre les sortilèges des génies. Il n'est plus appelé « la bête » mais « l'enfant rouge »³⁵, à cause de sa couleur de peau encore mal définie.

Accueilli dans la communauté humaine, l'enfant rouge n'est pas considéré pour autant comme un individu à part entière. Il ne porte pas de nom. On craint d'attirer sur lui l'attention des esprits de la nature – dont on pense qu'il est encore trop proche – à lui donner un trop joli sobriquet. On préfère plutôt l'appeler « grosse merde » ou encore « merde de sa mère ». Sa chevelure est l'objet des plus grands soins. Ointe quotidiennement avec du miel sauvage, réputé nourriture des

Quand la femme est sur le point d'accoucher, on dit qu'elle est « prête à éclater » (*androndrotsy*), qu'elle est « dans l'eau profonde » (*anaty rano laly*) et qu'elle se battra bientôt avec la sagaie (*mialy lefo*). Si la femme meurt en couches, on dit alors qu'elle est « morte la sagaie à la main » (*maty rekindrefo*) ou qu'elle n'est pas parvenue à donner « un coup de pied dans la termitière » (*tsy mahatimpaky aboaly*).

35. *Zaza mena*.

génies, elle prend rapidement l'aspect d'une tignasse inextricable qui ressemble, dit-on, à la coiffure en tresses que portent les petits génies sylvestres *koko*. Son corps trop mou³⁶ doit être protégé pour qu'il puisse se solidifier, pour que l'eau se transforme en os. Les Sakalava pensent que l'humain, le social, se connaît avant tout dans le lignage, le père, les agnats, les os, le dur.



26.

**Cérémonie de présentation
de l'enfant au village.**

Première sortie de la mère et de l'enfant,
tous les deux encore sous protections
magiques.

Quand l'enfant parvient à se déplacer à quatre pattes, on dit que ses os commencent à se solidifier. Dès lors, il est considéré non plus comme « enfant rouge », mais comme « enfant qui rampe ». Il est maintenant suffisamment fort pour s'émanciper de ses liens avec le monde de la nature. On procède donc à la première coupe de cheveux marquant la levée de tous les interdits et de toutes les protections qui jusqu'alors l'entouraient. Le devin peut, cette fois sans danger, lui donner un nom en accord avec son destin de naissance ou encore, dans certains cas, un nom susceptible de contrer les effets néfastes d'un mauvais destin de naissance. Ce premier sobriquet, qui souligne certains aspects particuliers de son histoire, sera remplacé plus tard par d'autres noms car tout individu est censé en changer plusieurs fois en fonction des événements importants de sa vie.

36. *Malemiley*.



Jusqu'à l'âge de sept ou huit ans environ pour les garçons et jusqu'à la puberté pour les filles, le sexe de l'enfant n'est pas encore bien établi. La circoncision qui consiste à « aiguiser » le sexe du garçon marque définitivement son entrée dans le monde des hommes et son intégration, dans la plupart des cas, dans le lignage de son père. Pour les filles, les premières menstruations ne suffisent pas à les rendre adultes. On les considère alors seulement comme « mûres » pour des relations sexuelles. Il faut qu'elles fassent la preuve de leur capacité d'enfanter pour être reconnues comme femmes car elles sont données comme les seules responsables de la fécondité humaine. Stériles, elles garderont un statut d'enfant jusqu'à la fin de leur vie.

Le corps humain, à mesure qu'il se solidifie et qu'il s'humanise, à partir d'une matière brute, humide et molle, se libère de ses liens avec la nature et en ce sens avec la mère et les principes féminins représentés par l'eau et la terre.

Pour les Sakalava, la fécondation n'est possible que si le sang de la mère et le sang du père sont différents. Il est impératif d'éviter la consanguinité pour qu'un enfant soit normalement constitué. Dans cette société, fortement exogame, la consanguinité la plus forte est celle qui rapproche les enfants utérins, ceux qui « ont partagé la même matrice »³⁷, car le sang et toutes les parties molles de l'enfant sont apportés par la mère. Le sperme du père, véhiculé à travers son sang, sera transmis à l'enfant et se solidifiera pour former le squelette. Le réservoir séminal de l'homme se situe dans les deux vertèbres dorsales supérieures. Tout corps humain est donc la résultante organique d'apports spécifiques et différenciés venant du père et de la mère et porte les traces visibles de cette partition. Chaque individu est divisé verticalement en deux parties non identiques. La partie gauche, correspondant à la main gauche de l'individu, est celle qu'il a héritée de sa mère. C'est pour cette raison que la gauche du corps serait toujours plus faible et plus petite que la partie droite « donnée » par le père. Les Sakalava introduisent ensuite dans leur description du corps humain des références aux points cardinaux. La partie droite, masculine, est associée à l'est tandis que la gauche, féminine, est liée à l'ouest. La tête figure le nord et les pieds, le sud. Le cœur où réside le souffle, foyer du double, est désigné comme le centre du corps.

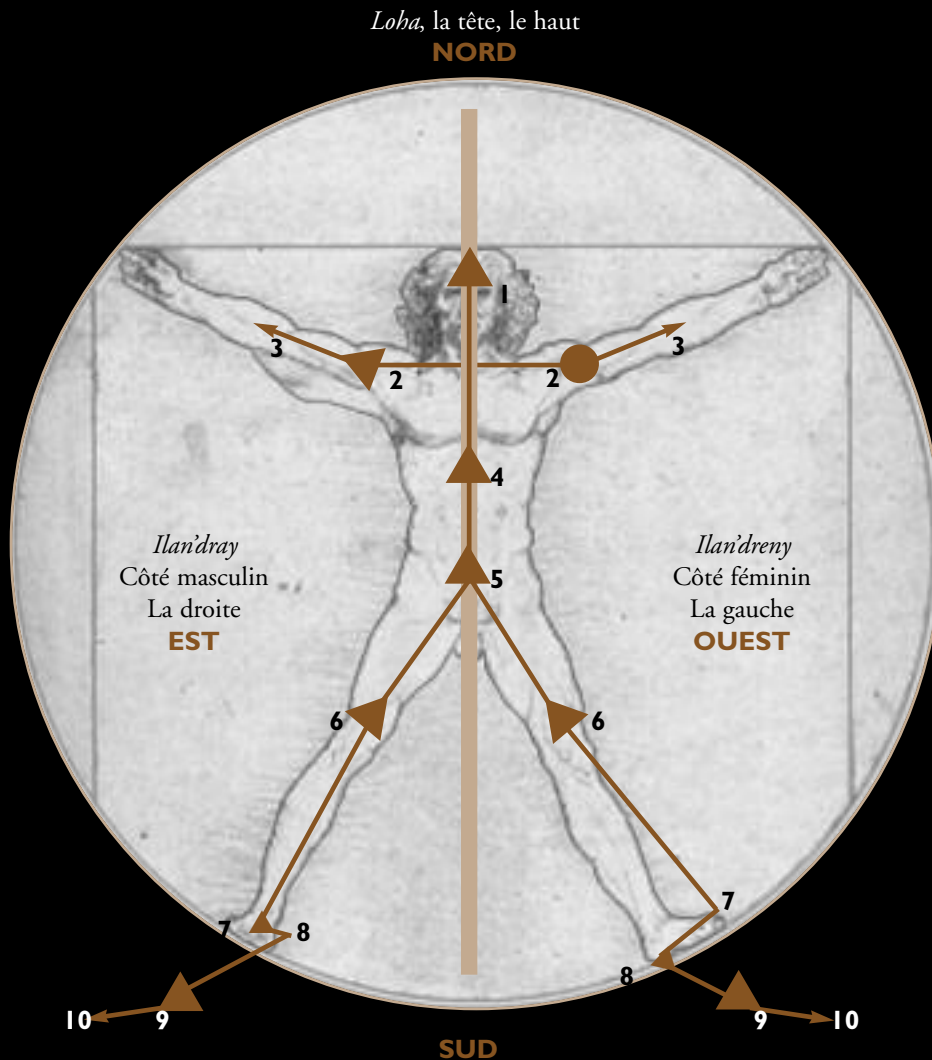
La succession des générations, à l'instar de la reproduction biologique, donne naissance à un corps organique, le lignage. Les Sakalava disent à ce sujet : « Un lignage n'est qu'un seul corps »³⁸. Cette affirmation trouve son application dans les termes utilisés pour décrire les hiérarchies lignagères. « La tête », c'est le patriarche, l'aîné de tous³⁹. Puis vient sa descendance, *taranaky*, toujours plus éloignée de



27.

Aoly protecteur de la petite enfance.

37. *Niaro fono*. 38. *Tariky raiky, vata raiky*. 39. *Mpitoka*.



28.

**Illustration du principe
du « tariky raiky, vata raiky » :
unité de descendance.**

- 1 : Dady. Ancêtre fondateur de l'unité de descendance.
- 2 : Les parents (enfants de 1).
- 3. Collatéraux ou consanguins (agnats et cognats) : rantson'tana, les doigts de la main
- 4. Anaky, enfant.
- 5. Zafy, petit-enfant.
- 6. Zafy doaliky, petit-enfant du genou.
- 7. Zafy kitro, petit-enfant de la pointe du pied.
- 8. Zafy paladia, petit-enfant de la plante du pied.
- 9. Zafihafy, arrière petit-enfant.
- 10. Niny ou doria, descendance imprécise.

(d'après Léonard de Vinci)

la tête, toujours plus bas, plus au sud : les enfants, *anaky*, les petits-enfants, *zafy*, les petits-enfants du genou, *zafy dohaliky*, les petits-enfants de l'orteil, *zafy kitro*, les petits-enfants de la plante du pied, *zafy paladia*, jusqu'à l'extinction de la lignée. L'unité de descendance patrilinéaire, *tariky*, est celle à laquelle appartient l'enfant reconnu par son père. À Madagascar, on dit également que tout individu possède huit ancêtres, auxquels il est affilié de manière indifférenciée. Ce nouveau groupe de descendance qui croise les lignées paternelles et maternelles correspond à l'unité exogame la plus large. Dans l'idéal, on ne doit pas épouser quelqu'un avec qui on est parent en ligne indifférenciée à l'intérieur de cette unité mais la recherche de paternité dépasse rarement de nos jours la quatrième géné-

ration ascendante. Dans sa stratégie de vie, tout individu aura tendance à privilégier l'un de ses huit ancêtres en raison de son importance sociale et des avantages qu'il en attend.

Dans les temps anciens, la hiérarchie sociale s'exprimait par l'image du corps humain. « Le roi c'est la tête », disait-on, « le corps c'est la masse du peuple, et les esclaves sont les pieds qui le portent et les mains qui le servent. » Cet axe qui relie les pieds à la tête, la descendance à l'ancêtre et l'esclave au souverain, procède d'un principe unique d'opposition et de liaison entre le bas et le haut, entre le présent et le passé. Ce principe connaît de nombreuses déclinaisons et applications, notamment dans l'architecture des maisons et des tombeaux ou encore dans les attitudes de respect, au niveau de la position des corps, qu'adoptent les individus vis-à-vis des personnes qu'ils considèrent comme supérieures.

29.

La divination par les graines ou *sikily* permet d'interpréter les règles de l'astrologie appliquée à chaque cas particulier par le devin (fresque d'un tombeau *antandroy* au sud de Madagascar).



LA CIRCONCISION

On ne saurait trop insister sur l'importance de la naissance d'un enfant, et plus précisément d'un fils, dans la conception sakalava du couple mais aussi du lignage et de l'ancêtre. Le mariage proprement dit n'a aucune incidence sur la vie et l'identité de l'individu. La naissance de l'enfant, en revanche, installe le couple dans sa véritable légitimité et soude les parents. Le premier enfant fait passer ses géniteurs du rang d'enfants à celui de parents et leur offre une condition nouvelle, référence sociale qui les qualifiera désormais dans le groupe. L'épouse n'est que prêtée, le temps que dure l'union ou le temps d'une vie, au lignage de son époux, et le patrilignage de la femme conserve entiers ses droits sur la dépouille. Jamais le mari ne considérera son épouse comme faisant partie de son lignage sauf si cette femme lui a donné de très nombreux enfants. Cette conception particulière du couple explique que l'époux doit, avant et après la naissance du premier enfant, effectuer des rituels spécifiques qui lui donneront un droit sur la fécondité de son épouse, « la prière pour le ventre »⁴⁰, puis un droit de reconnaissance de sa progéniture, « la prière pour l'enfant »⁴¹, rituel lors duquel, dit-on, le père « achète » l'enfant au patrilignage de la mère. La société sakalava est régie par un principe agnatique fort, seuls les garçons sont destinés à devenir ancêtres et seuls les enfants mâles sont aptes à entretenir leur culte. Il apparaît donc essentiel que l'appartenance lignagère du fils, plus que celle des filles, soit formalisée par un rituel approprié, dès l'instant où son identité sexuelle se fait plus claire, plus définie. Car, nous l'avons vu, le genre de l'enfant n'est pas acquis à sa naissance. La circoncision est ainsi une étape stratégique dans le mouvement de « durcissement » de l'enfant, jugé encore trop « mou », par le double jeu de la fabrication et de la reconnaissance sociale de sa virilité associées à son intégration formelle au lignage, l'un étant donné dans l'autre, par homologie.

Quand son sexe a été découpé, sculpté, aiguisé, à partir de cet élément le plus large qu'est la terre c'est-à-dire la femme dont il est issu, quand son sexe n'est plus ambigu, le garçon circoncis atteint le statut d'homme accompli. Il représente alors une image du lignage qui, dans sa forme la plus élaborée, la plus définitive, se résume à quelques os réunis dans un tombeau associés à quelques autres dans la nécropole du lignage. Ces mêmes tombeaux qui tendent à réaliser, en application des formes royales, une déclinaison de modèles épointés qui sont autant de signes

40. *Soron'troky*. 41. *Soron'anaky*.



30.

Chaque garçon possède son *hazomanga* (autel de lignage), mais il est fréquent aussi que des frères issus d'une même mère en détiennent un en commun.

de l'honneur. Pointe de la sagaie, faîtage de la maison, bosse du zébu, mains jointes et dressées pour la prière sont autant de métaphores de l'idée d'un lignage : « C'est le petit enfant qui construit l'ancêtre »⁴². Le lignage assure la réunion permanente des vivants et des défunts, des vivants et des ancêtres, dans un ensemble qui tend, en s'effilant, vers l'infini mythique de ses origines portant l'espoir de son éternité. L'image en quelque sorte parfaite représentée par les os d'un même lignage réunis dans la nécropole et irrévocablement ordonnés se situe dans cette esthétique. Tout nouveau venu s'inscrit dans le fil de cette flèche et de cette manière renforce son mouvement irrépressible. Enfin, l'ensemble de ces conceptions est symbolisé par le « bois sacré » (*hazomanga*), ou autel de lignage, poteau époinaté, planté à l'est du village, lieu où se déroule l'essentiel des rituels. Notons que la circoncision des fils du roi donnait lieu à un rituel spécifique dénommé « aiguiser le taureau », sans doute l'un des plus importants de la royauté, point de convergence de tout ce qui est « aiguisé, au sommet, à la tête, premier, à l'origine... ».

La cérémonie de circoncision est organisée par le responsable de lignage quand le groupe des garçons de cinq à sept ans devient trop important mais, selon les Sakalava, elle peut être requise par les ancêtres eux-mêmes sous la forme d'un rêve fait par une personne extérieure au lignage et qui en informe alors le patriarche. Cette cérémonie regroupe tous les garçons d'une même classe d'âge auxquels viennent s'ajouter aujourd'hui les fillettes à qui, en la circonstance, on percera les oreilles.

42. Zafy manorindraza.



31.

Couteau de circoncision et détail du pommeau.

On peut lire, dans les moindres détails de cet objet, les éléments les plus importants de la cérémonie de circoncision. Le sexe du personnage est figuré par le manche et la lame du couteau. Le bœuf du sacril lui fait face, tandis que le croc le, symbole de l'ancêtre, est sur le manche. Le plat, *kapilu*, surmonté d'un canard, symbole de fécondité forme le pommeau à proprement parler.

32.

Jeune garçon installé sur les épaules de son oncle maternel qui le conduit à la circoncision.

Sans entrer ici dans le détail d'un rite complexe, nous relèverons certains points qui nous intéressent plus particulièrement. Chaque circoncision est jugée comme un événement grave, voire dangereux car toute perturbation quelle qu'elle soit peut être interprétée comme un signe néfaste et entacher définitivement l'avenir du garçon sur la nature réelle de son sexe et donc de son genre.

Deux temps rythment ce rituel, celui des alliés matrimoniaux et celui du lignage d'affiliation.

Les oncles maternels entrent les premiers en scène, ils représentent le groupe maternel, confectionnent le « bois du pénis », dressé près de l'autel de lignage, qui commémore chaque circoncision. Ils participent au groupe des « oiseaux féroces », des éperviers qui tournent tout autour des participants, serrés les uns contre les autres en poussant des cris sauvages pour symboliser la force crue des jeunes hommes qui engagent l'avenir de chaque lignage. Ils prennent part également au combat simulé qui oppose les deux lignages, maternel et paternel, donneur et preneur d'un fils. Les oncles portent leur neveu utérin sur les épaules ainsi qu'une sagaie et l'amènent à toucher le front du taureau du sacrifice, juste avant la circoncision, au pied du « bois du pénis » dressé pour l'occasion, renonçant définitivement à leurs droits sur l'enfant. Chaque garçon possède son « bois du pénis », mais il est fréquent que des frères issus d'une même mère en détiennent un en commun.

Viennent ensuite le chef de lignage et les pères qui accueillent leur fils auprès de l'autel familial où il sera présenté, alors que le côté maternel est maintenant écarté. Les enfants reçoivent ensuite la viande du sacrifice, c'est-à-dire un morceau de bosse et de foie enfilés sur une tige de bois aiguisée. Le foie réunit toutes les qualités viriles de force et de courage et la bosse, placée au sommet de l'animal, représente, nous l'avons vu, le lignage.

Pendant toute la durée du rituel, les mères filent le « fil de la vie » qui dévide la continuité du monde, de la vie, le lien profond entre les vivants et les morts de chaque lignage. Les femmes sont les gardiennes de la vie, les protectrices. Celles qui soignent et préservent les enfants contre tous les dangers et le disent dans leurs chants. Leur connaissance des plantes qui guérissent les garçons avant qu'ils ne soient circoncis est « naturelle ». Chaque enfant mâle arbore un « fil de la vie » en couronne autour de la tête, croisé sur la poitrine et autour de la taille, à la manière des guerriers et des devins avec leurs talismans protecteurs. À la fin de la cérémonie, une partie des fils sera enroulée autour du « phallus de bois » et les mères disposeront l'autre partie au sommet de leur tête.

Le déroulement du rituel comme le comportement de l'enfant lors de l'opération sont déterminants pour sa vie d'adulte. S'il pleure, il devient un pleutre. Toute sa vie, on lui rappellera cet incident et il se trouvera écarté des activités propres aux





33. Chaque enfant est habillé avec un « fil de la vie ».



34. Sacrifice au pied du poteau de circoncision.

hommes, charges familiales mais aussi travaux d'éleveur. De nos jours, dans une famille d'éleveurs, on fera d'un tel enfant un élève et un étudiant ! Le devin-guérisseur interprète le moindre fait comme un signe qui prédit l'avenir de l'enfant. Jadis, les garçons, après leur circoncision, devaient vivre cachés dans les bois pendant quelque temps et faire ainsi la preuve de leurs qualités d'hommes. On « lâchait » les fillettes du village à leur recherche, gare à celui qui était repéré par l'une d'entre elles, son genre ne serait jamais clairement défini !

L'enfant mâle est à présent complètement intégré dans le lignage de son père et l'équivoque sur la nature de son sexe disparaît. Son identité de vivant étant maintenant connue, il devient un cadavre facile à « classer ». Enterré dans la nécropole de son patrilignage, il partagera une sépulture réservée aux hommes, généralement celle de son père. Celui qui n'a pas été circoncis posera un véritable problème s'il meurt ainsi. Certes, il rejoindra la nécropole de son père, mais faut-il le ranger parmi les hommes ou parmi les femmes ? Une nombreuse descendance, preuve de sa virilité, ne résoudra rien. Aussi, dans ce cas particulier, on effectue une circoncision posthume sur le cadavre. L'acte peut être mimé ou réellement pratiqué avant l'ensevelissement.

LA MAISON

Au moment de la naissance, on dit que le petit être inachevé quitte une maison pour en découvrir une autre, qu'il sort de la « maison de l'enfant », de la matrice, pour rejoindre la maison de sa mère dans l'obscurité de laquelle il sera tenu secret jusqu'au jour où l'on célébrera la cérémonie de sa « venue au monde ». À cette occasion, sortant des entrailles de la case maternelle, il découvrira pour la première fois la lumière et sera confronté à l'extérieur, au village, à l'espace humanisé qui deviendra son univers familial. Un espace qu'il ne cessera toute sa vie durant de découvrir et de modifier, jusqu'au jour où, poussant son dernier souffle, son corps sera ramené dans sa case, en attendant de rejoindre son ultime demeure, son tombeau, et de continuer le tracé de son existence de l'autre côté du monde, au pays des ancêtres.

La maison et le tombeau, éléments complémentaires et opposés, sont les deux lieux où se condense l'ensemble des conceptions qui concernent la place de l'être humain dans le cosmos, et partant dans le monde social, puisque tout individu tient sa place dans la société de la position particulière et précaire qu'il occupe dans l'univers. La maison est sous l'influence de la destinée dans son mouvement propre, résultante des forces imprévisibles et contradictoires qui animent le cosmos dont Dieu et les ancêtres sont les maîtres. C'est le lieu de la survie, de l'espoir, de la descendance, le lieu de l'ambition et de toutes les incertitudes qui pèsent sur chaque destin individuel.

La maison, en pays sakalava, représente l'échange avec d'autres groupes de parenté, l'ouverture vers l'extérieur, la solidarité sociale, les alliances et les conflits entre les vivants ; le tombeau, par contre, est conçu comme le signe de la fermeture de cet échange au prix d'une communication exclusive avec le même, avec l'ancêtre, avec le sacré⁴³, avec celui dont le destin est maintenant totalement accompli. Les deux sites sont diamétralement opposés : la maison contrairement au tombeau maintient par sa nature, par sa structure, son façonnage, une véritable continuité avec toute autre maison, participant de cette manière à la dynamique incessante qui stimule les groupes familiaux ; modelage social ininterrompu qui s'achève avec la mort de chaque individu, « fixé » alors dans son identité définitive au moment où il se trouve exclu de cette compétition qui réunit et oppose les parcours de vie.

43. *Masina*.



Mises à part les règles de la destinée dont nous venons de voir qu'elles président, depuis toujours, à la conception et à l'organisation de l'espace dans le domaine de l'habitat, la maison sakalava a connu de nombreuses transformations dans le mouvement de l'histoire. En fait, à l'image du tombeau toujours bâti en bois et en pierres, mais avec moins d'éclat sans doute du fait de la relative simplicité de son architecture à base de végétal, elle apparaît comme un témoin attentif des changements considérables qui ont affecté cette région. La description de plusieurs périodes dessinées à gros traits devrait nous permettre de mieux comprendre la nature de ces modifications.

D'abord, l'installation progressive de la royauté qui introduit d'autres formes de segmentation et de découpage de l'espace et impose des modèles dans l'architecture des maisons et des tombeaux, afin de rendre immédiatement visibles les nouvelles hiérarchies inaugurées par ce système politique. Puis, l'unification politique de territoires importants, pacifiés sous l'autorité d'un même souverain, qui a conduit à la disparition progressive des guerres, des guerres de razzia, forme première de l'échange, opposant des groupes lignagers indépendants. La sécurité ainsi garantie va favoriser l'épanouissement d'un habitat relativement plus spacieux et durable par opposition aux abris précaires et faciles à confectionner, les seuls utilisables quand, sous la menace d'une attaque, il fallait quitter précipitamment les lieux. Enfin, le développement de l'élevage bovin extensif associé à celui de la riziculture de décrue qui constitue la résultante de ces deux premiers termes.

35.

Jeune couple sakalava posant
devant leur maison dotée d'un *kijoly*
(véranda).



36.

Toby, campement provisoire.

Comme l'a bien montré Gillian Feeley-Harnik (1980), on passe à partir du XVIII^e siècle de l'arbre aux murs, d'une communication constante et ouverte entre groupes exogames, installés, on peut dire, à l'ombre des manguiers ou des tamariniers, à l'apparition de palissades en bois opposant dans le nouvel espace politique du royaume le groupe dynastique au peuple. L'ombre de ces grands arbres est un complément indispensable à la maison proprement dite. Espace de la vie sociale par excellence, agora et lieu de rencontres. Arbre, *komba*, que l'on plante en lieu et place de la maison d'un grand ancêtre pour honorer sa mémoire et qui, dit-on, abrite le double de son être. Arbre-autel, nommé *toñy* et dédié aux génies tutélaires des lieux, mais aussi arbre-maison des esprits qui s'installent chez les hommes et s'expriment par leur voix. L'ombre des arbres délimite également des espaces propices à la convivialité : espace cérémoniel, lieu public où s'affirme, par le jeu des débats et des conversations, l'opinion générale qui coagulera le consensus.

Le XIX^e siècle correspond à un important développement de la riziculture qui entraîne une sédentarisation de plus en plus marquée de la population. Sédentarisation qui sera ensuite imposée par le pouvoir colonial lors de la mise en place de mesures de concentration des sites épars d'habitats. L'utilisation progressive, à cette époque, de la terre séchée pour élever les murs témoigne d'un emprunt aux techniques de construction caractéristiques des Hautes Terres, après un demi-siècle d'occupation merina au Menabe. Cet emprunt marque une évolution importante qui dépasse le simple domaine de l'architecture. En effet, au temps où la royauté exerçait une autorité sans partage, cette technique était totalement prohibée. Si cet interdit royal est bien un signe de la résistance du pouvoir à toute présence étrangère, l'utilisation progressive de cette technique par la population traduit le déclin de la monarchie.

L'influence européenne marquera, dès le début du XX^e siècle, une évolution significative de l'habitat. Largement inspirée par l'architecture créole qui se développait à cette époque aux Mascareignes, la maison sakalava connaît des modifications importantes dans sa structure : des fenêtres sont découpées dans les



37.

Détail architectural d'une maison à varangue (des Hautes Terres à Tananarive). L'influence de l'architecture créole est manifeste.



38. Groupe de femmes et groupe d'hommes réunis sous un tamarinier à l'occasion d'un rituel.

parois, les toitures en bardeaux remplacent les anciens revêtements en feuilles de rônier ou en écorces de baobab et l'utilisation du bois, dans l'huissierie par exemple, se fait plus courante. Mais le plus grand changement provient de l'introduction d'un nouvel élément architectural : la varangue⁴⁴. En effet, la construction d'une véranda permet de multiplier les points d'appui de la charpente qui repose alors sur des piliers portants extérieurs. Le plan et la structure générale de la maison s'en trouvent profondément modifiés. Dans l'ancien plan, la façade principale où se situe la porte d'entrée est aménagée sur l'une des deux parois encadrées par les deux pans de la chute du toit. Dans le nouveau plan, la porte est déplacée sous l'auvent de la varangue dessinant un nouveau lieu de convivialité. L'ombre de la varangue, comme l'ombre des grands arbres, apporte un complément indispensable à la maison proprement dite. L'intérieur de la maison demeure un lieu plus secret, même s'il n'est pas considéré comme tel puisque tout est censé se faire sous le regard de tous.

44. Terrasse entourant la maison sur ses quatre côtés, protégée par un auvent qui court tout le long de la toiture.

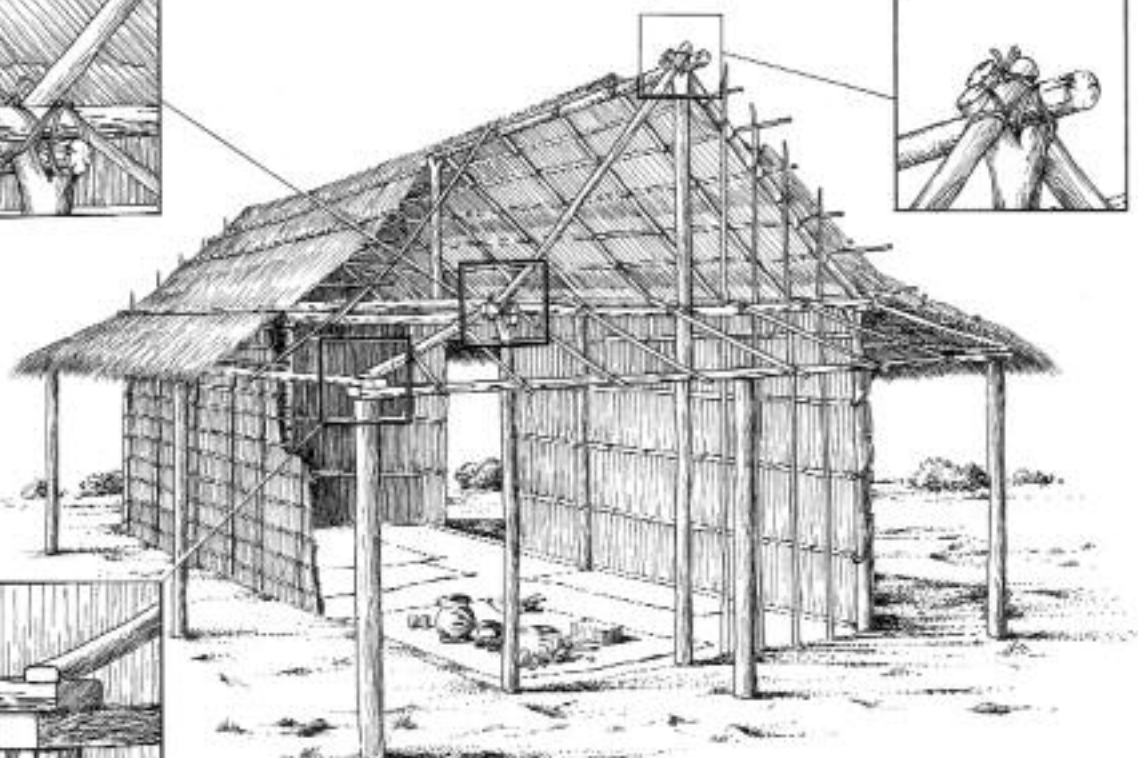
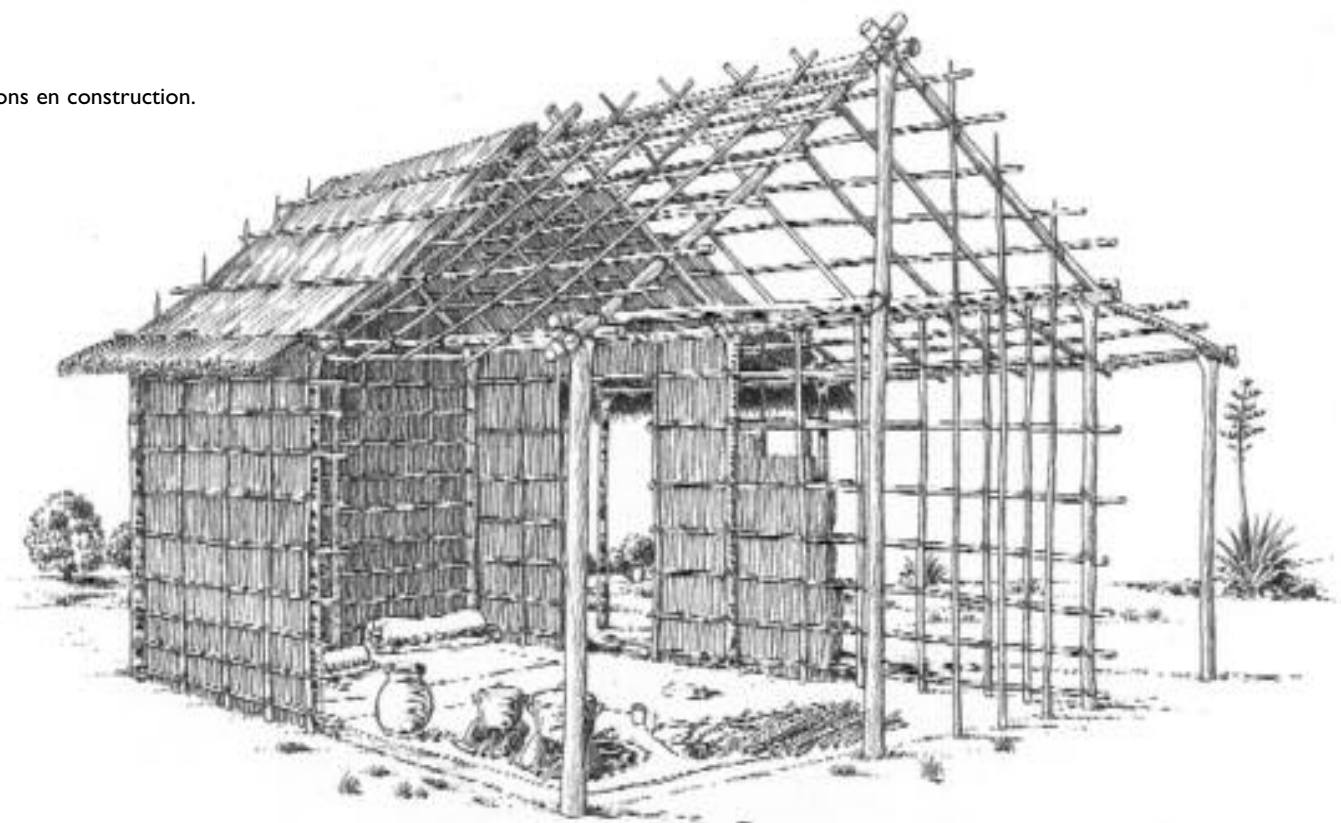
Depuis cette transformation majeure qui a affecté l'ensemble de sa structure, la maison sakalava n'a plus connu de véritable modification. Peut-être faut-il mentionner l'utilisation de certains matériaux d'exportation telles les plaques de tôle ondulée qui servent à couvrir les toitures ou encore le ciment, employé pour les fondations. Mais aussi faut-il préciser que, coûteux, ces matériaux sont réservés à ceux qui, par leur activité économique, ont accès à la monnaie et habitent à proximité d'un centre urbain.

Les modifications opérées par emprunts d'éléments, de techniques et de matériaux au hasard des contacts avec l'extérieur, tout au long de l'histoire, ne changent en rien la manière de penser et de concevoir la maison. Toute maison quelle qu'elle soit, et il en est de même pour toute œuvre humaine, doit être fabriquée en harmonie avec les principes de fonctionnement du cosmos. Cette harmonie est conçue comme la condition *sine qua non* de la réussite de toute action humaine mais aussi de la conservation de la santé qui prouve en définitive que l'on est en phase avec le mouvement de l'univers. Les normes et les techniques de construction, comme dans tous les rituels malgaches, sont des applications des principes de la destinée. La théorie ou la doctrine ne précède pas ici son application. C'est la mise en œuvre d'une procédure particulière qui introduit la représentation théorique de la question. Il suffit de prêter attention aux débats et discussions interminables qui accompagnent telle ou telle décision apparemment d'ordre technique pour s'en rendre compte.

La construction d'une maison apporte une image empirique particulière de l'organisation du monde présente dans l'astrologie. Le devin devra tout d'abord déterminer l'emplacement de la future habitation et le jour de son érection. Ce travail qui fait appel à une coopération élargie à l'intérieur des réseaux de parenté demandera tout au plus une semaine. Chaque maison est orientée nord-sud et est-ouest. On commence par ériger les quatre poteaux de coin, les quatre « destins mères », en ménageant un trou dans l'angle nord-est correspondant à *alahamady*, au destin principal. Le devin verse dans ce premier trou un mélange de plantes aquatiques et d'eau destiné à « refroidir » la terre pour préserver les futurs habitants de tous les maux qui peuvent s'abattre sur une maisonnée comme les maladies, la stérilité, la famine, la foudre... Notons ici la similitude qui existe entre la construction d'une maison et celle du parc à bœufs pour dessiner le parc et son ouverture dans la référence constante aux signes astrologiques. Pour la maison, le parc et le tombeau, on commence au sud-ouest. On enterre, dans le parc à bœufs, dans l'axe nord-est/sud-ouest et à mi-corps, un talisman qui doit tout à la fois protéger et garantir le croît du troupeau. Le choix de l'emplacement et du jour pour inaugurer la fabrication du parc est également précédé par la consultation d'un devin. Le parc à bœufs est aussi, à travers un langage spécifique

39.

Maisons en construction.



qui concerne le zébu, son sexe, son âge, sa couleur de robe, le dessin de ses cornes, son jour de naissance, une image du cosmos où l'on peut lire et interpréter tout ce qui concerne son propriétaire.

Après avoir achevé de « refroidir la terre » et enseveli les talismans protecteurs, on dresse les quatre poteaux d'angle de la maison en procédant selon un rituel immuable : on commence par l'angle nord-est et l'on poursuit par l'angle sud-est, puis sud-ouest pour finir par l'angle nord-ouest. Les deux poteaux de tête qui soutiennent la poutre faîtière la plus élevée, puis les poteaux de parois murales et les piliers de la varangue, sont fixés en terre avant que les poutres faîtières alignées dans l'axe nord-sud ne soient ajustées. Parmi les poteaux des deux parois principales, il s'en trouve deux (parfois quatre) plus épais et plus importants que les autres. On les appelle les « amants de la maison » et ils servent de poteaux de soutien. Placés en face l'un de l'autre, ils forment un couple.



40. Maison en pisé. Le toit est recouvert de bardeaux en écorce de baobab.

Avant que la varangue ne vienne modifier la structure faîtière introduisant un système de poutre fracturée, la structure architecturale des maisons sakalava s'organisait autour d'un pilier central. Ce pilier que l'on retrouve encore aujourd'hui dans l'architecture des Hautes Terres détient une grande valeur symbolique (Bloch, 1968). Un tel élément développe en effet plusieurs sens autour de la notion d'ascendance, de sentiment filial, de protection, de repos, de tranquillité, d'assurance, on dirait aujourd'hui de « veille ».

Enfin, on lève les murs avec un tressage de tiges de roseaux, et le toit est recouvert en général de feuilles de rônier. Ces différents matériaux varient beaucoup selon les régions et la raréfaction progressive des éléments de base. On constate cependant que chaque essence utilisée dans la construction possède une vertu propre associée à son nom ou à sa couleur. La maison autorise, à travers sa structure, une déclinaison à l'infini de qualités symboliques et fonctionne en fait comme un gigantesque talisman.



41. Maison à varangue en construction.



42. Maison en cours de finition.

La disposition des objets et des personnes à l'intérieur apparaît aussi fortement déterminée. Le maître de maison siège au nord près de l'angle nord-est où sont suspendus les accessoires spécialement réservés pour le culte aux ancêtres, en particulier le *kapila*, plat à sacrifice destiné aux offrandes pour les ancêtres, le couteau du sacrifice et différents talismans protecteurs. Les visiteurs entrent par le sud-ouest et les hommes se regroupent au nord. Les femmes et les filles se tiennent au sud-ouest près de la cuisine dont le foyer est toujours installé vers le sud. Les adolescents de sexe masculin se tiennent entre les adultes masculins au nord et les adultes féminins au sud. Ces règles, quelque peu émoussées aujourd'hui, reprennent vite de la vigueur dans une situation de tension.

La maison sakalava reste de dimension modeste et n'abrite généralement qu'une famille restreinte. Le plus souvent, elle abrite un segment de lignage limité à un couple et ses jeunes enfants. En effet, les jeunes filles pubères disposent généralement d'un logement indépendant où, tant qu'elles ne sont pas mariées, elles peuvent recevoir leurs amants en toute liberté. En revanche, les garçons de la même classe d'âge partagent un logement collectif jusqu'au moment de leur mariage où ils se construiront une maison. Construction d'une maison et constitution d'un couple dans le but de créer une descendance sont deux notions étroitement associées. Une femme qui perd son époux sans avoir eu d'enfant avec lui quittera le village pour retourner vivre chez ses parents paternels et ne pourra

43.

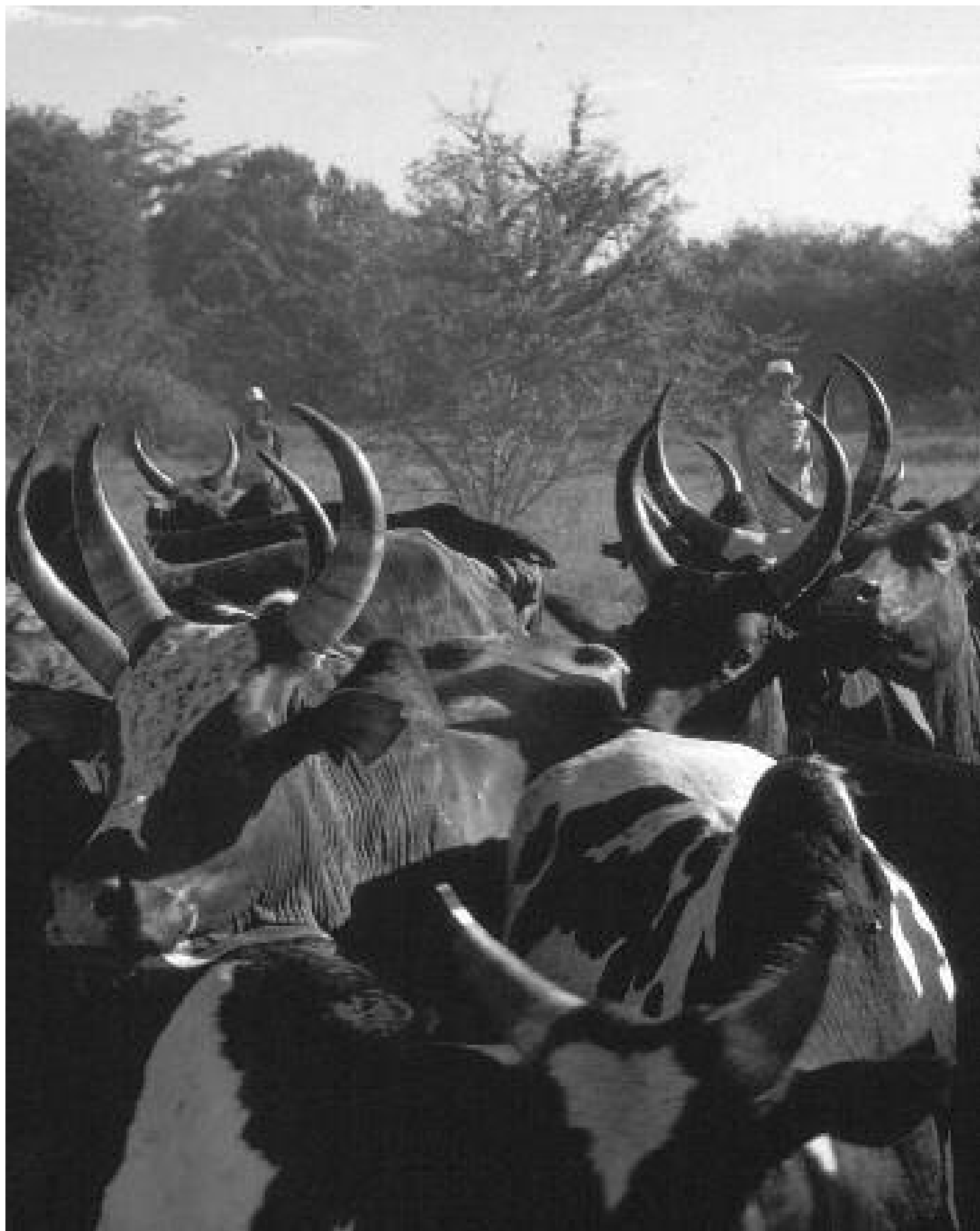
Parc à bœufs.

Le choix de l'emplacement et du jour pour inaugurer la fabrication du parc est précédé des mêmes procédures que celles qui président à la construction de la maison. Le parc à bœufs est aussi, à travers un langage spécifique qui concerne le zébu (son sexe, son âge, sa couleur de robe, le dessin de ses cornes, son jour de naissance), une image parfaite du cosmos où l'on peut lire et interpréter tout ce qui concerne son propriétaire.

en aucun cas demeurer dans la maison de son mari défunt qui, autrefois, était brûlée. Le mariage sans descendance est considéré comme une situation anormale. Après le décès d'un mari, certains sont enclins à en imputer plus ou moins la responsabilité à la veuve surtout si le couple n'a pas d'enfant.

On peut dire que la maison, associée à l'ensemble des éléments qui installent un lignage dans son espace social propre, est conçue comme un lieu d'ancrage cosmique qui constitue tout être humain face à la nécessité de son destin, mais aussi comme le témoin précaire du simple mouvement de sa vie. Dans ce jeu subtil, chacun, *fait* de la rencontre du hasard et de sa volonté propre, tente de construire une forme achevée de son être social pour pouvoir disparaître heureux ! Ainsi la maison n'est jamais qu'un tombeau inachevé dans la quête incertaine d'un absolu de l'être.





LE VILLAGE

En pays sakalava, la maison, au sens restreint telle que nous venons de la présenter, n'est qu'un élément d'un ensemble de constructions différentes qui organisent le territoire en fonction des activités économiques et sociales. Elle prend place dans une série d'emboîtements qui découpe des espaces de plus en plus larges : l'enclos familial, la place de cet enclos dans l'ensemble du village, le village lui-même en tant qu'édifice d'une unité beaucoup plus vaste qui englobe des lieux aménagés (comme les champs, les pâturages ou encore les cimetières) et, enfin, des lieux de réserve considérés comme des sanctuaires dédiés aux génies de la nature.

« Chaque individu est attaché à la terre de ses ancêtres par un cordon semblable à celui qui relie l'enfant à sa mère. »

C'est ainsi que l'on explique au Menabe la puissance du lien qui relie tout un chacun à la terre qui recèle en son sein les ossements des ancêtres, précieuses reliques familiales. La terre où sont également enterrés les placentas et les prépuces, éléments dont se déleste le corps lignager au cours de son processus de reproduction. Terre dont on emporte quelques pincées quand on part en voyage. Terre dont on peut s'éloigner, mais que l'on ne quitte jamais définitivement puisque, mort, chacun est appelé à la rejoindre pour y être enterré.

La notion de *tanindraza*, terre des ancêtres, est un référent identitaire important indissociable du regard que portent les Sakalava sur la rencontre de la « nature brute » avec les « temps primordiaux ». Tous les lieux sans occupation humaine permanente sont des sanctuaires, des lieux-reliques rappelant les temps primordiaux peuplés de génies. Ces êtres de chair et de sang qui peuvent à tout instant intervenir dans le monde des vivants sont considérés comme les premiers occupants, comme les véritables propriétaires de cette terre. Jamais on ne s'aventurera en mer ou l'on ne se hasarderait dans une forêt profonde sans accomplir au préalable un rituel d'introduction accompagné d'une offrande de miel ou de rhum puis d'une demande de bénédiction.

Entre l'homme et les esprits, les négociations existent sous des formes ordinaires lorsqu'il s'agit par exemple de demander une autorisation de passage mais selon des principes rituels plus achevés, plus codifiés, lorsqu'il s'agit d'accompagner une demande de terre. La construction du territoire des humains s'opère en réalité par un empiétement continu sur le domaine des génies. L'individu qui entend s'installer sur une terre vierge, pour en devenir maître et y imposer sa présence aux générations à venir, effectuera avant toute autre action une cérémonie d'appropriation.

Cette cérémonie, qui n'est autre qu'un rituel de fondation où s'enchaînent des prières aux esprits tutélaires des lieux et des demandes de conciliation, s'achève par l'érection du *toñy*, l'arbre-autel. Quand les esprits abandonnent un lieu pour le confier aux hommes, la terre n'est plus sacrée. Elle a perdu son odeur de pureté. Le charme destiné au territoire garantit abondance et prospérité, fertilité pour les champs, fécondité pour les troupeaux et pour les hommes si toutefois ces derniers respectent les interdits révélés par les esprits qui lui sont attachés. Le fondateur, celui qui a fait alliance avec les esprits, est le gardien du *toñy* comme le sera à sa suite son fils aîné. À ce titre, il est responsable des interdits du territoire qui assurent le maintien du juste équilibre entre l'homme et le monde invisible. Ceux qui ont ainsi acquis le monopole de la communication avec les esprits d'un territoire disposent d'une totale légitimité de premier occupant, de « propriétaire », dans un système juridico-foncier fondé sur la maîtrise du rapport à l'invisible qu'ils contrôlent entièrement puisque bénéficiaires d'un discours dont ils sont par ailleurs les inventeurs.

Ce rituel, toujours pratiqué de nos jours, a existé sous des formes différentes à travers toute l'histoire du Menabe. Selon les mythes, la dynastie aurait présidé à la fondation du royaume, faisant fi de toutes installations antérieures et ramenant de la sorte l'histoire du territoire au seul temps de la royauté. On raconte qu'une cérémonie de fondation, du temps de Seigneur-qui-brûlait-la-forêt⁴⁵, eut lieu aux abords de la rivière Sakalava⁴⁶. Ce rituel se déroula sous la gouverne d'un devin qui conduisait la « conversion » au nouveau système. Les prières destinées aux esprits tutélaires du sol, et ancêtres des premiers hommes, accompagnaient les différentes étapes de la fabrication d'un charme protecteur du futur royaume :

« Tout d'abord, on creusa une fosse profonde dans laquelle fut jeté un couple d'individus captifs. Ensuite, on construisit par-dessus une estrade sur laquelle on immola un bœuf au pelage roux en prenant soin que le sang du sacrifice s'écoule sur le couple. La dépouille de l'animal jetée à son tour dans la fosse, on combla le trou et, à cet endroit, on planta un long poteau cérémoniel en fer. La couleur du pelage du taureau sacrifié donna le nom au pays : Menabe, le grand rouge. Par ce charme protecteur du royaume, aucune autre personne que le roi ne peut prétendre régner sur la terre. » (Traduction libre d'un extrait de tradition orale racontée par Fiandroha, corpus J. Lombard.



45.

Arbre du *toñy*.

L'arbre du *toñy* qui porte à l'intérieur de son tronc le charme protecteur du village scelle le pacte entre l'humain, premier occupant du lieu et le monde surnaturel.

45. C'est-à-dire Andriamandazoala, fin du XVIII^e siècle. 46. À Tsiarimpioky.



46.

L'incessante noria des femmes qui assurent la collecte de l'eau dans un village sakalava.

À cette époque, les premières installations permanentes se faisaient sur les rives des fleuves, le long de ces riches terres d'alluvions renouvelées chaque année qui autorisent plusieurs récoltes par an d'un riz semé à la volée sans qu'il soit nécessaire de procéder à une préparation particulière du terrain. À partir du XVII^e siècle et pendant trois siècles, la migration de la dynastie Maroseraña vers le nord favorise l'élargissement du territoire du royaume du Menabe et provoque un renforcement des densités de population le long des fleuves et autour des résidences royales. Mais aussi faut-il nuancer ces propos et préciser que, durant toute la période dynastique à savoir jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les villages permanents tels qu'on peut les voir actuellement étaient peu nombreux. La société sakalava tout entière était organisée autour de l'élevage extensif du zébu et les familles, regroupées en vastes lignages, vivaient au rythme des transhumances de leurs troupeaux, les territoires étant délimités par les parcours et par les pâturages. Les talismans protecteurs des troupeaux⁴⁷, disposés dans les différents parcs dispersés sur le territoire, tenaient lieu de bornage, signalant que le territoire avait fait l'objet d'un acte d'alliance territoriale passé entre ses occupants et les génies tutélaires. Cette situation ne faisait jamais que traduire l'état du rapport de force politique et social à l'intérieur du royaume. L'emplacement des tombeaux, de la même manière, permettait à chaque lignage de justifier de l'antériorité de son installation et donc de légitimer sa présence en qualité de propriétaire du lieu. La tombe

47. *Toñy fikaky*.



47. Hazomanga. Rituel de circoncision.



48.

Jeune fille *bilo* installée au sommet de l'estrade.

On distingue au-dessus de sa tête les *viky*,
représentant la voûte céleste.

d'un ancêtre estampille le territoire et rend la terre inaliénable. Encore faut-il pouvoir s'en réclamer, au plus loin qu'on puisse remonter, et à ce jeu-là le roi, devenu premier occupant, est toujours gagnant.

À la fin du XIX^e siècle, nous l'avons vu, les Sakalava, sous la pression de l'administration coloniale française qui cherchait à valoriser l'agriculture de rente, commencent à se sédentariser et, aménageant leurs anciens pâturages en terres de culture, créent des villages permanents. Les vastes lignages des temps anciens organisés autour des troupeaux se morcellent, à l'image de leur cheptel, en petites unités lignagères qui rejoignent les nouveaux lieux d'habitation et forment des communautés villageoises plurilignagères. À la même époque, des migrants, originaires de régions rizicoles (Hautes Terres et côte est), rejoignent en nombre le Menabe. Une nouvelle forme de charme protecteur, introduite par les souverains et consacrée lors de rituels de fondation de village, apparaît alors pour répondre aux préoccupations de lignages qui, premiers occupants d'un lieu, craignent d'être destitués de leurs droits par l'arrivée massive d'étrangers au Menabe. Toujours pratiquée actuellement, la cérémonie de fondation de village varie peu. Elle conserve cette même fonction d'asseoir un pouvoir de premier occupant au sein d'un territoire, en assurant le rôle de porte-parole des ancêtres à ceux-là mêmes qui en sont en même temps les comptables.

Les villages sakalava tels qu'ils nous apparaissent actuellement ont, en grande majorité, été fondés durant cette fin de siècle. Les descendants des fondateurs continuent généralement à y séjourner et à y tenir leur place de premiers occupants dans la communauté. Au fil du temps, des nouveaux venus les ont rejoints et ont formé des lignages qui, par le jeu des alliances matrimoniales, ont contribué au maillage des communautés villageoises actuelles et à la transformation de leur espace. Un territoire villageois n'est jamais figé même si, schématiquement, il se compose toujours des mêmes instances : le village à proprement parler au centre, entouré d'appendices territoriaux : lieux de production (champs de culture sèche et humide, pâturages, marigots), lieux dédiés aux dépouilles des ancêtres (nécropole) et lieux de réserve laissés en état de nature dédiés aux génies tutélaires (forêts, mangroves...). L'installation de nouvelles familles, mais aussi les catastrophes naturelles (la sécheresse, par exemple) ou encore l'adoption de nouvelles activités économiques entraînent inmanquablement des réaménagements et transforment le paysage en quelques années. Tous les villages sakalava diffèrent donc en fonction de leur environnement écologique (bord de mer ou forêt) et des activités économiques pratiquées par les habitants (élevage, pêche, agriculture). Mais au-delà des apparences, l'observateur averti retrouvera dans l'ordonnement des maisons de tout village les principes immuables d'organisation de l'espace inscrit dans le registre de l'astrologie.

49.

Vue aérienne
d'un village.

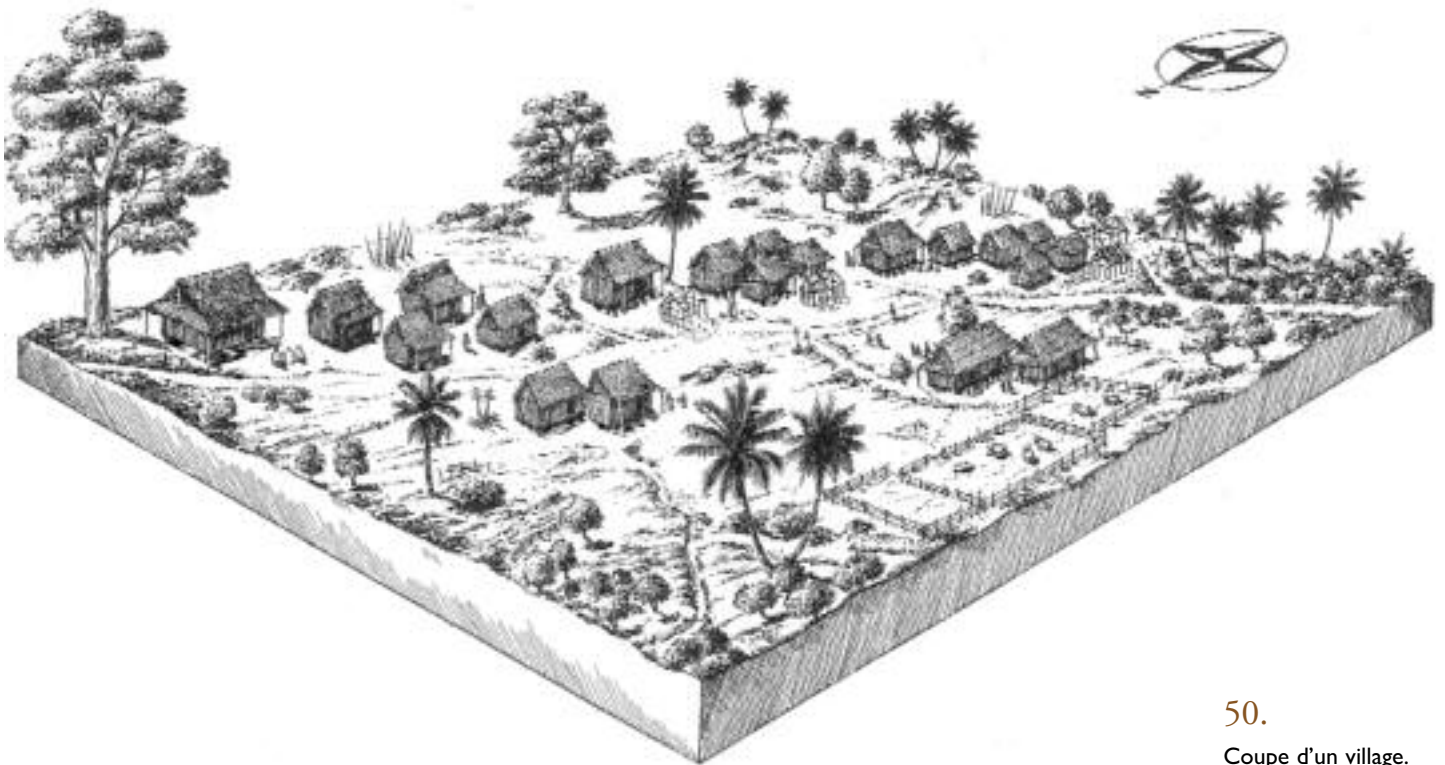


Chaque village se développe du nord au sud et d'est en ouest, à partir d'emblèmes spécifiques qui constituent son territoire propre. La maison du fondateur et l'arbre-autel du *toñy* se situent à la fermeture nord-est de l'espace villageois. Ils constituent le point de départ de la construction du village à partir duquel, au fur et à mesure des installations nouvelles, se succéderont de nouveaux quartiers construits toujours plus au sud, toujours plus à l'ouest. Ainsi, le plan du village se lit comme une chronique qui enregistre les arrivées successives et tient le compte des antériorités, au fondement de toute hiérarchie.

À l'est se retrouvent également les arbres (tamariniers ou manguiers) qui servent d'interface avec le monde surnaturel, siège des ancêtres, lieux de prière, d'invocation et de réunion qui dessinent l'espace social par excellence dans le village. En raison du caractère sacré qui leur est conféré, le parc à bœufs et le grenier à riz sont toujours situés à l'est. Mais c'est à l'ouest, au plus bas, que l'on aménagera les lieux collectifs d'aisance et de décharge, à l'extrême opposé des lieux sacrés. L'ensemble du village reproduit la géométrie de l'espace régie par les codes de l'astrologie. Le nord connote ici le prestige de l'aîné, du premier occupant, par rapport au cadet et au nouveau venu. L'est évoque le sacré et la communication avec les ancêtres et avec toutes les puissances qui apportent la maladie ou le malheur. Le même ordre, fondé sur les mêmes codes et les mêmes

principes, règne à l'intérieur de chaque quartier de village et, de même, à l'intérieur de la maison.

Chaque quartier regroupe les membres d'un même lignage ou plus précisément les parents (et parfois grands-parents paternels), les agnats masculins et leurs épouses. Seuls les garçons demeurent au village après leur mariage. Les filles, selon le principe de virilocalité en vigueur chez les Sakalava, s'installent chez leur époux. Au sein de chaque quartier, la maison du père « tient » le nord-est et aucune autre maison ne pourra jamais être construite plus au nord-est de la sienne, « sur la tête de celle du père » disent les Sakalava. Le frère cadet ou le fils doivent construire leur maison au sud et à l'ouest de celle de leur aîné ou du père. La cuisine est placée à l'ouest et plus à l'ouest encore, au sein de l'enclos familial, se trouve la *moramba*, le parapet en carré élevé à mi-corps où l'on se lave et où l'on urine. Ainsi se déclinent les antériorités : la case du descendant du fondateur, le véritable autochtone du village, se retrouve à l'extrême nord-est du plan. À l'extrême nord-est de son enclos familial, il occupe la position que lui confère l'aînesse au sein de son lignage. Et c'est vers le coin nord-est, toujours, qu'il se tournera au tréfonds de sa case pour invoquer ses ancêtres, ceux qui demeurent de l'autre côté du miroir, au pays des ancêtres situé au coin nord-est de l'univers.



50.

Coupe d'un village.

3.

Chapitre

LA SÉPARATION DES MONDES





51.

Invocation
des ancêtres-rois.

« Les habitants de ce pays ont l'habitude d'offrir à

leurs morts des sacrifices de bœufs, de moutons, de chèvres ou de poules, que chacun fait quand bon lui semble ou quand ses moyens le lui permettent : l'animal ainsi sacrifié doit être distribué entre tous les assistants, grands ou petits. On rend encore honneur aux mannes des ancêtres en leur faisant des offrandes de riz, de maïs, etc. et on leur adresse des prières accompagnées de requêtes que nous avons souvent entendues. Leur luxe consiste à abattre un grand nombre d'animaux lors des funérailles. Toutes ces cérémonies, quoique ces indigènes ne possèdent pas d'églises et qu'ils ignorent l'art de l'écriture, ont lieu avec une grande solennité, non seulement dans le but de demander la protection de Dieu et de leurs ancêtres en temps de guerre mais encore pour obtenir de bonnes récoltes, une parfaite santé, etc. Depuis notre arrivée ici, il ne s'est pas passé de semaines où il n'y ait eu un ou plusieurs de ces sacrifices. » (Mariano, 1913 [1617] : 224).

Déjà, il y a quatre siècles, le révérend père Luis Mariano avait pu observer avec perspicacité les principes généraux des pratiques religieuses malgaches telles qu'elles existent toujours.

Les vivants et les morts d'un même lignage sont des contemporains mais chacun regarde en quelque sorte de son côté. Si les Sakalava pensent que les vivants sont entièrement « visibles » pour les morts, en revanche la « visibilité » des morts pour les vivants passe obligatoirement par une mise en scène ritualisée ou par un regard spécialisé. Le terme *soro* qualifie l'ensemble des moments de communication destinés à favoriser une intercession auprès des ancêtres et de puissances diverses. Le *soro* construit un échange avec des êtres du monde invisible sur tous les événements du quotidien puisqu'aucun d'entre eux n'échappe à cette ronde cosmique qui lie tous les éléments du monde, visible et invisible, dans les règles de l'astrologie. Dans ce cadre, le rituel procède, à travers la prière et le sacrifice, à la mise en présence concrète, matérielle, des défunts et des vivants et permet ainsi l'exaltation de l'éternité du lignage puisqu'il accompagne la genèse d'un être, formalise son affiliation au groupe et garantit sa fécondité, sa santé et sa prospérité. Mais, le *soro* peut aussi bien être organisé d'une manière inopinée par un chef de lignage pour résoudre un conflit interne ou pour légaliser, par exemple, la vente d'une terre du lignage à des étrangers. Quelquefois, il s'agit d'une simple prière adressée par un individu à ses ancêtres, pour qu'ils lui viennent en aide, ou par un devin qui intervient ainsi pour l'un de ses patients.

Le *soro* s'établit en réponse à un événement quelconque interprété comme une manifestation du monde invisible jugée plus ou moins dangereuse selon ses caractéristiques. Le songe⁴⁸ représente le premier stade de la possession par l'ancêtre, au

48. *Enjiky*.

« Je t'en supplie, ô Dieu,
 Je t'en supplie, ô Terre,
 De parfumer mon talisman
 C'est pourquoi je t'implore
 C'est pourquoi je tends les mains
 Reneva est là
 Ses yeux sont fermés le matin
 Ses yeux sont fermés le soir
 Parce qu'il est malade.
 Aussi je vais t'oindre,
 Toi qui les rassembles tous.
 Aussi je vais t'oindre, Toi qui éloignes tout
 mal.
 Aussi je vais t'oindre, Toi qui guéris à coup sûr
 Toi que l'on craint car tu es terrible.
 Que ta puissance sacrée rayonne
 Car Raneva va te porter dans le dos.
 Porte-le !
 Raneva va te tenir.
 Tiens-le !
 Voilà ce que je demande.
 Et c'est bien ce qu'il cherche ici.
 Voici une pièce d'argent qu'il apporte,
 Pour vous supplier en échange de sa vie. »
 (prière adressée par Revoay, devin-guérisseur,
 Morondava 1986, corpus Sophie Goedefroit).

cours duquel un parent décédé vient réclamer quelque chose à ses descendants. Une maladie qui s'aggrave est conçue également comme une expression directe des ancêtres. À moins que la parole de l'ancêtre ne soit directement formulée par une personne possédée, de telles manifestations requièrent l'intervention du devin. Celui-ci décrypte par l'entremise de son talisman la présence du divin et, interprétant le message abstrait de l'ancêtre, trouve les solutions les plus appropriées. Chaque exégèse dépend de son contexte particulier et ne vaut que pour celui-ci. L'ensemble des explications apportées par les devins jointes aux dires des possédés, toujours établis en regard de situations ou de problèmes très concrets, coagulent la présence, la réalité des défunts dans le jeu social et amènent donc à conférer à l'ancêtre une personnalité et une identité dans les enjeux contemporains.

Nous distinguerons la « bénédiction », ou « aspersion d'eau »⁴⁹, de cet ensemble générique puisqu'il s'agit là de la dimension ultime de l'intercession face à un cas grave à traiter et qui concerne directement la divinité suprême⁵⁰. Comme le souligne Maurice Bloch (1983), il s'agit là, pour le détenteur du pouvoir lignager mais aussi pour une personne habitée par un esprit ou pour le devin, de transmettre le *hasina*, la présence du divin, coalescence des vivants et des morts, gage de tous les bienfaits et d'un avenir heureux. À cette occasion, l'officiant prélève l'eau d'une assiette où baigne une pièce d'argent, symbole du *hasina*, et asperge l'assistance en direction des quatre points cardinaux avant de terminer par le centre. Dans certains cas et autrefois au cours des rituels royaux, la bénédiction pouvait se faire avec le sang du bœuf sacrifié. Le sang prélevé sur la lame du couteau à sacrifice était alors déposé en forme de pastille sur le front de l'intéressé. Cette opposition entre le sang et l'eau est à analyser en référence à la situation unique du roi par rapport à son peuple, mais aussi comme l'opposition entre le pouvoir du devin et celui du roi dans la relation au divin.

Ce qui nous paraît le plus intéressant dans ces rituels, c'est bien la réédition, dans un autre registre, des principes généraux qui fondent la conception de toute œuvre humaine autour de plusieurs pôles : l'espace cardinalisé, le bœuf, l'odeur du sacré, du *hasina*, parfum qu'exhale la résine quand elle se consume et s'élève, et, enfin, l'hydromel dont le temps de fermentation accompagne les différentes phases de décomposition du cadavre et qui figure aussi l'histoire du monde, des origines à nos jours.

Tout espace cérémoniel répond aux mêmes principes d'organisation. Il se situe dans la partie nord-est du village ou de la maison selon les cas. C'est d'ailleurs dans cet emplacement particulier, correspondant au destin principal, que sont

49. *Tsipirano*. 50. *Andriazanahary*.

conservés les objets du culte lignager⁵¹ qui font partie de l'héritage inaltérable du groupe lignager. Au cours des rituels qui se déroulent à l'extérieur, au pied du tamarinier ou devant la maison du chef lignager en charge de la communication avec les ancêtres, les hommes sont installés au nord, le regard tourné vers l'est. Les femmes accompagnées des enfants se tiennent au sud, tournées également vers l'est, tandis que l'officiant prend place entre les deux groupes. L'ensemble de ce dispositif obéit aux règles déjà énoncées de l'astrologie.



Le bœuf du sacrifice joue à cet égard un rôle stratégique et oriente l'espace comme l'aiguille d'une boussole. Sa tête est tournée vers le premier destin, *alaha-mady*, et son corps allongé sur le sol repose sur le flanc gauche, partie féminine, la partie droite, masculine, étant dirigée vers le ciel. L'anatomie du bœuf fait l'objet d'un découpage très précis car chaque morceau distribué à l'issue du sacrifice qualifiera la place de chacun dans la hiérarchie sociale. On distingue le haut du bas, la bosse des pattes, l'avant de l'arrière, la tête de l'arrière-train, la partie aînée/mâle à droite de la partie cadette/femelle à gauche, enfin l'intérieur de l'extérieur. Dans tous les cas, le roi ou le chef du lignage reçoit l'arrière-train avec quelquefois la queue. Les personnages importants obtiennent le dos et les côtes des épaules aux cuisses ; le devin, la tête, la poitrine et les côtes du côté droit. La part des ancêtres, constituée de six morceaux⁵² qui proviennent en particulier du

52.

Bœuf du sacrifice.

Matériel cérémoniel :

les deux encensoirs, les flacons d'hydromel et la jarre, *sajoa*, remplie d'eau.





53.

L'invocation « froide » des ancêtres avant le sacrifice du zébu. Elle sera suivie par l'invocation « chaude » au moment de l'offrande de la viande cuite.

foie et de la bosse, évoque donc le chiffre 6, celui de la vie et de la santé. Ces morceaux sont déposés comme offrande dans le plat à sacrifice, lui-même monté sur quatre pieds, rappel des quatre destins mères, et flanqué le plus souvent de deux têtes de canards à bosse, symbole de fécondité et de prospérité.

Le sacrifice, *toka*, est une invocation directe des ancêtres, dont la signification est plus directement politique et se déroule en deux temps :

– l’invocation du « cru »⁵³, avant le sacrifice et la cuisson, pendant laquelle le prier ou chef du lignage nomme les ancêtres du groupe lignager en frappant à chaque fois la croupe de l’animal vivant avec le couteau à sacrifice. Afin d’ouvrir la communication, on a déposé, près du muflle de l’animal dans un brûle-parfum en terre, des poils provenant de son museau, de sa bosse et de sa queue. Le parfum qui s’en dégage est considéré comme la première invocation. Le parfum est une métaphore du divin. On dira ainsi indifféremment le bœuf parfumé ou le bœuf sacré pour le bœuf du sacrifice. Cette phase s’achève avec le sacrifice de l’animal ;

– l’invocation du cuit⁵⁴ qui correspond au découpage de la viande et à la cuisson, seulement à mi-terme, des six morceaux constituant la part de l’ancêtre. C’est le moment de formuler des demandes aux ancêtres qui sont maintenant censés être présents, en compagnie de leurs descendants. Ensuite, la viande du sacrifice sera distribuée aux différents participants selon des règles qui lient chaque partie de l’animal à l’ensemble des catégories de l’organisation sociale.

Ces deux moments de l’invocation apportent la signification la plus profonde de l’échange propre à l’ensemble de ces rituels. Le bœuf fonctionne comme une représentation du lignage dans le rêve de son extension indéfinie. Invocation, offrande et bénédiction, il est tout autant l’image des ancêtres chez les vivants que l’image des vivants chez leurs ancêtres. Le bœuf est un passeur entre les deux mondes, un mode de lecture de l’invisible, mais aussi la présence quotidienne des ancêtres. Les Sakalava disent devant leur troupeau : « Voilà nos ancêtres qui passent ! »

« Le présage ne tue pas le présage,
Le zodiaque ne tue pas le zodiaque,
Les étoiles ne tuent pas les étoiles.
Mais Toi, ô Dieu, tu nous donnes la vie,
C’est toi qui nous éclaires, Babamino.
Nous t’invoquons pour chasser Volamaka.
Il y a un malade ici, bien malade,
C’est Volamaka qui l’a pris,
C’est un esprit mauvais,
Ô Dieu Tout Puissant, débusque-le ! »
(Tradition orale Kakay, 1969, corpus
Jacques Lombard).



53. Toka manta. 54. Toka masaky.

54.

Plat pour l’offrande rituelle aux ancêtres

de la viande cuite du sacrifice. Les deux canards à bosse, identiques à ceux que l’on retrouve sur les tombeaux, permettent l’orientation du plat vers l’est et rappellent que les ancêtres sont les garants de la fécondité et de l’avenir du lignage.

UN ANCÊTRE EN DEVENIR

55.

Découpage de la viande.

« Cette viande du zébu sacrifié est semblable à la chair du défunt » dit-on. Aussi ne peut-elle être consommée par les parents proches.

La mort provoque une rupture dans le groupe familial, surtout lorsqu'elle frappe un enfant ou un individu dans la force de l'âge, une personne qui n'a pas achevé le cycle complet de la vie. Avec la perte d'un de ses membres, le corps du lignage tout entier se disloque, se démantèle. Parents et alliés se rassemblent, à cette occasion, pour participer aux différentes étapes qui ponctuent les funérailles : préparation du cadavre, séparation du défunt avec le monde des vivants et introduction dans le monde des morts. La première étape de la « fabrication de l'ancêtre » débute avec le traitement du cadavre et le « rassemblement » des parents, moment pour le lignage, fragilisé par la perte de l'un des siens, de prendre la mesure de sa vitalité et de commencer à se réorganiser. Les générations se décalent, le cadet devient aîné, la veuve devient une épouse ou retourne chez elle, les jeunes gens se retrouvent librement lors des veillées et cherchent leurs conjoints parmi les alliés.

L'importance des funérailles dépend de celle du défunt, et sa durée est à la mesure de la richesse de sa famille qui devra nourrir les invités. Se limitant généralement à deux ou trois jours, la cérémonie peut se prolonger jusqu'à dix jours. Pour un notable, on fait le *pindray*, en sacrifiant le bœuf le plus proche du défunt, le bœuf de tête du troupeau ou un taureau, afin d'unir son souffle avec celui de son propriétaire. Le bœuf qui accompagne le défunt est la garantie de son troupeau dans l'autre monde. Lorsque le mourant pousse son dernier souffle, on dit que la vie le quitte. On allume alors un feu, à l'est de sa maison, que l'on entretiendra jusqu'au moment où le défunt sera porté au tombeau. On peut traduire cette notion par « âme-vie » ou souffle, *pneuma* des Grecs anciens, symbolisée chez les Sakalava par des papillons et des oiseaux comme dans bien d'autres cultures (Panovsky, 1995 : 13-14).

La toilette mortuaire s'effectue dans l'intimité du lignage. Aux femmes revient la tâche de préparer le corps d'une défunte ; aux hommes, celle d'apprêter le corps d'un défunt. Le toilettage commence par une épilation de l'ensemble du corps et se poursuit par la coupe des ongles, l'extraction des dents en or et le tressage de la chevelure. Seuls le roi et les « seigneurs de l'or », ses germains, étaient autorisés à emporter de l'or dans leur tombe. On lave ensuite le corps de la tête aux pieds, du haut vers le bas, puis on l'enduit de graisse. On attache ensemble, respectivement, les genoux, les chevilles et les gros orteils pour empêcher le corps de se disloquer. Les mains de la femme sont disposées le long du corps tandis que l'homme cache son sexe avec la main droite. La dépouille, la tête à l'est et les pieds



à l'ouest, est alors enveloppée dans un linceul en soie sauvage ou autrefois en peau de bœuf pour les lignages d'éleveurs. Enfin, l'eau, l'huile et tout le matériel utilisé pour la toilette seront jetés dans un cours d'eau, en pleine forêt, afin d'éviter que la mort ne contamine la communauté des vivants. Cette préparation préliminaire a pour seul objectif de rendre le corps présentable, de le mettre sur la route des ancêtres. La veillée, *haritory*, commence ensuite car chacun est autorisé à pleurer à l'issue de toutes ces dispositions.

56.

Brancard.

Installation du défunt.

Départ du corps.



« À vous nos ancêtres,
vous nos os,
taolanay, qui demeurez
dans ce cimetière.
Nous vous informons
qu'untel vient s'installer chez vous.
Même si on a tenté en vain
de le garder en vie
quand vous vouliez
le prendre, gardez-le
afin qu'il ne bouge plus
et qu'il demeure ici. »
Corpus Sophie Goedefroit, 1986..

Le défunt qui sort à l'ouest de sa maison entame donc son chemin vers l'est, c'est-à-dire vers la nécropole et le pays des morts. À mi-route, le corps est exposé à l'ombre du grand tamarinier, *kily be*, du village, symbole du passage dans l'autre monde et, partant, de la séparation définitive des époux. On organise là le rituel destiné à couper le lien qui rapproche encore le défunt et son conjoint vivant.

On relie par une ficelle la cheville droite du défunt à celle de son épouse. Le frère du défunt rompt la corde en tenant sa belle-sœur par le côté et dit : « Maintenant, elle n'est plus ton épouse, ne la tourmente pas. » Bien souvent, le frère du défunt a l'intention de « remplacer son frère » en épousant sa veuve. Cette pratique du lévirat reste courante lorsqu'il y a des orphelins qui seront alors adoptés. Dans le cas contraire, le frère de la veuve coupe la corde avant de ramener sa sœur dans son village paternel. Elle portera le deuil pendant une année au moins, période durant laquelle elle ne pourra répondre à aucune avance et sera entourée de charmes, *aoly lolo* et *sanatrindolo*, qui repousseront les tentatives d'incursions du défunt auprès de sa veuve. On dit qu'il faut un an pour que le corps achève sa totale transformation et devienne des os, un ancêtre. Cette période est vécue comme particulièrement dangereuse pour l'entourage du défunt.

Le devin-guérisseur détermine le jour et l'heure propices à l'enterrement. Cette attente peut être longue en raison du choix des dates et des délais pour l'arrivée des parents. Pour les rois défunts et les membres décédés de la famille royale qui seuls bénéficient du privilège des doubles funérailles, *tsiritsy*, on peut attendre une année entière. Jadis, les nobles dépouilles faisaient l'objet d'un traitement particulier qui consistait à les suspendre dans une sorte de hamac végétal à un arbre ou sur une claie et à recueillir, dans deuxalebasses rituelles, les liquides putrides censés contenir les éléments de leur réincarnation. On pratiquait ensuite l'extraction de certains éléments constitutifs de la dépouille sur le corps momifié, totalement sec, uniquement constitué d'os, « parfumé », afin de confectionner un reliquaire. Aujourd'hui, la famille dynastique, pour des raisons d'ordre sanitaire, pratique l'ensevelissement provisoire pendant la même période. On dit alors que le corps est en suspens, en passe de « devenir os », signalant ainsi la transformation du disparu en ancêtre.

Au moment de la veillée, les discussions sont intenses car on doit déterminer la manière exacte dont le défunt devra être enterré, qui définira son identité sociale définitive. On craint de commettre une erreur, risquant alors que son âme-image, *ambiroa*, revienne hanter les vivants pour réclamer un nouvel enterrement. La forme d'un tombeau, sa localisation, son orientation et son ornementation qualifient aussi le statut propre de l'ancêtre et, en conséquence, celui de toute sa descendance. La place accordée à l'ancêtre, construction ou reconstruction du passé, détermine avant tout le statut social de ceux qui s'en réclament. Un peu

comme les épigones d'un homme politique ou d'un écrivain au moment de sa mort. Les discussions portent d'abord sur l'âge de l'individu. Est-il *zaza mena*, c'est-à-dire un enfant non circoncis ? Son corps retournera alors au monde de la nature et sera enterré en forêt ou sur les berges humides d'un cours d'eau. Adulte et circoncis, il rejoindra l'unité d'ensevelissement de son patrilignage. Femme, elle retrouvera son propre patrilignage à moins qu'elle n'ait engendré une nombreuse descendance. Dans ce cas, elle sera autorisée à rejoindre les tombeaux des femmes de sa belle-famille où plus tard viendront la retrouver ses filles. Est-il aîné ou cadet, noble, roturier, dépendant ou encore « paria »⁵⁵ ? Est-il un étranger fraîchement arrivé dans l'endroit ou un autochtone ? Tous ces éléments seront pris en compte pour déterminer le lieu et la manière dont il devra être enterré. C'est à cette occasion que les statuts précaires ou « les carrières brillantes » peuvent être consolidés, immortalisés, au nom des règles du *vinta*.

La veillée du cadavre se poursuit, de nuit comme de jour. À la nuit tombée, les jeunes gens se rassemblent et entonnent des chants licencieux auxquels répondent en chœur les jeunes filles célibataires. Les couples se forment.

« Nous cherchons femmes », crient les jeunes hommes en arrivant au village pour veiller le mort. « Il n'y a pas de natte pour toi dans notre maison », répondent les parents des jeunes filles en manière de boutade. Les funérailles, en pays sakalava, sont des moments privilégiés pour trouver une compagne dans une ambiance propice aux échanges amoureux. Ainsi rupture et alliance apparaissent comme deux termes toujours associés au moment du *hetoa*, de la séparation. Ce thème est largement présent dans l'architecture funéraire, à commencer par la structure du cercueil dont la partie basse est considérée comme l'élément femelle de la caisse et son couvercle comme l'élément mâle.

Le corps est placé dans la partie inférieure du cercueil dans laquelle des trous ont été aménagés afin que les sanies s'écoulent et que la putréfaction s'accélère. Déposé sur un brancard, il est emmené en cortège au cimetière. Sur la route, on dit que le corps résiste, qu'il ne veut pas quitter les siens, et les porteurs miment l'effort et font mine de tomber tout en zigzaguant car on cherche également à l'égarer pour l'empêcher de revenir.

Avant de donner le premier coup de bêche, il convient « d'ouvrir la terre », de « refroidir » le lieu, en jetant violemment sur le sol le cœur d'un bœuf sacrifié ou une calebasse pleine d'eau, pour les faire éclater et que le sang ou l'eau se répande. Si le cœur est le foyer de la vie, du souffle, de l'âme-vie (*ai*), la calebasse représente le placenta gonflé par les eaux, le foyer du petit enfant. Il s'agit bien là de

55. Appartenant à un lignage qui, pour des raisons historiques (anciens ennemis), est exclu de la communauté.



mimer la rupture des eaux qui annonce la naissance d'un nouvel être. De même que l'on verse sur la maison le sang du bœuf du sacrifice, on disperse aussi le sang du bœuf tout autour du tombeau pour l'insérer au mieux dans le mouvement du cosmos, symbolisé par cette circonvolution. Le défunt encore très proche des êtres vivants doit passer définitivement de l'autre côté. Il faut se servir de la main gauche pour cette opération, selon l'idée d'un au-delà comme monde inversé. On dépose ensuite dans le cercueil ou bien simplement dans le tombeau certains objets du défunt, toujours en nombre pair : deux assiettes de chaque côté de la tête, deux marmites à ses pieds, des cuillères et des pièces de tissu de part et d'autre du corps. Le couvercle du cercueil est refermé et les habits du défunt y sont cloués. On enterre tous les cadeaux apportés par la famille. Après avoir déposé le cercueil dans la fosse, on informe les ancêtres du patrilignage de l'arrivée du défunt par une prière en direction du nord-est.

L'officiant recueille ensuite une poignée de terre qu'il jette par-dessus son épaule en tournant le dos au tombeau et cite le nom des membres absents du lignage : « Voilà de la terre, c'est à untel qui n'est pas ici... » Il jette une poignée autant de fois qu'il y a d'absents. Les personnes présentes font de même, en disant : « Voici la terre avec laquelle je t'enterre, je te couvre de terre toi, untel. »

On recouvre ensuite le cercueil de branchages et de morceaux de bois. L'officiant prend une branche d'arbre et, frappant le sol, adresse au défunt une ultime prière.

57.

Le chœur des femmes accompagné par le tambour et l'accordéon assure la transparence entre le monde des morts et des vivants au moment des rituels.



58.

Le cercueil est fabriqué sur place.

« Moi, untel, je t'annonce que ceci est la maison où tu habites, où l'on t'a mis. Ne sois pas difficile, mais reste tranquille jusqu'à ce que l'on pense à arranger ta maison. Ne sors pas dans le *sikily*⁵⁶, n'apparais pas en rêve, mais protège ta famille, afin que tous se portent bien. Qu'aucun d'entre eux ne tombe malade afin qu'ils puissent terminer ta maison. Ne bouge pas d'ici, reste là, afin que l'on t'y retrouve à tout moment quand on restaurera ta maison. »

Quand il s'agit d'une mort soudaine, toujours suspecte, l'officiant menacera alors le « sorcier » jugé responsable et incitera le défunt à se venger.

« La mauvaise fête est achevée. Jetons le brancard à l'ouest. » Chacun rentre alors au village, en prenant garde de ne pas se retourner pour ne pas se mettre dans le même sens que le mort et lui tourner le dos pour bien marquer auquel de ces deux mondes symétriques et inversés il appartient. Jadis, la maison du défunt était totalement démontée, puis brûlée, et on s'approchait des cendres laissées par ce brasier, *sera*, pour s'adresser à son parent décédé. Aujourd'hui, on se contente de couvrir le sol de la maison avec une nouvelle couche de terre pour pouvoir continuer à y vivre.

Le départ des invités annonce le deuil. Toute manifestation de joie et toute forme de coquetterie sont désormais interdites. La personne qui ne respecterait pas les règles du deuil risque d'être soupçonnée d'avoir causé la mort par le moyen de la sorcellerie.

Le deuil est en effet une période critique pour l'ensemble de la communauté. Le cadavre, qui poursuit dans sa tombe son cycle de transformation, n'a pas encore atteint le degré de décomposition requis pour que le défunt puisse être considéré comme ancêtre. On dit que tant que le cadavre ne s'est pas complètement défait, le double du défunt, l'âme-image, demeure prisonnier dans le corps et ne peut encore

56. Système de divination par les graines jetées sur le sable, d'origine arabe.

rejoindre le monde de l'invisible, le pays des ancêtres. Un cadavre qui se décompose lentement est signe que le mort désire se venger. La famille devra prendre toutes ses précautions. On viendra lui « jeter la pierre », c'est-à-dire lui offrir une libation, une manière de « donner un coup de pied à l'ancêtre » pour s'en prémunir.

Les Sakalava utilisent de nombreux termes pour qualifier les différentes phases de transformation du cadavre, processus qui le fait passer d'un état d'impureté, *hativa*, contagieuse à un état de pureté absolue, *masy*. Tout d'abord, le cadavre « gonfle », il est « humide » et « chaud ». Il « sent mauvais ». Puis, il « se défait » et peu à peu « devient sec », « très sec ». Il « n'est plus qu'os », « froid ». Il « sent bon ». Au fil du temps, l'os « se désagrège ». L'ancêtre est définitivement « achevé ». Ainsi, comme l'enfant doit se durcir, fabriquer ses os pour devenir un être humain, l'ancêtre doit devenir os pour être installé.

Au bout d'un an environ, on lève le deuil car le double du défunt, l'âme-image, est alors supposé avoir rejoint ses ancêtres dans le monde de l'invisible. C'est le moment propice à la réfection du tombeau, *asa lolo*, quand le défunt est enterré dans la fosse familiale. La cérémonie réunit à nouveau tous les membres de la communauté. On va célébrer la naissance de l'ancêtre qui recevra son nouveau nom et qui sera dès lors invoqué dans les prières.

Au fil du temps, quand les os seront dans un état de dégradation très avancée et que la famille aura oublié jusqu'au nom de cet ancêtre, les ossements de plusieurs tombes, féminines et masculines, pourront être rassemblés dans une même fosse. La mémoire généalogique s'est éteinte, les ancêtres n'ont plus d'identité. Ils deviennent « bêtes », « choses », et se perdent dans le *faha sivy*, monde de l'invisible peuplé d'esprits et de génies.

« Quand le malade est mort,
les amis du défunt creusent dans une grosse
bille de bois dur une sorte d'auge
qu'ils aspergent de sang de bœuf
avant d'y mettre le cadavre, ils aspergent
également de sang le chemin que doit suivre
le cortège entre la maison et son tombeau.
Une fois le corps transporté au cimetière,
chaque assistant dépose une pierre sur lui :
on en met autant qu'il en faut
pour le recouvrir complètement ;
puis on élève un mur tout autour du tombeau
qui a la forme d'un parallélépipède. »
(Relâche du navire *Le Barneveld*...
(1719), 1907 : 28).



59. Table et vaisselle du défunt à l'intérieur de son tombeau.



60. Frise sur un tombeau. Détail.

61.

Au cimetière.

« Le cercueil est descendu dans une fosse profonde jusqu'au genou, qui est comblée de terre ensuite. Après qu'un boma de pierres ou de troncs d'arbres ait été érigé autour du tombeau, un grand bœuf est abattu, la graisse fondue est aspergée sur le tombeau, tandis que la viande est mangée.

En plus, pendant tout ce temps, on fait un *ngoma*, c'est-à-dire on tape dans les mains, etc., tandis que le frère du défunt s'adonne à des manifestations de douleur bruyantes. Aux quatre coins, on allume des petits feux et on disperse dessus un peu de médicament, mélangé avec des substances aromatiques. » (Voeltzkow, 1896 : 112).



62.

Le musicien a conservé sa guitare.



LE TOMBEAU

« Les Égyptiens disent que leur maison est une auberge et leur tombeau une maison. » (Diodore de Sicile, cité par E. Panovsky, 1995 : 16).

Quelle meilleure définition pour qualifier ce que représente l'érection d'un tombeau en pays sakalava. La construction rituelle de l'ancêtre, et par là même de son tombeau, révèle le clivage entre ceux encore soumis à tous les aléas de la vie, et donc à l'ambiguïté de leur identité, et ceux définitivement installés dans la perfection de leur être. Ainsi la sépulture, à l'inverse de la maison, est construite pour durer et doit refléter parfaitement et sans ambiguïté aucune l'identité de l'ancêtre. Une identité qui, traduite dans les formes, les structures et l'orientation particulière du monument funéraire, qualifiera socialement sa descendance, en retour. On comprend dès lors que l'érection d'un tombeau est une affaire de famille à laquelle tous les membres participent et qui requiert souvent de fortes dépenses et d'importants sacrifices. La forme du tombeau dépend donc des enjeux économiques, sociaux et politiques qui accompagnent la reconnaissance de l'identité du défunt.

Les petits-enfants, par définition sans identité sociale, sont exclus de la nécropole familiale et leur dépouille, privée de sépulture, est confiée à la nature sauvage. C'est le sort que l'on réservait également jadis aux esclaves non identifiés par rapport

63.

Nécropole d'Antalitoka, 1971.





64.

Nécropole de Marovoay, 1969.

à un maître. Leur corps était enfoui, sans marque particulière, dans la forêt. Tel était également le destin des personnes condamnées à mort, qu'il s'agisse d'ennemis prisonniers, de personnes convaincues de sorcellerie ou bien décédées après avoir bu le poison de l'ordalie. Leur cadavre était abandonné aux chiens sur le lieu de leur exécution. Seuls ceux qui possèdent une famille et une descendance ont droit à un tombeau à proprement parler qui portera des signes d'autant plus remarquables que le défunt est illustre. Nous avons parlé plus haut de l'architecture funéraire royale, le modèle absolu et le plus achevé de l'architecture funéraire sakalava. Retenons simplement pour l'instant que de nombreuses variantes architecturales existent pour exprimer le statut de l'ancêtre en fonction de son rang, mais aussi selon la place qu'il tient au sein de son lignage : le tombeau des femmes sera, par exemple,

65.

Cérémonie de réfection
des tombeaux : *asa lolo*.

toujours moins imposant que celui des hommes et celui du chef lignager ou d'un fondateur toujours plus visible que celui de n'importe quel individu de son groupe, et cela en dépit des époques. Il existe sur tout le territoire du Menabe quelques exceptions, aux formes architecturales originales. Il s'agit de tombeaux d'ancêtres légendaires, de personnages imaginaires, avec parfois plusieurs monuments⁵⁷, et dont on vante les hauts faits dans les mythes. Érigés hors des villages et liés à l'histoire du royaume, ils balisent en quelque sorte le territoire politique entre mythe et histoire.

Dans sa conception générale, le tombeau abrite les restes humains du défunt alors que son double, son âme-image, s'en est allé rejoindre le pays des ancêtres. Pour les vivants, le tombeau et la nécropole détiennent un enregistrement de l'histoire de la famille. Pour les ancêtres, en revanche, ces lieux ouvrent sur des fenêtres par lesquelles ils « contemplent la vie » et « épient leurs descendants ». Comme les Sakalava l'expliquent très bien, le tombeau dessine une porte, une bouche béante, entre les deux mondes. Ainsi les morts prennent leur part de la vie des vivants et demeurent en quelque sorte leurs contemporains. On comprend mieux alors pourquoi le tombeau apparaît comme une transcription fidèle des réalités de l'époque et pourquoi son architecture, plus encore que celle de la maison, a été continuellement transformée en fonction des mouvements de l'histoire : influences extérieures, remaniements sociaux, introduction de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux, nouvelles valeurs qui varient en fonction « des modes » et des styles qui marquent les époques. La cérémonie de restauration des tombeaux participe amplement à ce processus de « modernisation » continue et nécessaire des sépultures. En effet, si chaque famille doit entretenir ses tombeaux, elle se doit aussi de les mettre « au goût du jour », de les faire participer aux nouvelles réalités. Une famille nouvellement enrichie ne tardera pas à faire connaître son nouvel état en offrant à ses ancêtres un tombeau « admirable », car un tombeau délabré ou même appartenant à un style ancien, désuet, signifie que les descendants délaissent leurs morts. Dans ce cas, les ancêtres ne manquent pas de se manifester par un rêve pour faire valoir leurs droits auprès de leurs descendants : jouir d'un tombeau moderne. Mais surtout, cette famille, en inscrivant ainsi son nouveau statut dans l'histoire provoquant dans le même temps une évolution des modes funéraires, légitime en retour le nouveau cours des choses qui lui a donné la prospérité. Un nouveau décès sera souvent l'occasion pour réaliser

57. Ces monuments, qui recèlent selon les croyances les restes mortels du géant Talinotsy ou des personnages historiques fabuleux tel le devin Ratsikiloly, très connu dans la tradition orale, font encore actuellement l'objet de cultes.



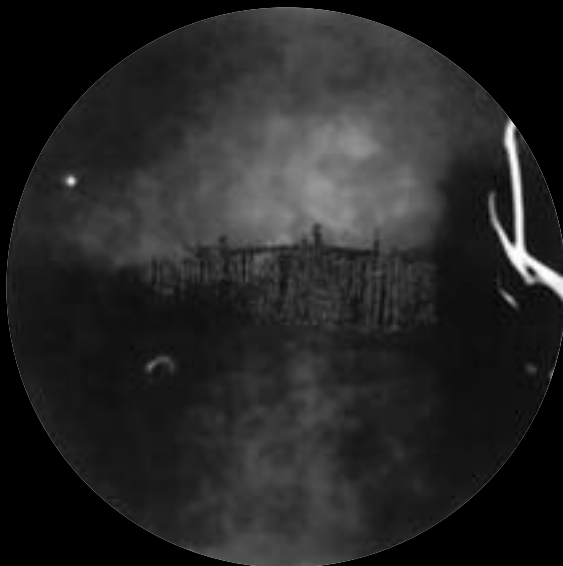
des travaux de réfection et de modernisation. Bien souvent l'ancien tombeau, dans lequel a été introduit un nouveau mort, sera complètement démonté pour être remplacé par un nouvel édifice.

Les modes s'expriment avant tout dans le système ornemental qui, de façon claire et manifeste, marque les époques. La décoration des tombeaux fera l'objet des prochains chapitres. Intéressons-nous donc, ici, à l'évolution de la structure architecturale et à l'acquisition d'un savoir-faire liées à l'utilisation de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques. Cette évolution n'est pas uniforme et il existe de nombreuses variantes régionales visibles encore actuellement. Certaines régions, souvent les plus éloignées des centres urbains, semblent être restées en retrait de cette évolution, développant leurs styles propres indépendamment des apports étrangers.

De manière générale, la forme première des tombeaux, nobles et roturiers, se résume en un amoncellement de pierres. C'est sous cette apparence que se présentent toujours aujourd'hui de très anciens tombeaux qui dateraient des premiers temps de la royauté. Dans les régions les plus reculées du Menabe, où vivent encore des familles d'éleveurs possédant de grands troupeaux, ce type de tombeau n'est pas passé de mode. Au contraire, les propriétaires en sont fiers. Ils expliquent que dans ces amas de pierres s'expriment tous les honneurs : l'honneur de pouvoir prétendre à l'histoire la plus ancienne, celui d'appartenir à une très vieille famille d'éleveurs et à un vaste lignage. En effet, selon les usages, chacune de ces pierres a été déposée lors des funérailles par un membre du lignage. Le nombre de pierres correspond donc au compte exact des descendants de l'ancêtre et traduit ainsi tout son prestige.

66.

Tombeaux de la région de Morondava
(cliché J. Grevé, 1858).





67.

Tombeau d'un chef
de lignage sakoambe.
Cliché au collodion
de Jules Grevé, 1858.
La plus ancienne
photographie de
tombeau sakalava
connue à ce jour.

L'évolution du campement à la maison correspond, nous l'avons vu, au passage de l'arbre au mur et accompagne la sédentarisation progressive des Sakalava. L'architecture funéraire semble avoir connu une évolution identique, avec cette fois un passage de la pierre au mur. Si l'on s'en tient au témoignage du journal de bord du navire *Barneveld* qui accosta sur la côte du Menabe en 1719, cette évolution précède celle qu'a connue la maison. « Chaque assistant dépose une pierre [sur la tombe] : on en met autant qu'il en faut pour le recouvrir complètement ; puis on élève un mur tout autour du tombeau qui a la forme d'un parallélépipède. » (Grandidier, éd., 1903-1920, t. v : 28). Cette palissade, dans sa forme première, était constituée de pieux époinçés reliés entre eux par des cordons en peau de bœufs. Ce type de tombeau, appelé *fehilo*, les têtes liées, est aujourd'hui totalement passé de mode. Quand il en subsiste dans un cimetière, les propriétaires sont vivement critiqués, aussi se hâtent-ils avec les moyens dont ils disposent de restaurer le tombeau en retaillant les poteaux et en aménageant la caisse.

Le début de la période coloniale introduit de profonds changements dans la société sakalava. Mais surtout, il contribue à l'effondrement de l'ancien système de privilèges attachés à l'appareil monarchique. À partir de cette époque, tous ceux qui n'avaient jusqu'alors pas le droit de construire des tombeaux, notamment les femmes et les esclaves, pourront désormais offrir à leurs défunts une maison funéraire. Ce changement aura une profonde influence sur le système ornemental des tombeaux, mais aussi sur leur structure, d'autant plus que les étrangers introduisent de nouveaux outils et de nouveaux matériaux. La palissade de rondins à peine équarris est remplacée par une caisse à la structure relativement élaborée. L'ensemble a la forme d'un parallélépipède rectangle. Aux quatre coins et au milieu des deux longs côtés se dressent de puissants madriers destinés à servir de socle aux statuettes et aux emblèmes funéraires. Les côtés sont formés de planches polies et ajustées les unes aux autres, quand elles ne reprennent pas la forme des balustrades des maisons coloniales d'inspiration créole. Enfin, des poutres latérales encerclent la partie supérieure de la caisse. Ces nouveaux éléments architecturaux sont généralement décorés de frises travaillées dans la masse. L'utilisation du rabot, de la scie et du maillet a grandement favorisé l'évolution d'une architecture que l'on peut qualifier de complexe car l'ensemble de ses nombreux éléments est associé par emboîtement. Il n'est fait usage ni de clou, ni de colle, ni de corde. La peinture viendra, un peu plus tard, enrichir ces tombeaux qui, en référence à la forme de leurs parois, ont pris le nom de « tombeaux de planches », *lolon'fafa*.

Dès les années mille neuf cent soixante, les tombeaux de bois ne sont plus au goût du jour, en raison notamment de la réprobation active manifestée par les églises chrétiennes. Ils ne correspondent plus à ce que doit être un tombeau admirable. Tandis que l'architecture des maisons semble figée dans son évolution,



68. Tombeaux anciens en pierres, début du XX^e siècle.



69. Tombeaux à ligatures, 1869.



70. Tombeau contemporain en béton. Bezavilo, 1986.

les tombeaux se transforment et bénéficient des matériaux modernes, utilisés seulement dans la construction de l'habitat urbain : le parpaing, le ciment et la peinture. Parce qu'ils sont durables, ces matériaux sont considérés comme particulièrement adaptés à la construction des tombeaux. À partir de cette époque, les tombeaux de bois seront progressivement démontés pour être remplacés par un édifice en béton. Malgré la modification de leur apparence, la structure même du tombeau ne change pas, sauf que ces nouveaux matériaux ont permis d'accentuer les similitudes entre le tombeau et la maison. Dans la paroi ouest du tombeau en ciment, une porte est parfois aménagée et quelquefois un signe en forme de triangle offre l'illusion d'un semblant de toit. La fosse, qui jusqu'alors n'était qu'une simple excavation, fait l'objet d'un véritable aménagement. Totalement construite comme un caveau en ciment et parfois couverte d'une toile du même modèle que celle qui sert à la fabrication des sacs de riz, elle porte alors le nom de « basé » par référence aux taxi-brousse, des 404 bâchées, qui circulent nombreux dans tout le pays.

71.

La croix, la couronne et la poupée.

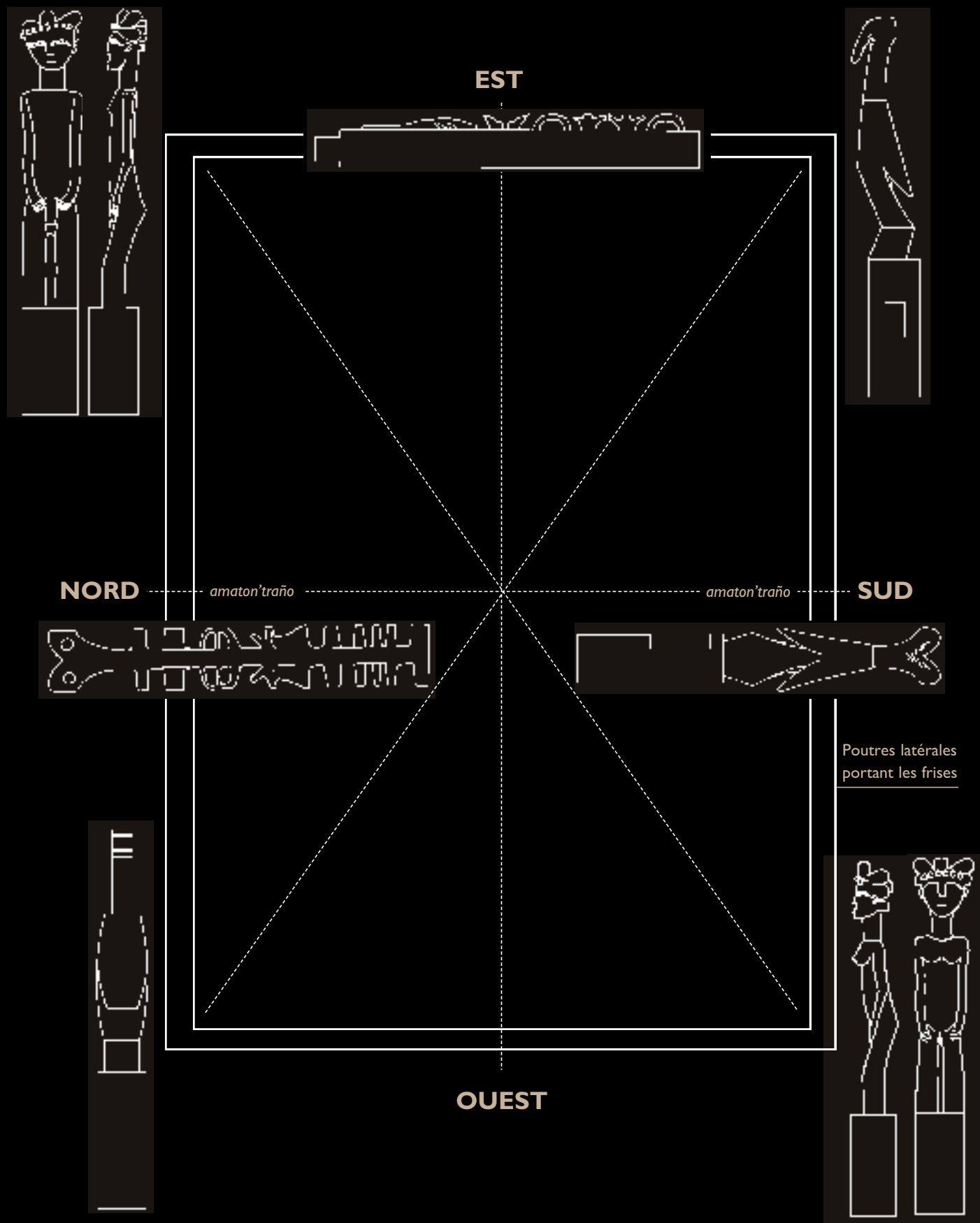


Jully (1898 : 904-905) nous raconte sa visite d'un cimetière en 1898, à quelques kilomètres de Morondava :
 « Les poteaux des angles supportent d'un côté une femme et, dans un coin opposé de la diagonale, un homme, tous deux se faisant face. Aux deux extrémités des autres diagonales, des oiseaux à long bec ressemblant aux flamands, par groupe de deux face à face. Les appareils génitaux y sont soigneusement indiqués dans des proportions et attitudes accusées. L'un des tombeaux présente des figures enlacées. »

Même dans sa forme la plus ancienne, quand il n'était qu'amas de pierres, le tombeau était déjà perçu comme une maison et conçu selon les mêmes principes. Son plan reprend les axes de force du *vinta*. Nous ne parlerons ici que des cas les plus généraux, car les sites royaux, comme nous le verrons plus tard, sont des lieux d'exception.

Les corps reposent dans la tombe à l'instar du dormeur dans la maison : la tête vers l'est et les pieds à l'ouest, formant ainsi le vecteur qui conduit de l'impur au pur, du profane au sacré. Les quatre coins figurent les quatre destins mères de l'astrologie. Sur les tombeaux sculptés, les quatre piliers d'angle imposent leur présence par l'existence de statuettes masculines et féminines qui, disposées en couple face à face, recréent les diagonales de la destinée et procèdent à l'union des contraires. Les statuettes féminines sont disposées sur les piliers nord-ouest et sud-ouest face aux statuettes masculines qui occupent les coins sud-est et nord-est. Les deux piliers placés au milieu des deux longs côtés, nord et sud, portent le nom d'*amaton'traño*, « les amants de la maison », le même nom qui qualifie les poteaux latéraux de la demeure du vivant, les gardiens de l'équilibre du couple et de la paix. Comme pour la maison également, les moindres éléments du tombeau doivent être présents en nombre pair, et l'on retrouve avec insistance la notion de couple jusque dans le choix des essences de bois. L'union des principes contraires, le féminin et le masculin, est également représentée dans la décoration en ondes mâles et femelles qui sera traitée plus loin.

Les similitudes entre le tombeau et la maison ne s'arrêtent pas là. Elles commencent dès l'instant de la construction quand on balise l'espace par les mêmes procédés magiques, partant du coin nord-est pour finir au nord-ouest. Ce parallèle se prolonge enfin dans la disposition des objets personnels du défunt : à ses pieds, à l'ouest, sont placés ses ustensiles de cuisine et, à l'est, près de sa tête, ses biens les plus chers (instrument de musique, chapeau...), et jusque dans la disposition des corps à l'intérieur de la fosse, semblable à la place que tiennent les vivants dans leur maison. Les tombes, si elles sont souvent collectives, ne sont pas mixtes. C'est donc entre cadet et aîné que les ajustements spatiaux agiront. Ainsi, par exemple, il est d'usage de réserver la tête du tombeau, c'est-à-dire le coin nord-est (pour la tête) et la paroi nord (pour le corps), au père, à l'aîné, à celui qui est à la tête du lignage. Viendront ensuite le rejoindre dans la fosse, à leur mort, ses cadets et ses fils, disposés toujours plus au sud et à l'ouest en fonction de leur place dans le lignage. De même que la maison ne peut être comprise que si elle est replacée dans l'espace plus large qu'est le village, le tombeau entre dans une semblable relation d'inclusion avec un quartier de nécropole et partant, avec la nécropole tout entière.



72.
Représentation du tombeau
par rapport au vinta.

73.
Page suivante.
Tombe d'un ancien dépendant.



LA NÉCROPOLE

Ny maty tokandolo, ny velo tokantana, « Les morts sont au cimetière ce que les vivants sont au village. » Les lieux réservés aux défunts sont considérés et conçus comme des villages où les ancêtres se rassemblent et continuent leur vie d'outre-tombe, à certaines heures du jour et de la nuit.

Dans l'agencement des espaces, la nécropole est une réplique du village comme tout espace socialisé. Les principes fondamentaux de l'organisation sociale se lisent dans l'épure de chacun d'eux qui forme une gigantesque chronique spatiale consignant la mémoire des lignages et de leurs relations. Ne dit-on pas chez les Sakalava qu'une famille n'existe que parce qu'elle enterre ses défunts en un seul lieu.

L'importance qu'accordent les Sakalava à la stricte observance des multiples usages qu'ils connaissent pour enterrer leurs défunts est remarquable. L'identité des vivants, et donc celle du groupe de descendance tout entier, dépend du statut des ancêtres lui-même déterminé par l'application de règles funéraires spécifiques. Car, rappelons-le, l'identité des vivants demeure transitoire et incertaine, d'autant que ceux qui meurent sans descendance ne peuvent espérer un tombeau. Le principe de reproduction du groupe exprimé par : « C'est le petit enfant qui construit ses ancêtres », réside là.

Le lieu et la manière dont sera enterré le cadavre requièrent, nous l'avons vu, de longues discussions entre anciens qui examinent toute la vie du disparu pour trouver une solution funéraire conforme. Plus l'individu aura atteint un âge avancé, plus il aura de son vivant fait montre d'autorité et de pouvoir, plus sa descendance sera nombreuse, plus l'enjeu est important puisqu'il s'agit de faire entrer l'ancêtre dans le « patrimoine familial ».

Il arrive fréquemment que deux segments de lignage revendiquent le corps d'un ancêtre commun et que l'arbitrage d'un devin soit requis. Le corps du défunt, ses ossements, en tant que *jiny*, reliques que l'on convoite, que l'on hérite et que l'on détient, a une fonction sociale très proche de celle que recèlent les reliques de rois ou de nobles.

Chaque lignage possède donc une unité d'ensevelissement spécifique où il regroupe ses tombeaux et les dispose, selon des principes d'ordonnancement qui tiennent compte du sexe du défunt, de sa génération et de sa place en tant qu'aîné ou cadet. Ainsi, les tombeaux réservés aux membres féminins d'un lignage se situent toujours dans la partie sud-ouest de l'unité d'ensevelissement, partie la moins prestigieuse, alors que le nord-est sera consacré exclusivement aux membres masculins.



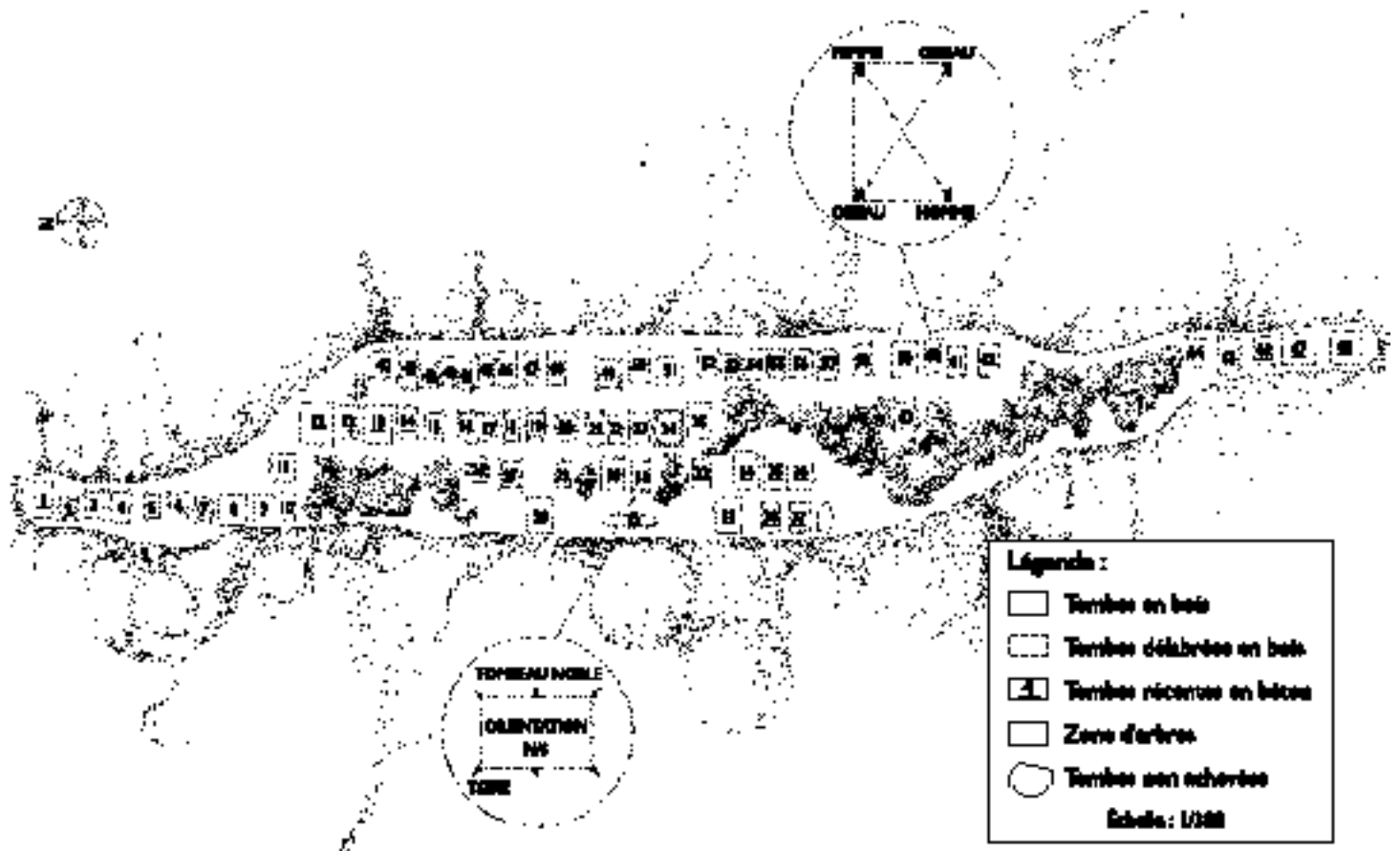
74.

Lolojibo, tombe anonyme.

« Comme on le fait pour les maisons, le père mort en premier tiendra le nord et suivront ensuite ses enfants. Ceux-ci ne peuvent être placés à la tête [c'est-à-dire à l'est] car on craint toujours que le fils donne un coup de pied à son père. Ils devront ainsi prendre place dans le bas [c'est-à-dire à l'ouest]. On les placera à ses côtés, mais un peu en retrait afin que l'on puisse correctement les distinguer [...]. Quant aux femmes, elles passent de l'autorité du père à celle de leurs frères. On les placera donc tout en bas, aux pieds des hommes. » (Entretien avec le devin Tsitinia, village de Mangily, 1992).

Avant la période coloniale, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'élevage extensif du zébu était l'activité dominante des groupes les plus importants. Les grands lignages régis par le principe agnatique existaient encore, totalement organisés autour des troupeaux lignagers. Les cimetières, à l'image de cette structure sociale, ne regroupaient que les tombeaux d'un seul lignage.

Dès le début du XX^e siècle, la valorisation de l'agriculture encouragée par l'administration coloniale française va provoquer de profonds remaniements sociaux dont les nécropoles se feront écho. Suite à la disparition des pâturages aménagés en terres de culture, les vastes troupeaux sont démantelés et les lignages se désarticulent, se segmentent, s'atomisent. « Chacun va, chacun cherche une terre où s'installer. » Ces scissions sont entérinées par le juste partage des ossements des ancêtres lignagers



75.

Vue aérienne de la nécropole de Kivalo.

entre leurs descendants. Chacun emmène avec lui les restes de ses ancêtres, l'ancêtre commun revenant toujours au responsable de la lignée aînée, pour amorcer une unité d'ensevelissement qui leur sera spécifiquement réservée sur leur nouveau lieu d'installation, transformant la terre anonyme en terre ancestrale. De mémoire de vieillard, les corps étaient parfois déménagés jusqu'à quatre reprises avant que le groupe en errance trouve enfin son point d'ancrage définitif.

La multiplication des sites n'est pas, au niveau des pratiques funéraires, la seule conséquence visible des grands mouvements de transformation de la société sakalava à cette époque. L'aspect général des cimetières allait être profondément modifié par les phénomènes de sédentarisation provoquant la création de communautés villageoises. Ces communautés focalisées sur les ressources agricoles du territoire ne regroupaient pas les membres d'un lignage unique, comme cela était le cas précédemment, mais plusieurs segments de lignage emboîtés les uns dans les autres par le jeu des alliances matrimoniales. Le pouvoir et l'autorité étant calculés en fonction de l'antériorité d'installation de chaque famille corésidente, les fondateurs du village, responsables de l'autel de fondation du village, y bénéficiaient du privilège de l'antériorité.

Dès cette époque, les nécropoles s'adaptent et, traduisant les changements

intervenues dans l'organisation des sites d'habitats, deviennent à leur tour communautaires. Construites sur les hauteurs des collines ou sur des cordons de dunes, à l'abri des inondations et des feux de forêt, elles sont formées d'un alignement de quartiers funéraires distincts.

Au sein de ces quartiers, l'agencement des tombeaux suit l'ordre lignager, immuable. Les quartiers se succèdent selon l'ordre chronologique d'arrivée des familles au village et donnent ainsi au cimetière son axe de construction : du nord-est, espace réservé aux tombeaux des fondateurs du village, au sud-ouest, quartier occupé par les derniers arrivés.

Ces principes de hiérarchie fonctionnent d'une manière discrète et subtile dans le quotidien mais néanmoins sont toujours présents, s'exprimant simplement dans les attitudes, les gestes et les comportements interpersonnels. Toutes les alliances qui définissent les droits d'accès de chacun à la terre sont définitivement mises à plat, imprimées sur le sol des nécropoles comme une chronique destinée aux générations à venir. La famille consulte ce cadastre, comme l'on se penche sur des archives ou des registres de notaire, en cas de conflit foncier, ou encore à l'occasion d'un mariage, lorsqu'il s'agit de déterminer l'exact degré de parenté qui relie les futurs conjoints et de faire valoir les droits et les intérêts qui y sont associés⁵⁸.

76.

Vue aérienne de la nécropole d'Antevamena.



58. Donner ainsi la parole aux ancêtres est aujourd'hui une activité stratégique à Madagascar en raison du développement de l'économie libérale, qui crée de nouvelles ressources dans tous les domaines, car l'accès à ces nouvelles activités ouvre une vive concurrence pour le contrôle de territoires autrefois sans importance.

4.

Chapitre

L'IMAGE DU DIVIN





Dans le royaume du Menabe, la hiérarchie entre les

lignages ou les clans correspond à une hiérarchie entre des éleveurs plus ou moins riches en bœufs. L'importance du troupeau assure un rang social et la reconnaissance d'une nouvelle unité clanique qui est formalisée avec la marque d'oreille concédée par le roi. On disait que le roi « élève » le groupe en question. L'unité lignagère, dirigée par l'aîné de la branche aînée constitue d'abord une unité de production, organisée autour d'un troupeau élevé dans un pâturage, empreinte de son territoire. L'histoire des lignages ou des clans décline l'histoire de leurs bœufs et de leurs ancêtres, l'un étant le compte de l'autre. Ceux qui remontent le plus loin dans leur généalogie sont aussi ceux dont les grands troupeaux donneront des bœufs au pelage le plus rare, justement recherchés, requis, pour être sacrifiés lors des cultes rendus aux ancêtres, cérémonies où l'on peut ainsi faire la preuve de son rang. À l'inverse, ceux qui ne possèdent pas de bœuf sont aussi sans ancêtre et se retrouvent au plus bas de l'échelle sociale, esclaves des lignages pour lesquels ils accomplissent les tâches les plus ingrates. Les principales institutions politiques de la royauté s'élaborent dans ce mouvement où le bœuf s'impose comme le moyen terme des échanges rituels qui organisent la société et l'économie.

La politique de récupération des morts pose les principes d'une nouvelle autochtonie autour de deux notions fondamentales qui introduisent à tous les niveaux ce décalage constant entre le souverain et son peuple et installent ainsi la légitimité de son pouvoir. Il s'agit de l'opposition entre un temps mythique et un espace-temps historique : d'une part, un souverain et sa généalogie mythique qui remonte jusqu'à la divinité suprême, débordant donc le temps historique de la création du royaume, et, d'autre part, un peuple réunissant les roturiers et leurs dépendants qui, aussi loin que les conduise leur mémoire généalogique, ne peuvent en dépasser les limites historiques.

Les ancêtres du souverain sont toujours plus anciens, premiers par rapport à tout autre. Ainsi le roi s'impose comme le seul vrai autochtone. Le souverain sacré est de même nature que la divinité et donc communique directement avec le monde invisible, au moment des rituels dynastiques et par l'intermédiaire des possédés royaux qui expriment la parole des rois défunts. Le peuple, par contre, dont les ancêtres ne remontent pas au-delà du temps historique de la constitution du royaume, n'appartient pas à la sphère du sacré.

La question de la royauté sacrée a été largement traitée, en particulier dans le domaine africain, autour de plusieurs institutions comme le régicide rituel, les mécanismes d'intronisation, le personnage de la mère du roi, les funérailles, le roi bouc émissaire de son peuple et la transgression. Le régicide rituel, dans un certain nombre de royaumes africains, avait justement pour but de résoudre cette antinomie entre la manifestation humaine des particularismes de toute nature et les

77.

L'ouverture
de la porte
du reliquaire
ou le passage
dans l'autre monde.
Le gardien
est recouvert
d'un drap blanc
à l'image du possédé
qui va accueillir
un esprit.

principes généraux d'une unité politique et religieuse, le royaume. L'opposition formelle entre le souverain et le peuple témoigne d'un mouvement de centralisation politique accompagnant le plus souvent un développement économique. Cette centralisation est presque toujours associée à des formes de plus en plus complexes de l'expression du sacré indispensable à la légitimité du nouveau pouvoir, comme le rappelle C. Geertz (1980), avec l'exemple de la conversion des rois de Bali au bouddhisme.



78.

Plateau pour le sacrifice rappelant la symétrie inversée du monde des morts et du monde des vivants.

S'agissant des Sakalava, on constate que le pouvoir des Maroseraña s'est installé d'emblée dans la transgression, affirmant par ce biais sa nature divine. Rappelons ici le meurtre de son oncle maternel perpétré par Seigneur blanc⁵⁹ et souvenons-nous que cet événement marqua et favorisa l'extension du territoire vers le nord. Ajoutons que si la dynastie s'est développée et fortifiée grâce aux alliances matrimoniales avec les groupes autochtones les plus importants, elle n'a eu de cesse de tenter de les éliminer tant de l'histoire et de la vie politique que de la vie sociale. Le roi n'a pas de beaux-parents comme l'exprime très bien cette pratique symbolique dénommée *mamaratsy*, qui consistait pour le roi « à se raser avec le sang de son beau-père ». Dans cette même logique, le sang du roi était censé l'emporter sur tout autre et la reproduction de la lignée régnante se faisait ainsi dans l'exclusion des affiliations utérines. Dès sa naissance, l'enfant appartenait au roi, et il

59. Andriandahafotsy.



n'était pas nécessaire que cette reconnaissance de paternité soit entérinée par un rituel approprié. En fait, la dynastie pratiquait deux stratégies matrimoniales conjointes. Si les régnants étaient pour ainsi dire contraints à pratiquer l'exogamie en prenant épouses de manière préférentielle chez les groupes autochtones, la famille dynastique cultivait néanmoins un idéal endogame dans les lignées collatérales. Selon la légende, la lèpre serait une maladie qui marquerait les individus nés d'une union endogame. Dans certains mythes, on présente cette affection comme la maladie des rois. Dans d'autres, on rappelle la manière dont le premier souverain, lépreux, avait contaminé tout le pays en se baignant dans la rivière Sakalava et comment il avait dû renoncer, à la suite de cet événement, à une endogamie jusque-là coutumière. Le mythe du roi lépreux nous rappelle que le roi porte sur son propre corps les signes du pouvoir, qu'il est ancêtre de son vivant et qu'il participe ainsi ici-bas au monde de l'au-delà. Cette notion qui parle de la nature particulière du corps du roi, de ses pouvoirs à la fois bénéfiques et maléfiques, demeure essentielle à la compréhension de l'architecture funéraire royale en particulier et partant, de l'architecture funéraire en général.

Le tombeau du roi, plus encore que le roi vivant, constitue une image de sa nature divine et apparaît comme la résolution de cette contradiction entre le statut et la personne, entre la royauté et le roi, entre l'invisible et le visible, entre le divin et le profane. Si Evans-Pritchard (1948) affirme avec raison dans sa lecture de l'article de Frazer sur la « Royauté divine » que seule la royauté est sacrée et non le roi, le problème reste néanmoins largement entier quand on aborde la question du rapport du concept et de sa représentation, de la royauté et du souverain, image de la royauté (Adler, 1982, 2000). Ceci évoque le vaste débat qui a longuement agité les églises chrétiennes sur la question de l'impossible représentation de Dieu et sur le rôle du Christ comme « Le Fils », image de l'invisible, l'incarnation du « Père », de Dieu. Comme Jésus, sanctifié par son sacrifice, mort sur la croix pour sauver les hommes, le tombeau du roi, recelant son cadavre transformé, purifié, est une image du *hasina*, du divin.

79.

Plat à sacrifice monté sur quatre pieds représentant le *vinta* et le cosmos.

80.

Antsivabe ou conque pour l'invocation des ancêtres royaux.

LE CORPS DU ROI

« Les Sakalava ne peuvent pas (parce que c'est tabou) et ne veulent pas discuter du cadavre royal qui résume de manière par trop immédiate les problèmes pratiques et idéologiques de la mort et de la succession dans une monarchie de droit divin. Par contre, ils peuvent discuter impunément de la façon dont le bois de construction est choisi et coupé en vue de servir à l'érection d'une palissade et de la façon dont le terrain doit être défriché et nettoyé. De telles questions peuvent être discutées dans la paix de l'esprit. Par contraste avec les funérailles royales dont les détails cruciaux ne sont connus que de quelques spécialistes qui sont liés par le secret, les détails du *menaty* [palissade entourant le tombeau du roi chez les Sakalava du nord] sont un vaste sujet de conversation qui occupe la population. En fait, par sa nature même, il exige la compréhension d'un grand nombre d'individus, non seulement en tant qu'observateurs mais aussi en tant que participants. L'érection du *menaty* équivaut au ré-enterrement du cadavre royal en plein jour par une "foule d'acteurs" qui popularisent littéralement la production originale marquée par un caractère plus exclusif. » (Feeley-Harnik, 1979).

Le corps du roi, image du royaume, de son territoire, de l'ensemble de ses sujets réunis, est redoutable pour tous ceux qui l'approchent. Le cadavre royal demeure l'une des affaires les plus dangereuses qui soit, d'abord comme tout autre cadavre non encore purifié, signalant la transformation du défunt en ancêtre, mais aussi comme symbole de la royauté qui ne peut souffrir cet état intermédiaire de décomposition et de transformation sans menacer la royauté elle-même.

81.

Reliques des rois Andrianilainarivo
et Andriampirarivo.



Les différents traitements auxquels se trouve soumis le corps du roi consistent alors à résoudre cette contradiction évoquée entre un principe que l'on veut éternel, le pouvoir royal et un individu périssable. Toutes les manipulations opérées ont pour but de faire du cadavre royal, et en référence aux règles de fonctionnement du royaume, l'outil même de la légitimité de la royauté dans l'application de la formule sakalava : *Zanahary antany*, « Les rois sont la divinité sur la terre. » Le prélèvement de certaines parties du corps royal pour la confection de la relique a justement pour but de cumuler dans un support matériel, visible, toutes les valeurs propres à la royauté.

Le traitement de la dépouille royale va donc se dérouler selon trois temps différents mais complémentaires pour le fonctionnement des institutions. Chaque période correspond à l'une des caractéristiques fondamentales du pouvoir royal. La première est sa réincarnation comme crocodile mais aussi quelquefois comme boa, à la suite de ses funérailles. La deuxième commence avec la fabrication de la relique qui viendra rejoindre celles de la dynastie dans la maison reliquaie et la dernière correspond à l'installation des os royaux, nettoyés après leur dessiccation, dans le tombeau royal ou *traño vinta*, situé dans l'un des cinq sites funéraires royaux.

Contrairement à ce qui est d'usage pour le commun des mortels, le cadavre du roi ne doit pas être mis en terre, mais repose en hauteur pour rappeler là encore sa nature sacrée ou divine. En général, le corps était exposé sur une claie dans la forêt et surveillé par des gardiens qui le protégeaient des animaux prédateurs. Ce séjour en forêt durait plusieurs mois au cours desquels les gardiens recueillaient les liquides putrides dans desalebasses disposées sous le corps. D'après certains auteurs, cette pratique existait bien avant les Maroseraña qui l'auraient empruntée aux groupes Vazimba installés dans l'ouest après avoir été chassés des Hautes Terres. Les Sakalava, nous l'avons vu, opposent les parties dures, les os, la lignée patrilinéaire aux parties molles, liquides, le côté des femmes qui disparaît avec la déshydratation du cadavre ainsi restauré dans sa pureté agnatique. On retrouve également cette conception dans d'autres régions de l'île (Bloch, 1993). Le cadavre du roi, en revanche, conserve l'intégralité de ses éléments, « durs » ou « mous », ne se divise pas, puisque les sanies, les parties liquides, donnent naissance à un animal, image vénérée du roi, auquel on apporte du miel et le sang des sacrifices : « Certains crocodiles sont considérés par les Sakalava comme incarnant l'âme d'un de leurs rois. On les capturait et, après leur avoir fait une marque distinctive

82.

Crocodiles et zébus sur une frise de tombeau.



et les avoir parés de bracelets d'argent, on les relâchait ; on déposait pour eux des offrandes de viande au bord des rivières ou des mares qu'ils fréquentaient, et il était défendu de leur faire le moindre mal. Les crocodiles qui incarnaient les deux derniers rois du Menabe, Toera et Inghereza, que l'un de nous a connus, habitent le lac Bemarivo, sur le bord de la Tsiribihina. » (Cartron et Guénot, 1909).

Cette forme de réincarnation reste particulièrement intéressante puisqu'elle rappelle les alliances du souverain avec les groupes autochtones qui ont donné naissance aux principes de l'endogamie dynastique niant justement l'union historique pour mieux en récupérer le bénéfice au niveau politique. Le roi, personnage unique, se réincarne identique à lui-même, réaffirmant les principes généraux de la royauté, son ascendance divine mais aussi sa parenté avec les groupes autochtones. Tous ceux, alliés et autochtones, qui se sont trouvés évincés du pouvoir face à ce souverain incomparable chercheront constamment à bénéficier des signes, fussent-ils infimes, qui les restituent un tant soit peu dans leur légitimité perdue, leur histoire occultée mais, par la force des choses, en référence aux nouvelles règles. Toute l'évolution du système funéraire doit se comprendre dans cette logique.

Nous sommes là dans la même procédure que celle enseignée par le droit canon : l'Église forme un corps mystique, la société des Chrétiens avec à sa tête le Christ-roi, dont le roi est le représentant, conception qui a abouti à la théorie des deux corps pour définir la monarchie parlementaire en Angleterre.

Le deuxième temps du traitement de la dépouille royale, celui de la fabrication des reliques, commence lorsque le corps est totalement desséché. On prélève les

parties nécessaires à la confection du reliquaire qui viendront rejoindre les prélèvements déjà effectués à chaud, peu avant l'expiration du souverain.

« Les corps des Maroseraña, rois et membres de la famille royale, sont après leur mort enveloppés dans la peau d'un taureau ; cette peau est cousue solidement, sauf en un point où est ménagée une ouverture pour l'écoulement des matières putrides qui sont recueillies dans des cruches en terre (*kiringy* ou *balasy*) qu'on jette ensuite à la mer ou qu'on enfouit dans un lieu particulier ; les corps sont portés dans un coin désert de la forêt où on les suspend aux branches d'un arbre laissant la putréfaction qu'ils appellent dans leur langage *manitra* [litt. le parfum] faire son œuvre. Un clan particulier veille sur ce précieux dépôt qu'on enterre que lorsqu'il ne reste plus que le squelette. Avant l'enterrement définitif, le petit-fils de chaque roi sakalava prélève sur le cadavre momifié ou sur le squelette de son grand-père la première vertèbre cervicale, une dent, une mèche de cheveux ou quelques poils de la barbe et un ongle qu'il garde précieusement : ces reliques royales ou *jiny* sont l'objet d'un vrai culte de la part des Sakalava. » (Samat, 1874 : 515).

Les reliques étaient disposées à l'intérieur d'un coffret en bois ou en argent filigrané orné de dents de crocodiles. Selon la tradition, le roi Andriamisara aurait fabriqué la première relique des souverains de la dynastie maroseraña inaugurant donc, en tant que sculpteur, cette institution. Symboles du pouvoir royal et protectrices, talisman du royaume, les reliques étaient emportées par les souverains au moment des guerres de conquête. Elles représentent, en quelque sorte, la partie « itinérante », « mobile », des restes royaux, alors que les os ne sont jamais déplacés, raison pour laquelle il existe actuellement cinq sites funéraires royaux, mais une seule maison reliquaire.

À l'occasion du *fitampoha*, bain des reliques royales, les reliques quittent la maison reliquaire pour rejoindre un espace cérémoniel, construit à cet effet, selon une organisation spatiale conforme à l'image de l'au-delà. Elles seront disposées dans une maison de toile, *rivoty* (litt. vent), où elles resteront durant huit jours.

Ce bain des reliques était célébré jadis pour commémorer le passage à une nouvelle année lunaire. Il existe encore actuellement, mais n'est effectué que tous les quatre ans et devient l'objet d'une folklorisation importante. À la fin des huit jours, le vendredi⁶⁰, les reliques royales sont portées dans l'eau d'une rivière par les parents du roi. Ce rituel de rafraîchissement des reliques procède à la protection, au renouveau, du territoire. Ce bain ravive l'alliance originelle des souverains avec la terre et

60. *Andro mena*, le jour du roi qui marque l'influence de l'islam dans le processus historique de la constitution des différentes dynasties malgaches.



83. Le bain des reliques au cours du *fitampoha* de 1958.



84. La ronde des porteurs de reliques évoque le mouvement du cosmos.



85. Les possédées royales présentes au *fitampoha* de 1978.



86.

Le prince Georges Kamamy prononce un discours avant le départ du cortège pour le bain des reliques en 1958.

Pierre Kamamy, son père, se tient à gauche sur la photo.

leurs alliances matrimoniales successives avec les autochtones. Ces alliances s'expriment dans une construction symbolique, le rapprochement de la part mâle et de la part femelle du roi dans une figure unique, un rôle d'intercesseur cosmique auprès du divin pour garantir tous les bienfaits de l'année à venir. Durant cette semaine du Bain, on met en scène le mythe fondateur de la monarchie, le mythe sakalava de la création du monde en déroulant « l'histoire », des origines jusqu'au roi vivant, de Dieu au royaume, par l'intermédiaire des reliques et des possédés royaux, et en restituant, à chaque étape mythique, chacune des hiérarchies constitutives du royaume. Les descendants de la branche aînée de chaque clan autochtone qui s'est allié avec la dynastie maroseraña en donnant une épouse principale aux souverains ont, durant cette cérémonie, l'insigne honneur de porter au Bain les reliques du souverain né de cette alliance.

À l'issue du prélèvement des éléments nécessaires à la fabrication de la relique avait lieu jadis la cérémonie des secondes funérailles. On raconte qu'à cette occasion un couple d'adolescents, membres d'un groupe « servile »⁶¹, était immolé afin que leurs corps servent de *lafika*, de couche, à la dépouille du roi. Cette pratique consistait également, selon certains auteurs, à enduire le cercueil du roi avec le sang ou la « graisse » des victimes. Ce détail rapproche cette cérémonie du rituel de l'installation de l'autel de territoire⁶². Un rituel, rappelons-nous, lors duquel le

61. *Marotsiraty*. 62. *Toñin'ampanjaka*.

premier souverain aurait également sacrifié un couple d'adolescents, ainsi qu'un taureau rouge qui donna son nom au royaume, afin de consacrer le territoire et garantir sa prospérité.

Enfin, dernier temps dans le traitement de la dépouille royale, les os du roi dûment nettoyés après leur exposition à l'air libre sont regroupés, liés en huit points, dans un cercueil glissé au-dessus du sol, à l'intérieur du tombeau.

Comme dans de nombreuses sociétés africaines, le corps du roi incarne une puissance monstrueuse qui ne peut, sans risque pour le royaume tout entier, toucher directement le sol (Adler, 1982, 2000 ; Balandier, 1984 ; de Heusch, 1998). Cette force sur la nature se serait, selon la tradition orale, déjà évoquée page 18, révélée dès les premiers temps du royaume quand le premier souverain, atteint de la lèpre, a contaminé son peuple en se baignant dans la rivière Sakalava. La lèpre qui stigmatise le pouvoir, signe d'une endogamie jugée elle-même monstrueuse, requiert des dispositions particulières afin d'éviter que la dépouille de l'individu



87.

Le prince Félice Kamamy consulte une possédée royale au cours du tsiritsy de son frère Mamy en 1972.





88.

Cercueil royal décoré
avec une frise à l'image
des « cornes d'or »
du reliquaire.

ne touche le sol⁶³. La dépouille du roi, de même, ne peut en aucun cas être ensevelie, mais doit reposer en hauteur. Le matelas humain semble avoir été, plus ou moins tardivement, remplacé par un cercueil qui traduit néanmoins dans sa structure l'idée d'un couple. Une lettre d'Edmont Samat à Alfred Grandidier, datée du 26 janvier 1874, nous indique l'existence éventuelle de tels sacrifices, encore à cette époque :

« L'épouvante se mit dans le pays, sur ces entrefaites un Indien venant du nord, poursuivant un débiteur qui lui devait 1 200 piastres, voulut faire acheter par le roi un grand boutre tout neuf qu'avait ce débiteur, on profita pour ajouter à l'histoire des deux jeunes gens qui devaient être livrés pour être enterrés que le roi devait donner en paiement six jeunes filles. Ces bruits se répandirent dans le pays avec rapidité, la frayeur s'empara du peuple, les jeunes femmes, les jeunes filles, les enfants disparurent des villages, ils se cachèrent dans les bois, les villages devinrent

63. Encore actuellement, en pays sakalava, le cadavre des lépreux peut faire l'objet d'un traitement particulier. Considérés comme étant déjà en décomposition de leur vivant, on les enterre dans une fosse remplie d'eau et tapissée de feuilles de bananier, à ciel ouvert, à l'extérieur de la nécropole. On pense que la terre serait contaminée et avec elle toute personne, si l'on refermait le sol sur eux.

déserts, les hommes ne marchaient qu'en nombre toujours armés, on se méfiait de tout le monde, les gens du bord de mer firent comme ceux de l'intérieur, ils se répandirent sur la côte et prêts à désertier. Le roi et les chefs eurent connaissance à temps de ce qui se passait, de suite on envoya des gens *avec des objets sacrés appartenant aux ancêtres du roi* pour prévenir le peuple que les bruits qui couraient étaient faux, des ordres furent donnés de sortir des forêts, de rentrer dans les villages, des serments furent faits au nom du roi qu'il n'existait rien de tout ce que l'on disait, de se consoler, etc. » (Samat, 1874).

Nous retrouvons dans ces pratiques l'expression du principe classique qui place toujours le souverain au-dessus de tout autre. La demeure du roi, le palais, ou *vala mena*, se distingue de celle du commun d'abord par sa position dominante sur une hauteur de la même manière que, dans l'opposition des défunts et des vivants, les tombeaux royaux sont toujours situés sur une éminence. Il en est ainsi des attitudes de soumission qui ramènent le commun aux pieds du souverain qui lui-même figure, nous l'avons vu, la tête de son peuple. Enfin, il en est également de même du bœuf qui, lors des sacrifices royaux, ne peut être immolé sur le sol mais sur une estrade. C'est l'opposition entre le haut et le bas, qui symbolise ici la différenciation entre le souverain et son peuple et entre toutes les catégories sociales. Ce thème se décline, nous le verrons, sous différentes formes plastiques, mais continuons pour l'instant à déterminer les traits distinctifs de l'architecture funéraire royale qui sont autant d'expressions de la nature de son pouvoir.

En ce qui concerne l'orientation des sites et des bâtiments royaux, nous savons que le roi et le groupe dynastique récupèrent les forces et les symboles portés par l'est et par le nord. Cette attribution est faite en référence à l'invisible, image en miroir du monde des vivants, de telle sorte que ces points cardinaux projetés dans le monde des vivants rejoignent leurs contraires. L'est royal est figuré par l'ouest terrestre et le nord du roi devient le sud sur terre. Car le roi, « Dieu sur terre », est à l'exacte charnière des deux mondes qui, inversés, se recouvrent parfaitement.

Enfin, la dépouille du souverain prend place dans son tombeau non pas la tête tournée à l'est, comme les gens du commun, ou encore à l'ouest comme les esclaves, mais au sud céleste, c'est-à-dire au nord terrestre. Cette particularité, une fois encore, révèle l'origine divine du souverain. À l'image de la divinité, le souverain est en effet au cœur du gigantesque système d'interférences qui associe tous les éléments du monde, humains, animaux et êtres vivants, lacs, montagnes, forêts, gouvernés par l'astrologie et que les devins cherchent à interpréter grâce à leur connaissance. Ce système pèse lourdement sur le futur mais demeure définitivement opaque à tout un chacun, exception faite pour le devin qui peut en déchiffrer une part toujours relative. Par contre, il fonctionne en totale transparence pour la divinité qui en épuise toutes les réalisations et, par association, pour

le roi. Cette conception particulière du destin, du roi et de Dieu nous rappelle le zodiaque peint à l'intérieur des cercueils de l'Égypte antique et cette notion de « conformité du Pharaon avec l'ordre de la création » dont parle Leblanc (1999) à propos du monument funéraire de Ramsès II.

Si le tombeau identifie clairement le territoire du royaume comme une projection du cosmos et des règles de l'astrologie, les reliques sont, nous l'avons vu, le palladium de l'État ; elles incarnent les institutions politiques et leur légitimité, c'est-à-dire la dynastie dans sa continuité avec la divinité suprême, la maîtrise des forces de la nature, la parenté en quelque sorte du roi avec la nature. C'est la raison pour laquelle la maison reliquaie tout comme les tombeaux sont conçus comme une épure de la symbolique développée selon le registre des connaissances astrologiques. Symbolique qui est avant tout appliquée à l'espace, mais ne se limite pas à la « cardinalisation » des lieux. En effet, l'opposition du haut et du bas, du « pointu » et de l'« émoussé », du blanc et du rouge, l'union des contraires masculin et féminin vont en se répétant dans les moindres détails de ces bâtiments. Les demeures des défunts royaux, garants de la prospérité des hommes et de l'abondance des cultures, sont des lieux de haute symétrie : les douze poteaux de la maison reliquaie, les deux, quatre ou six « cornes d'or » au pignon de cette maison, les deux enclos, le nombre pair des bois de palissade ainsi que les métaux qui entrent dans la fabrication de la gaine de la relique : or et argent, respectivement considérés comme métal rouge et métal blanc. Toutes ces expressions plastiques concourent à faire des tombeaux royaux et pour l'ensemble des Sakalava le modèle le plus achevé de l'architecture funéraire.

En effet, le tombeau royal, projection spatialisée de l'astrologie, est une reproduction parfaite du cosmos où l'immensité du futur n'est jamais que l'image, la duplication de l'éternité du passé. De même que le lignage réalise la cohabitation des vivants et des morts, l'astrologie réalise la cohabitation de l'avenir et du passé dans le présent. Dans le présent, c'est-à-dire dans une époque, celle de la coexistence du souverain avec son peuple à l'image de la coexistence, dans le lignage, des ancêtres et des vivants. Ainsi le tombeau permet d'atteindre la perfection puisque le destin accompli d'un individu particulier lui donne sa place définitive dans le mouvement du cosmos. La sépulture, par sa disposition dans la nécropole et aussi grâce aux ornements symboliques qu'elle emprunte au modèle royal, fonctionne comme une image « commémorative » du passé, pour reprendre l'expression de Panovsky (1995 : 19), et qualifie le statut social maintenant définitif, révolu, du défunt en le projetant dans la lumière de l'univers. Les anciens Égyptiens, en fonction de leur rang, cherchaient à s'approcher au plus près de la pyramide du pharaon avec leur propre tombe. Ils voulaient y inscrire autant qu'il était possible les signes qui accompagnaient le fils



de Ré dans sa route vers les « indestructibles »⁶⁴, garantissant ainsi les moyens de leur propre immortalité. De même, les Sakalava tentent de reproduire dans leurs cimetières le modèle de la royauté qui mène au plus près de la divinité, principe dernier. L'emprunt de ces insignes au modèle royal était plus un droit qu'un privilège. Ce droit s'exerçait (et s'exerce encore aujourd'hui) en fonction du degré de consanguinité que l'individu ou son groupe entretenait avec le souverain. Tout se passait en effet comme si la part de sang royal qui coulait dans ses veines, socialement évaluée dans le dessin des généalogies, lui permettait de récupérer, sur son propre tombeau, un peu de l'essence divine attachée au corps du souverain. À mesure que cette part « royale » se dilue dans la descendance, au fil des générations, se dissolvent aussi les emblèmes royaux. La qualification

89.

Débat sur la procédure avant l'invocation des ancêtres royaux devant les tombeaux de la nécropole royale de Tsianihy.

64. C'est-à-dire vers les étoiles réunies dans la voûte céleste par le corps étoilé de Nout, déesse du ciel.

90.

Le prince Félice Kamamy
en 1972 au moment
du *tsiritsy* de son frère
Mamy Kamamy.

sociale des groupes s'opérait à travers un système de dévolution de droits et de privilèges qui prenait en compte, d'une part, la qualité de l'alliance, en premières ou secondes noces, et, d'autre part, le rôle joué par le groupe allié dans le royaume. Des charges honorifiques et symboliques, constamment renégociées avec les intéressés, étaient confiées aux descendants directs des alliés matrimoniaux et entérinaient l'alliance : porteur de relique, architecte des tombeaux royaux, groupe désigné pour offrir le bœuf du sacrifice lors du bain des reliques, du nettoyage des tombeaux ou lors de la cérémonie annuelle des prémices, groupe chargé de la fabrication de l'hydromel. Ces tâches étaient empreintes d'une valeur sociale très importante et il en était ainsi également des droits funéraires.

Les individus, hommes comme femmes, appartenant au clan dans lequel le roi avait pris épouse et donc ses parents à plaisanterie, jouissaient d'un statut particulier : ils n'étaient pas contraints, par exemple, de se prosterner devant la personne royale, ni de lui lécher les pieds. Néanmoins, ils ne possédaient aucun droit funéraire particulier, mais récupéraient la dépouille de l'épouse et de ses enfants, sauf bien sûr s'il s'agissait de l'épouse principale du souverain qui, femme et mère de rois, rejoignait son époux et ses enfants dans la nécropole royale. Les princes, fruits de l'union du roi et d'une de ses épouses secondaires, rejoignaient donc, à leur mort, la terre de leur lignage maternel où ils bénéficiaient de la quasi-totalité des traitements distinctifs dévolus aux dépouilles royales et des emblèmes des souverains : les doubles funérailles, la confection d'une relique et la construction d'un reliquaire et d'un tombeau, identiques à celui des souverains, mais de dimensions plus modestes. Les groupes autochtones qui offraient ainsi une seconde épouse au souverain obtenaient en échange l'honneur de marquer leur territoire avec la tombe princière des descendants de cette union. Mais, de génération en génération, ces privilèges funéraires se dissolvaient hormis le cas de lignées régnantes exclues du pouvoir qui pratiquaient une endogamie de classe et cherchaient ainsi à conserver leur part de sang royal et partant, l'ensemble de leurs privilèges funéraires.

Les « hommes libres » ou *vohisty* n'avaient aucune communauté de sang avec la famille royale, mais possédaient néanmoins des ancêtres et détenaient de cette manière le droit de clôturer leurs tombes et de les orner d'insignes qui s'inspiraient toujours de près ou de loin du modèle royal et affectaient des formes différentes selon les époques et selon la réputation du groupe. En revanche, l'esclave, considéré sans ancêtre, n'étant donc pas destiné à en devenir un lui-même, retournait, à sa mort, dans la terre anonyme. Sa tombe, la plupart du temps marquée d'aucun signe, n'existait que par la présence des tombeaux de ses maîtres aux pieds desquels il était enseveli.



L'ÂME ET LE REVENANT

Pour les Sakalava, la personne humaine est composée de plusieurs éléments qui récapitulent les principes généraux de l'organisation sociale et des idées associées. Le nom pour l'homme est le plus souvent un teknonyme⁶⁵, « père d'untel » rappelant que l'existence ne vaut que par notre progéniture c'est-à-dire la seule vraie chance de bénéficier d'une mort accomplie, en fait d'être installé comme ancêtre. Puis vient le « souffle », signe de vie, accordé par la divinité à tout être vivant, homme comme animal. La mort correspond au départ du souffle, le principe vital de chaque être humain symbolisé par un feu, allumé dès le décès à l'est du lieu où gît le défunt et entretenu jusqu'au moment des funérailles. Pour les grands éleveurs, on abat le bœuf de tête du troupeau ou bien son taureau le plus réputé aussitôt après la mort en ayant soin de choisir la bête dont le « destin » est identique à celui de son maître. Ce rituel a naturellement pour but d'accompagner le défunt au moment où il entreprend ce voyage particulier qui, de mort encore proche des vivants et donc en ce sens dangereux pour eux, en particulier pour la veuve ou le veuf, va le transformer en ancêtre honoré et bénéfique. Deux étapes essentielles, rappelons-le, marque ce passage : la transformation du cadavre et l'érection du tombeau. Dans les temps anciens, bœufs et esclaves étaient censés accompagner le défunt dans son autre vie, conçue comme une réplique exacte de la vie des mortels et où l'on restait en définitive ce que l'on avait toujours été, riche ou pauvre, prince ou paysan !

Le nom du tombeau, *lolo*, est aussi le nom du papillon utilisé comme métaphore pour qualifier le souffle échappé de la personne à sa mort, voletant autour de son tombeau tant qu'il n'est pas stabilisé par son futur statut d'ancêtre. Le défunt mécontent du traitement dont il était l'objet pouvait se transformer en revenant, *angatse*, en mort vengeur ne cessant de tourmenter ses parents. L'oiseau, thème très ancien à Madagascar et largement présent dans la sculpture funéraire, joue un rôle équivalent dans les imaginaires. Les oiseaux appartenant à plusieurs espèces sont interchangeable. Beaucoup d'auteurs ont vu le développement de ce thème dans l'architecture funéraire sakalava comme le signe d'une matérialisation de la fonction psychopompe⁶⁶ de l'oiseau.

65. Terme technique de parenté qui indique qu'un homme doit son nom au fait qu'il est le père d'un enfant. 66. C'est-à-dire comme médiateur entre le monde des humains et l'au-delà.



Cette déclaration du père Luis Mariano (1913, t. 2 : 254) : « Les augures, qui sont en grand nombre dans ce pays et qui sont semblables à ceux des anciens, sont pour la plupart tirés de l'observation des oiseaux » montre toute l'importance de cet animal comme transition entre les deux mondes des vivants et des morts.

C'est également la fonction de messager de l'au-delà, et d'adjuvant du héros, que tient l'oiseau dans les contes populaires sakalava et dans les récits sur la royauté. Son rôle est de prévenir le personnage principal, roi ou héros, d'un danger ou de l'avertir de la suite de son aventure.

On pense ici au *ba* des anciens Égyptiens représenté sous la forme d'un oiseau à tête humaine, symbole de l'identité du défunt et qui devait le rejoindre après sa momification pour l'aider à gagner l'éternité. S'agissant des Sakalava, la part de l'identité personnelle et de l'identité collective est difficile à démêler car un individu est qualifié par son appartenance sociale, c'est-à-dire lignagère. Néanmoins, les anciens chefs de lignage conservent leur identité personnelle au moment des *toka*, ou invocation des ancêtres.

Chez les rois, qui sont d'essence divine tout en étant issus des alliances avec les groupes autochtones, les *sanies*, matière féminine, constituaient la substance de leur réincarnation puisque l'idéologie dynastique nie toute alliance avec un élément extérieur, en sorte que le souverain ne peut naître que de ce qui lui est identique. Le souverain seul est censé renaître sous la forme d'un serpent ou d'un

91.

Nécropole de Marovoay, 1969.



crocodile. Certains tombeaux royaux abritent un serpent boa, *do*, considéré comme la réincarnation du roi, et les gardiens du site déposent du miel en offrande au bord de son nid. Nous savons également que, dans la conception sakalava du corps humain, la partie mâle, droite, donne les os, *taolany*, métaphore pour désigner l'ancêtre, et qui servent de fondement au tombeau et d'identité au lignage. Les Sakalava disent qu'ils « appartiennent » à ces « os » d'ici ou bien de là-bas. Le principe de vie est aussi fondamentalement lié à la capacité de procréer et l'identité individuelle se joue uniquement à ce niveau. Chacun, homme ou femme, apporte en tant qu'individu sa puissance de procréation au lignage. La masse des os réunis dans une nécropole, indifférenciés pour la plupart des groupes lignagers⁶⁷ au-delà de la troisième ou quatrième génération ascendante, est l'image la plus forte qui soit du principe agnatique.

Le dernier élément qui constitue la personne humaine est l'*ambiroa*, l'âme-image que nous connaissons bien maintenant, expression de la clairvoyance dans le monde partagé des vivants et des morts. L'*ambiroa*, sur le modèle de l'esprit du chaman, voyage et rencontre, au moment du rêve, les habitants du pays des morts. Cette âme-image, qui quitte le corps au cours d'un coma ou d'un évanouissement alors que le souffle est toujours là, cède la place à un esprit⁶⁸, au moment de la possession, dont on dit qu'il est l'*ambiroa* de la personne décédée. L'*ambiroa* est conçu comme un double, une image de la personne évoquant le *ka* des anciens Égyptiens, effigie sculptée que l'on plaçait dans le *serdab*, sorte de niche ménagée au-dessus de la cave funéraire d'où le *ka* pouvait, par deux trous pratiqués dans la paroi, comme à travers une lanterne magique, apercevoir les offrandes qui lui étaient présentées, indispensables pour poursuivre sa vie éternelle.

De même que l'on « ouvre la terre », avec la main gauche pour aménager le chemin du défunt au moment de la construction du tombeau et l'installer ainsi dans la perspective inversée qui est dorénavant la sienne⁶⁹, de même que l'ancêtre existe dans la prière, comme intercesseur dans les difficultés de la vie, le tombeau « existe » parce que l'enfant, le descendant, restitue le passé en élaborant sa propre stratégie sociale, en fabriquant du futur. Il fige pour un temps une image du passé en sorte que chaque période de cohabitation des vivants et des morts, chaque *raza*, unité ancienne de parenté, exogamique, de partage autrefois du même troupeau, est aussi une unité de mémoire partagée, de manières de faire, de styles, de modes et de goûts...

67. Qui ne sont donc plus identifiés par leurs noms contrairement aux rois et à la famille royale.

68. *Tromba*. 69. Nous savons que l'au-delà est dans une position symétrique inversée par rapport au monde des vivants.

92.

Angongo

ou canard à bosse,
symbole de fécondité.

Il ne s'agit pas tant de représenter le défunt que de mettre en scène son inscription dans l'univers à travers le *vinta*, en exaltant la plénitude de ses fonctions vitales, le sexe et la fécondité. Toutes ces références aux modes de communication et aux liaisons entre les deux mondes, dont le tombeau est une véritable synthèse, permet de porter un autre regard sur la place occupée par les oiseaux sur les tombeaux. Disposés aux quatre coins et au milieu des deux longs côtés des tombeaux, ils se regardent deux par deux et reforment ainsi les diagonales principales du *vinta*, celles qui relient justement les deux mondes, les époques et les générations entre elles. Le sexe n'est pas représenté, seule la taille permet de distinguer le mâle de la femelle.

Au début du XX^e siècle, alors qu'apparaissent les scènes amoureuses, et suite à une « démocratisation » du système funéraire, le registre ornemental subit une efflorescence aussi importante dans les thèmes que dans les représentations ; on voit alors les oiseaux s'accoupler et leur taille devenir nettement plus élevée. Ils viennent compléter une composition centrée principalement sur les couples humains et occupent les poteaux du nord-ouest et du sud-est, régis respectivement par les destins *alimiza* et *asarata*. On les retrouvera, de façon prédominante, à la place des *amaton'traño*⁷⁰ : la femelle au sud et le mâle au nord rappellent la prééminence de cette orientation.

En dépit de la répétition d'un modèle apparemment identique, de légères variantes au niveau de la forme du bec permettent d'identifier trois sortes d'oiseaux différents. Le plus courant est le *mijoha*, l'ibis, au bec allongé et pointu. Ce grand oiseau blanc est « l'ami » du cultivateur, comme le pic bœuf, *vivy*, est celui des éleveurs et le *vorombe* ou le *sotrosomy*, grand oiseau des mers au bec en forme de spatule, est celui du marin. Notons que le nom *mijoha* est aussi celui qui sert à qualifier, dans la maison reliquaie, les pieux auxquels sont suspendues les reliques royales. Par ailleurs, le nom *vorombe* est aussi donné à un culte de possession pratiqué chez les Vezo, population de marins installés au sud de Madagascar.

Chaque famille, en fonction de ses goûts, choisira l'ornementation de son tombeau. Les variantes qui surgissent de façon apparente dans la décoration des frises sont aussi présentes dans le choix des oiseaux. Tombeaux en forêt, tombeaux en rase campagne et tombeaux au bord de mer porteront les figurations d'oiseaux spécifiques à ces différents milieux.

Les Sakalava ne sont pas les seuls à introduire l'oiseau dans le système ornemental de leur architecture. Les palais des rois Antemoro⁷¹ et les grandes maisons des dignitaires Tanala de l'Ikongo⁷² portent sur le sommet de leur toit

70. « Les amoureux de la maison » ou les deux piliers porteurs de l'édifice (cf. « La maison », p. 58).

71. Population du sud-est de Madagascar. 72. Population voisine des Antemoro.

des figurations d'oiseau très semblables à celles des tombeaux sakalava. Il existe aussi une parenté stylistique frappante avec les oiseaux sculptés sur leurs tombeaux par les Joraï des hauts plateaux du Viêt-nam. Cette ressemblance est corroborée par un substrat culturel et un fonds linguistique malayo-polynésien que partagent en commun les Joraï et les Malgaches. L'oiseau aurait réussi à perpétuer son rôle de symbole dans des systèmes funéraires qui appartiennent à des populations si éloignées géographiquement.

La représentation de l'oiseau dans l'architecture malgache est sans aucun doute très ancienne. Il semblerait, d'après les témoignages anciens, que dans le funéraire sakalava sa présence soit antérieure à l'introduction de la sculpture anthropomorphe et qu'elle représente la première trace du figuratif dans ce registre ornemental. Mais son origine tout comme sa signification symbolique restent obscures. À peine pouvons-nous avancer que l'oiseau ne se plaçait jadis que sur les tombeaux des chefs de lignage, sans toutefois parvenir vraiment à décoder cet usage.

93.

Tombeau Sakoambe,
Photographie d'oiseaux
la plus ancienne (1868).





94.

Amato
ou les amants, 1969.

95.

Nécropole
de Marovoay, 1969.





LES SIGNES DU SACRÉ

Les esclaves royaux servaient autrefois de litière au roi défunt mais aussi de gardiens pour les tombeaux royaux, et ils connaissaient parfaitement la symbolique du « pointu » ou de « l'aiguisé » pour représenter le pouvoir royal. En effet, quand on affûtait la sagaie du souverain ou bien le couteau à sacrifice pour les cérémonies dynastiques, on testait sur eux la qualité retrouvée de la lame en leur frappant la tête par trois fois. On disait que c'était là un honneur, comparable à celui de la litière, d'être choisi pour donner la mesure, dans sa propre chair, de l'immense distance qui séparait le roi de tout autre. En échange de leur « dévouement », les esclaves royaux bénéficiaient d'une véritable immunité et ne pouvaient être condamnés. Ils pouvaient même s'opposer à une décision du conseil des chefs des clans les plus prestigieux et obtenir gain de cause car ils étaient la « semelle » du roi.

D'une manière comparable, il existait, dans les temps anciens, une pratique appelée *matseroky* qui permettait de maintenir une distance entre le souverain et le peuple : le sujet saluait le roi en s'avançant à genoux puis, en signe de totale soumission, déposait le pied royal sur sa tête avant de se retirer à reculons. Pour marquer son respect envers un aîné ou un puissant, tout individu devait s'agenouiller et poser sa tête sur le sol afin que le maître puisse y déposer le pied, ou encore devait s'abaisser pour lui lécher le gros orteil. Poser le pied ou la main sur la tête d'un individu, même celle d'un enfant, est la pire des injures que l'on puisse faire encore aujourd'hui à un Sakalava. De même poser la tête sur le coussin où l'on s'est préalablement assis apparaît comme l'incongruité la plus extrême. Robert Drury, marin anglais qui échoua sur la côte ouest de Madagascar, avait dû se soumettre à de telles pratiques :

« Après qu'ils se furent assis en ordre devant la maison de mon maître Deaan Mevarrow, sa femme ainsi que toutes les autres vinrent comme d'habitude lécher ses pieds, de même que tous les hommes qu'il avait laissés derrière lui dans la ville en partant en guerre. Pendant ce temps, j'étais là debout à regarder quand il m'aperçut et m'appela. J'avançai vers lui dans la posture en usage dans le pays quand on s'approche d'un grand personnage, c'est-à-dire avec mes mains levées en l'air comme pour une prière. Quand je fus près, je le saluais [...], mais je ne m'agenouillais pas ainsi que les autres, ayant une sorte de répugnance superstitieuse à le faire, considérant que c'était une adoration que je ne devais qu'à Dieu. Mais cette excuse ne pouvait le satisfaire, car il me demanda si je me considérais comme un trop grand personnage pour lui montrer le même respect que sa femme qui était la fille d'un roi, ou que sa propre mère. Mais je refusai énergiquement et je lui dis que

96.

Nécropole d'Antalitoka, 1970.





je lui obéirais à tout ce qu'il voudrait d'autre [...], mais que cela je ne pouvais le faire. À ces mots, il se mit en fureur, me disant [...] que j'étais son esclave, etc. Il refusa de me pardonner, à moins que je ne lui lèche les pieds. Son frère lui demanda de lui laisser le temps de s'entretenir avec moi, ce qu'il fit. Après qu'il m'eut parlé et m'eut dit le danger qu'il y avait à ne pas accepter, et qu'en m'inclinant je ne faisais rien de plus que ce que faisaient beaucoup de grands princes forcés de le faire quand ils étaient faits prisonniers ; je trouvai à la fin que le mieux était de me soumettre [...]. Là-dessus, il me fit signe de l'œil pour me faire agenouiller et lui lécher les pieds, ce que je fis, en lui demandant pardon et en le remerciant de m'épargner. » (Drury, 1906 : 80-82).

L'opposition entre ce qui est élevé et ce qui demeure en bas et, par extension, entre la multitude de la base (le peuple) et le point unique constitué par la divinité (le roi), entre le profane et le sacré fonctionne à tous les niveaux de la vie sociale et politique. Le pieu épointé et, plus largement, le motif de la pointe sont les symboles par excellence de la royauté, du pouvoir, de la divinité. On les retrouve incarnés par l'autel lignager et la marque d'oreille de bœuf des souverains.

97.

Nécropole de Bezavilo, 1971.



98.

Statuette de *bilo* représentant le cosmos à travers le corps humain. La partie en écorce symbolise les enfants à naître, c'est l'avenir du monde ; la partie taillée représente le lignage jusqu'aux ancêtres, au cosmos, à Dieu et à l'origine du monde.

L'autel est un pieu épointé divisé en deux parties. La première est aiguisée, débarrassée de son écorce. La seconde est brute, toujours couverte de son écorce. Ce poteau est une image parfaite de la hiérarchie sociale dans la société sakalava. Nous avons alors la représentation de la solidarité nécessaire des vivants et des morts. La partie épointée, comme le haut du corps de la statuette du *bilo*⁷³, de la base au sommet, représente les vivants face à leurs ancêtres et à la divinité ou bien le peuple face au souverain et à la divinité. La partie basse couverte d'écorce représente tous les descendants à venir.

Le couteau, la lance, la tige de fer et tout autre objet tranchant, et pointu, ou leur contraire « non émoussé » et « non recourbé » figurent le pouvoir et se retrouvent dans les métaphores symboliques. Le souverain est aussi celui qui « tranche par la parole », *mapanito vola*, comme par le fer. Il est le maître du royaume et le propriétaire de tout bœuf sauvage, non marqué. Sa marque d'oreille de bœufs, comme celle des autres groupes héritiers du premier souverain Seigneur-qui-brûle-la-forêt, revêt la forme pointue d'un fer de lance : pointe parfaite pour les Maroseraña, dénommée « grand qui ne fléchit pas »⁷⁴. Et si l'on dit « couper » le sexe de l'enfant lors de la circoncision, l'on dit à dessein « aiguiser le taureau »⁷⁵ en parlant du jeune roi. La coupe et la taille du poteau de circoncision, ou « bois du pénis », étaient jadis accordées au peuple par les rois qui avaient la mainmise sur l'exploitation du bois de *katrafay*, bois rouge dans lequel est taillé le poteau de l'autel lignager, qui sert aussi à fabriquer les pieux de la palissade entourant le palais, le tombeau et le reliquaire. Il existe encore de nos jours des lignages dépourvus de pieux d'autels lignagers. Descendants d'esclaves, ils sont restés prisonniers de la condition de leurs ancêtres. Les descendants de leurs anciens maîtres, se substituant ainsi aux rois d'antan dans cette prérogative, leur refusent obstinément le droit à une identité, le droit au « bois sacré », *hazomanga*.

L'association symbolique de la pointe et du pouvoir trouve l'une de ses applications dans l'architecture, mais n'est pas spécifique aux Sakalava du Menabe et existe également dans la majorité des groupes sociaux de l'île. Il semblerait néanmoins que le motif de la pointe corresponde à la forme la plus ancienne du registre ornemental de l'architecture funéraire sakalava. Le tombeau du prince sculpteur Andriamisara à Bengy est déjà entouré d'une palissade faite de petits pieux nommés *fatifaty*. Cette structure a connu, au cours du temps, de nombreux développements. Dans l'architecture royale, l'enclos qui ceinturait à l'origine l'amoncellement de pierres (figure 6) recouvrant la dépouille s'agrandit au fil des différentes périodes

73. Rituel lignager à vocation thérapeutique au cours duquel on transfère la maladie de la personne traitée sur une statuette spécialement confectionnée à cette occasion. 74. *Kopoky*. 75. *Ranitsy ombilaky*.

dynastiques. Déjà, à l'époque de Maneva, cet élément architectural nous apparaît comme une véritable palissade délimitant l'espace sacré du *vala mena*⁷⁶ où sont installés les bâtiments royaux : palais, tombeaux, reliquaires. Les pieux, *fatifaty*, connaissent également un développement important dans leurs proportions : ils sont de plus en plus hauts et leur section est de plus en plus importante. Ce signe architectural sera repris sous des formes diverses par ceux qui, possédant une part de sang royal ou ayant, par leur condition d'hommes libres, simplement le droit de sacrifier au culte de leurs ancêtres, cherchent à se rapprocher ainsi du roi défunt, de Dieu. Les tombeaux *fehiloha*, faits de rondins de bois épointés reliés entre eux par des liens en cuir, ou encore les tombeaux dits *fatifaty*, simples enclos de branchages, peuvent être interprétés comme la forme la plus ordinaire dérivée du modèle royal. Les nobles, dont la part de sang royal n'était pas suffisante pour qu'ils puissent prétendre au modèle achevé du tombeau royal, faisaient sous d'autres formes encore figurer les honneurs dévolus à leur rang. Aux quatre angles et au milieu des deux longs côtés de leurs tombeaux, toujours orientés selon l'axe royal sud-nord, figurait un motif en pointe, appelé *tseke*. Ce signe dont la valeur symbolique est restée évidente deviendra, au fil du temps et des évolutions stylistiques, un motif à part entière, peu à peu associé à la sphère et au cube, pour apparaître actuellement, traduit dans le béton, sur des tombeaux modernes où il marque toujours la présence d'un ancêtre et d'une famille qui partage une part diffuse de leur sang avec celui de la famille royale.

99.

Fisaotry ou pointe
démêloir en bois
dont la position,
les bras se rejoignant
sur le sexe, est identique
à celle des sculptures
funéraires et des *bilo*
comme ci-contre.



100.

Combat de deux taureaux sur une frise, 1969.

76. Résidence royale regroupant différents édifices funéraires et rituels.



Ces tombeaux à *tseke* ne se combinent généralement avec aucun autre ornement, mis à part les *volihety*, emblèmes de clan qui procèdent également d'une déclinaison du système ornemental de l'architecture royale et plus précisément des « cornes d'or »⁷⁷.

Dès le XIX^e siècle, la pointe prend place au faîte des toits des bâtiments royaux ou encore sur les portes du palais. Les cornes d'or ne sont tout d'abord formées

77. *Tandrombolamena*.



que par entrecroisement de deux chevrons époinçés semblables à deux lances. Rapidement, et sans doute inspirée par les motifs des lambrequins qui garnissent les façades des maisons créoles, la tranche des madriers est découpée de formes géométriques censées représenter les marques de bœufs des clans, alliés matrimoniaux, de la dynastie maroseraña. Pour Philippe Beaujard (1988 b : 39), qui signale des motifs similaires sur les pignons des *tranobe*, grandes maisons de chefs tanala de l'Ikongo (côte est), leur présence « évoque l'identité du chef et du taureau ». Nous verrons que le thème du bœuf sera souvent représenté sous des formes dérivées des poteaux funéraires.

101.

Cornes d'or du reliquaire, 1972.

102.

Porte d'entrée de l'enceinte de la demeure de la reine Resaotsy à Mahabo.



103. Volihety.

Les poteaux funéraires, grands madriers découpés en leurs tranches de motifs géométriques et placés de part et d'autre des deux longs côtés des tombeaux des familles les plus prestigieuses, évoquent la juxtaposition de deux cornes d'or et montrent une parfaite similitude avec la poutre latérale qui décore la façade arrière des tombeaux royaux de Maneva Ankoraky.

Plus que des blasons commémorant une proximité avec la famille dynastique, les *volihety* apparaissent comme des signes de distinction accordés autrefois par le souverain à certains groupes claniques qui avaient joué un rôle particulièrement important auprès du pouvoir. Le sculpteur Rasidany témoigne du fait que le *volihety* concernait, au premier chef, le pouvoir, la proximité avec le souverain, et que sa fabrication, de ce fait, était une affaire dangereuse. En effet, sa réalisation, mais également la coupe de la pièce de bois nécessaire à sa confection, requéraient l'organisation d'un sacrifice particulier au cours duquel on teintait entièrement la bille de bois avec le sang du bœuf immolé pour assurer le passage du défunt dans l'autre monde.

« [...] Mon père était sculpteur. C'est lui qui m'a dit qu'il est dangereux de sculpter des *volihety*, parce que cela risque de provoquer la mort, si on le fait alors que l'on est trop jeune. Voilà pourquoi, je n'ose pas les fabriquer. Mon père m'a appris la sculpture car j'étais doué pour cela. Il m'a dit : "fais ceci, cela ne te fera rien. Par contre ces *volihety* que l'on peut voir sur les tombeaux, nous n'en mettons pas sur nos tombeaux mais sur ceux des rois." Voilà pourquoi il est redoutable de travailler un *volihety* parce que cela appartient aux rois. Les jeunes n'osent pas le faire. Ce travail doit être exécuté par des gens qui ont déjà beaucoup de cheveux blancs. » (Entretien avec le sculpteur Rasidany, Kivalo, août 1971).

Ces poteaux funéraires finement ouvragés sont souvent confondus avec les poteaux funéraires mahafaly⁷⁸ dont ils sont, en fait, très différents. Ils étaient autrefois désignés par le nom de la marque d'oreille que portaient les bœufs du groupe auquel ils appartenaient. Ainsi, rappelant de cette manière les règles essentielles de la symbolique propre aux hiérarchies sociales, le *volihety* des groupes apparentés à la famille royale comme les Sikily s'appelle *tsimirango*, « qui ne peut pas ne pas être aiguisé », du nom de la marque d'oreille des bœufs du roi ; celui des Sakoambe s'intitule *mija*, du nom de la marque d'oreille de la branche aînée de ce groupe clanique.

Quand les Sakalava acceptent de répondre aux questions posées sur les *volihety*, questions d'autant plus abruptes qu'elles renvoient directement aux principes essentiels des hiérarchies anciennes encore si prégnantes aujourd'hui, ils offrent alors une description anthropomorphe de ses différentes parties, qui va de la

104.

Rappel de la forme époincée dans le ciment d'un tombeau contemporain.



78. Dénommés *aloalo* et dressés sur les tombeaux mahafaly du sud-ouest de Madagascar.

tête aux épaules, au ventre, aux hanches, au sexe et aux pieds. La comparaison des différents modèles rend ces explications très peu convaincantes. Ils prétendent également que les *volihety*, placés par paire en lieu et place des « amoureux de la maison » ou piliers porteurs, sont selon leur motif central mâles ou femelles. On dit également que le sommet du *volihety* précise la nature du lien de son détenteur avec la famille royale : la présence d'une pointe ou d'un triangle indiquerait que l'individu appartient à la lignée régnante des seigneurs de l'or, *andriambolamena*, ou à l'une des lignées collatérales des seigneurs de l'argent, *andriambolafotsy* ; tandis que l'extrémité en forme de « cul de ciseaux », représentée parfois par deux trous, deux yeux, serait signe d'un honneur acquis en dehors d'une ascendance commune avec les Maroseraña.

Ces blasons de clan restituent une série de références largement métonymiques qui rappellent les signes du prestige et de l'honneur dans ce type de société, et la patte du sculpteur y joue un rôle déterminant. Ces sculptures particulières qui exaltent en fait la richesse en bœufs évoquent ces réunions d'éleveurs où la faconde et le jeu social consistent à accumuler sur soi et dans son comportement tous les signes qui montrent, souvent selon un registre subtil et en excluant donc tout partenaire qui ne serait pas à la hauteur, que l'on est un grand éleveur de bœufs. Les autres signes appartiennent à la guerre puisque la royauté était bien un territoire commun à défendre constamment contre la *razzia* et le vol organisé. Beaucoup nous disent que les cylindres parfois figurés de chaque côté des *volihety* ne représentent rien d'autre que la calebasse utilisée comme caisse de résonance au *jejo*, cithare à trois cordes, qui accompagnait constamment les guerriers pour les encourager au combat et marquer leur détermination devant l'adversaire. Aujourd'hui encore, les bandes de voleurs de bœufs disposant d'armes automatiques ne se déplacent jamais sans un musicien dont les notes font régner la terreur dans les villages. Enfin les « yeux » de la tête du *volihety* seraient ceux de ces *masondraño*, « l'œil dans la maison », conseillers du roi et chefs des clans prestigieux, fiers de les arborer sur leurs tombeaux rappelant ainsi leur charge honorifique, celle de « veiller sur le roi et le royaume ».

À travers ces quelques exemples de *volihety* (cf. p. 148), notons la grande liberté d'invention des sculpteurs autour du thème du « notable », de l'éleveur et du conseiller du roi. Ces sculptures portent un nom de marque d'oreille qui qualifie donc leur statut de blason pour les groupes claniques concernés ; le découpage de ces marques n'a cependant pas été largement inventorié (Birkeli, 1926 : 10-31) sauf pour le triangle dynastique, et le sculpteur cherchait dans la plupart des cas des solutions plastiques originales.

Les *volihety* apparaissent ensuite à leur tour comme des modèles ornementaux qui inspireront la décoration des tombeaux des familles plus modestes. En effet,

au début du XIX^e siècle, au moment où les tombeaux commencent à affecter la forme d'une caisse, les familles qui ne possédaient pas le droit d'acquérir des *volihety* ornent les quatre montants latéraux de leurs tombeaux de frises reprenant les motifs des *volihety* et par là des cornes d'or. On assiste alors à une véritable déclinaison du système ornemental de l'architecture royale dans l'ordre roturier, en passant par les tombeaux des grands du royaume.

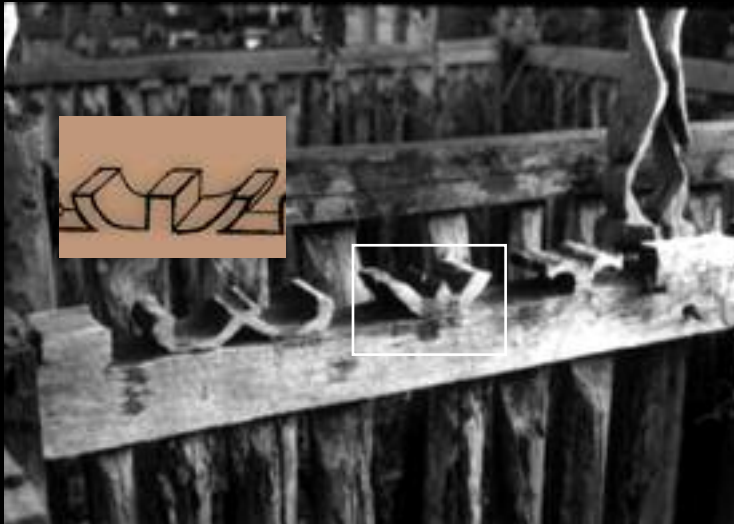
Le passage du *volihety* à la frise signe également le passage à la sculpture en ronde-bosse et au figuratif (cf. figures 115, 128). Les thèmes traditionnels comme le bœuf, souvent évoqué sous une forme stylisée dans la décoration des *volihety*, sont ici pleinement figurés. On constate également une reproduction des motifs géométriques qui, s'ils rappelaient la marque d'oreille des bœufs sur les *volihety*, se retrouvent, sur les frises, déchargés de leur sens premier : répétition d'ondes mâles et d'ondes femelles, ils rappellent vaguement la forme stylisée d'un bœuf et semblent, d'après nos interlocuteurs, n'avoir qu'une vocation esthétique rendant ainsi le tombeau « remarquable ». Ces frises seront par la suite le support d'une expression plastique qui s'inspirera des nouvelles valeurs, des honneurs d'une autre nature portés par la présence coloniale française au Menabe. Dans les formes les plus actuelles, seuls les motifs traduisibles dans le béton persistent. Ainsi réapparaissent découpées dans les buses de béton, les ondes mâles et les ondes femelles, très lointaines références qui, en pleine transformation, rappellent les temps anciens où la marque d'oreille des bœufs estampillait les tombeaux des ancêtres et manifestait l'insigne honneur de pouvoir se montrer comme éleveur et donc proche du souverain.

105.

Volihety des Sakoambe.

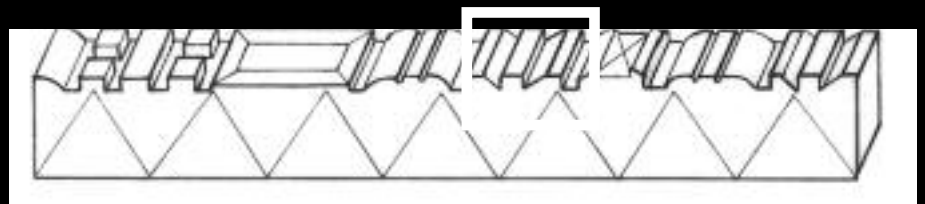
Rappelons-nous que Raomaniste, épouse principale d'Andriandahifotsy, était issue du clan Sakoambe et qu'elle repose dans la nécropole de Maneva.

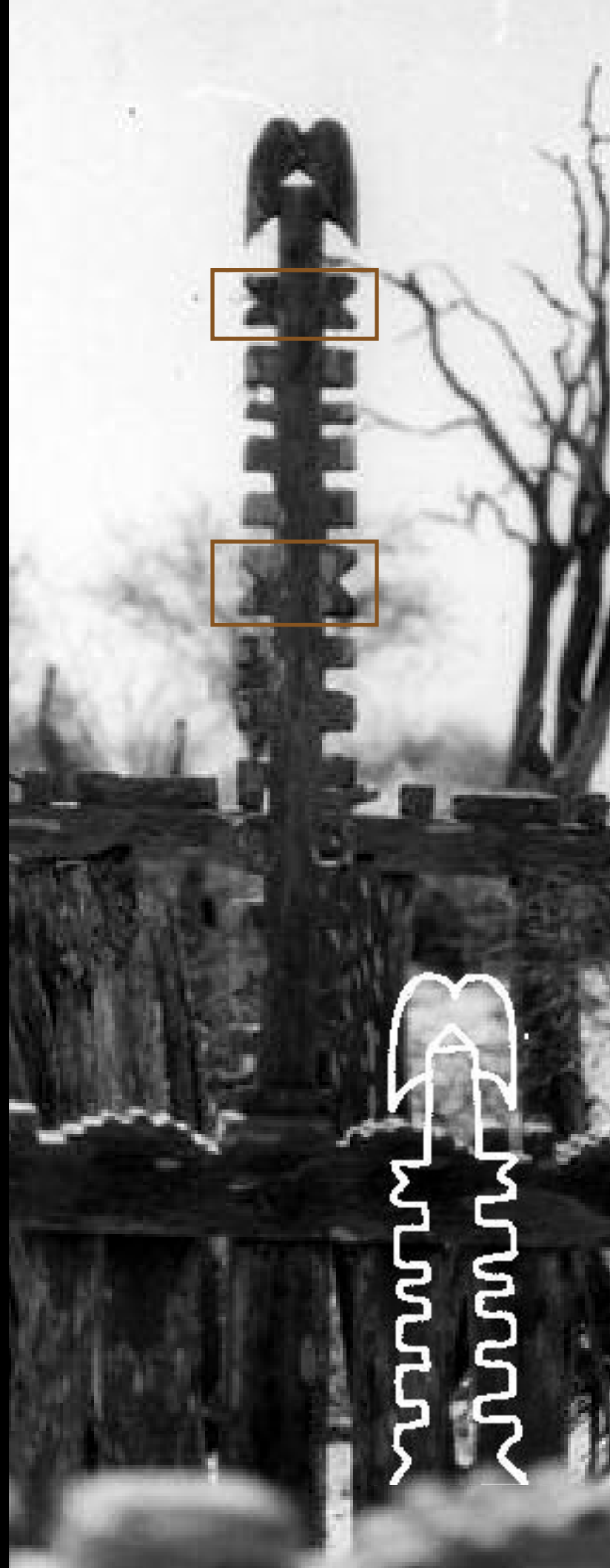
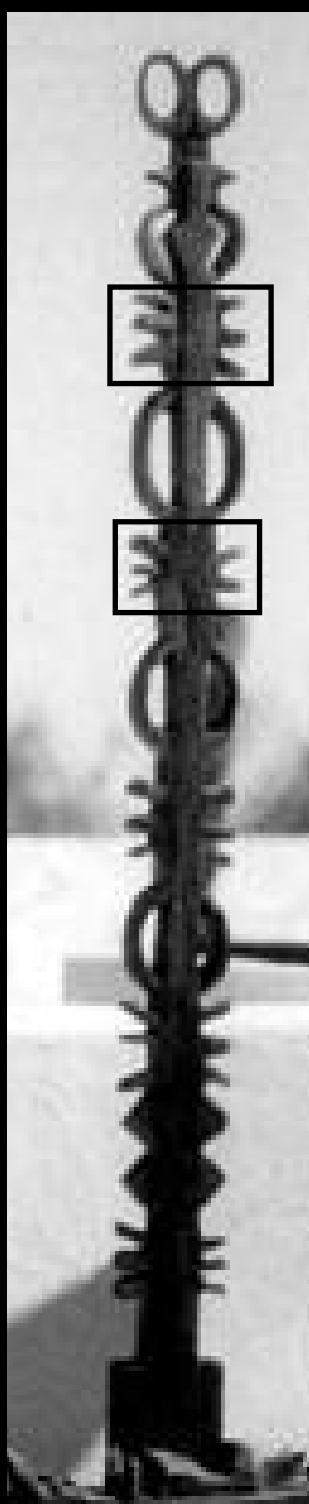




106.

Les différentes sélections présentent une déclinaison de plusieurs motifs de stylisation du zébu aussi bien sur les frises que sur les *volihety*. Ces motifs découpent des séquences plus ou moins faciles à interpréter sur chacun de ces supports.





LES SEINS BLANCS

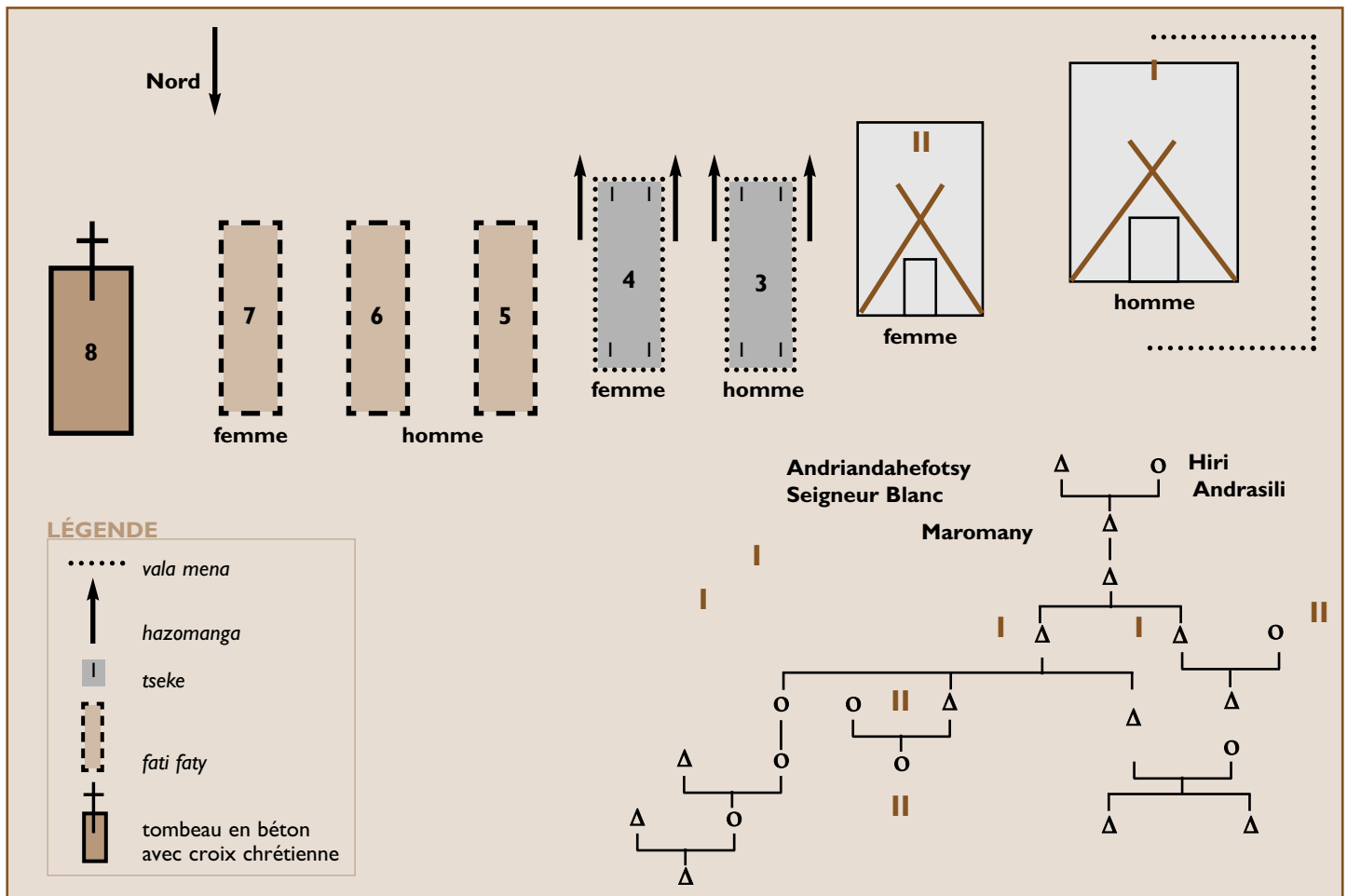
L'histoire particulière des Maromany, appelés « seins blancs », nobles par le père et nobles par la mère, est particulièrement représentative du devenir de ces grandes familles, proches parents des souverains. Nous proposons de vous la raconter à titre d'exemple particulièrement significatif, en découvrant dans leur nécropole et à travers les moindres détails de leurs tombeaux l'histoire des grands événements qui ont marqué chaque époque.

La chronique dynastique rapporte que Seigneur blanc⁷⁹ avait épousé en premières noces une femme originaire du groupe autochtone Andrasily et que celle-ci, évincée, perdit son titre d'épouse principale. Le successeur du roi écarta du pouvoir le fils né de l'épouse Andrasily qui appartenait néanmoins à la lignée régnante des seigneurs de l'or⁸⁰ et fut alors reconnu à ce titre comme fondateur d'un nouveau clan de sang royal : les Maromany. Connu sous le nom de Seigneur-qui fracasse-le-ciel⁸¹, l'ancêtre fondateur des Maromany bénéficia à sa mort de tous les privilèges d'un roi. On préleva sur son cadavre, au moment des funérailles, les éléments nécessaires à la fabrication de la relique déposée dans un reliquaire consacré exclusivement aux Maromany.

À l'époque des royaumes de Maneva et d'Ilaza⁸², les Maromany vivaient dans l'enceinte royale. Proches parents du souverain, ils pratiquaient le « mariage dans la maison ». Les alliances endogames, avec leurs cousines croisées, se succéderont alors pour donner naissance à une lignée de personnes dites « aux seins blancs »⁸³ qui, bénéficiant d'une ascendance *maroseraña* du côté de la mère et du côté du père, conservent le même sang royal et la totalité des privilèges funéraires qui y sont attachés.

Avec l'avènement du Menabe indépendant⁸⁴, les Maromany suivent le roi à Ambiky, en transportant les reliques de leurs ancêtres. Le nom d'Hozoe, membre du clan maromany, apparaît dans la littérature coloniale comme l'un des chefs rebelles qui organisent la résistance du Menabe septentrional. Hozoe appartenant à l'entourage du souverain Toera périt avec lui dans la bataille d'Ambiky en 1897. Depuis lors, les Maromany vivent à Bevalo, village situé à proximité de l'ancienne « capitale » d'Ambiky. Comme tous les clans donneurs d'épouses aux souverains, les Maromany conservent jalousement les reliques de leurs ancêtres, dans un reliquaire

79. Andriandahifotsy (première moitié du XVII^e siècle). 80. *Andriambolamena*. 81. Andriamamakilanitsy. 82. Au cours du XVIII^e siècle. 83. *Fotinono*. 84. Deuxième moitié du XIX^e siècle.



installé au centre du village. La plus ancienne est celle de l'ancêtre fondateur du clan. La cinquième et dernière relique est celle d'Hozoe. L'absence de reliques appartenant à ses descendants pose la question des raisons de l'abandon soudain par les Maromany de cette pratique funéraire. L'examen de leurs stratégies d'alliances associé à l'étude de la nécropole attenante au village de Bevilô y apporte une réponse, en illustrant clairement la transmission et la perte des droits funéraires.

Le site funéraire de Bevilô est une nécropole de type royal, organisée selon des repères cardinaux inversés. Les deux plus anciens tombeaux situés à la limite ouest revêtent la forme de *traño vinta*, celle des tombeaux royaux. On compte six générations en lignes indifférenciées d'ancêtres maromany présents sur ce site.

107.

Plan du cimetière de Bevilô.



108.

Traño vinta des Maromany de Bevilô.



109.

Les objets des rituels royaux
entreposés dans le reliquaire de Belo.

Contrairement aux unités d'ensevelissement des roturiers qui ne regroupent que les agnats féminins et masculins du lignage, les descendants tant en ligne féminine qu'en ligne masculine sont réunis ici. Cette constatation témoigne d'une persistance des principes différentiels d'organisation du groupe de descendance royale qui récupère et conserve en son sein les enfants nés de ses sœurs et de ses filles. On ne peut néanmoins parler de nécropole communautaire, puisque les époux et les épouses qui ont vécu à Bevilô n'entrent pas, à leur mort, dans la nécropole des Maromany, mais rejoignent l'unité d'ensevelissement de leur propre patrilignage. Chaque classe est ainsi organisée selon des principes différents.

Le mode de reproduction des groupes de descendance noble s'est maintenu sous l'administration coloniale. En revanche, les Maromany, comme nombre d'autres clans nobles proches des Maroseraña, cherchant à entretenir leur statut particulier, organisent des fêtes somptueuses de telle sorte qu'ils vont progressivement se dépouiller de leur troupeau. Appauvris, ils se trouveront alors contraints de renoncer à leur politique endogame pour nouer des alliances plus avantageuses avec des groupes roturiers récemment enrichis.

Ces nouvelles formes d'alliance matrimoniale des Maromany apparaissent dans la déclinaison du système ornemental des tombeaux. Selon leurs descendants actuels, tous les ancêtres maromany jusqu'à Hozoe étaient issus d'alliances endogames. En tant que « seins blancs », ils avaient le droit d'être enterrés dans un tombeau royal. Au lendemain de l'occupation du Menabe par les Français en 1896, les Maromany se sont alliés à des groupes de haut rang, parents à plaisanterie des souverains mais qui, n'ayant aucun lien de consanguinité avec les Maroseraña, n'avaient droit à aucun privilège funéraire particulier. Cette exogamie de classe fit basculer la génération suivante au rang de simple noble par affiliation unique et diminua par conséquent leur part du corps royal. Les tombeaux numérotés 3 et 4

sur le plan (cf. p. 154) ont été construits à leur intention. Il ne s'agit plus de tombeaux royaux mais de simples tombeaux qui se distinguent néanmoins par la présence de blasons, les *volihety* et les *tseke*, et par leur orientation cardinale royale.

Résultats d'alliances continues avec les roturiers, les tombeaux suivants (n° 5 à 7 sur le plan) perdent encore une partie de leurs marques de prestige pour ne devenir que de simples enclos formés de branchages épointés, ou *fati faty*, qui conservent néanmoins l'axe royal d'orientation.

Le tombeau qui clôt la nécropole à l'est (n° 8 sur le plan) témoigne quant à lui d'une autre réalité, signe des temps modernes ; le défunt qui réside dans ce tombeau de béton marqué d'une croix est né de l'alliance d'un Maromany et d'une femme makoa, descendante d'anciens esclaves africains. À l'ombre de la croix chrétienne repose le fruit de l'alliance entre les extrêmes, de l'est et de l'ouest, du trivial et du sacré.



110.

De gauche à droite,
Hazia, Tsiketaka,
Vazo, chefs lignagers
et conseillers poli-
tiques du royaume



111.

**Les responsables politiques
du royaume du Menabe.**

De gauche à droite : Tsilotone, Zaboanaro,
Hazia, Faramtina, Tsiketaka, Tsimitsanga,
Vazo, Batsouke, Tsidehe, Havana.

Si l'idéologie d'appartenance à la condition de noble n'est pas protégée par une véritable stratégie endogamique dans ses noyaux résidentiels, le principe d'appartenance à cette catégorie nobiliaire perd peu à peu son cadre de référence et se dilue dans les groupes des roturiers. On retrouve alors, dans les nécropoles communautaires, quelques tombeaux qui se démarquent par leur orientation de l'ensemble des tombes roturières. Les défunts qui y reposent, bien qu'appartenant au lignage roturier de leur père, affichent sur leur tombe une ascendance *maroseraña* diffuse héritée de leur mère.

Après l'effondrement du pouvoir *maroseraña*, le système de droits qui y était associé perdit naturellement toute pertinence. Jadis, l'investissement personnel devait viser à la pérennité du lignage et de ses institutions organiques. L'idée du salut personnel n'existait pas chez les Sakalava avant la christianisation. On ne cherchait pas à se préparer par une ascèse personnelle comme dans les cultes orphiques de la Grèce ancienne à son existence post-mortem, mais c'était surtout, et c'est souvent encore, le « respect » manifesté aux ancêtres de son vivant qui assurait à chacun son propre avenir d'ancêtre. Le respect, c'est-à-dire l'acceptation par chacun des principes de la hiérarchie lignagère et de la toute puissance des devins qui répercutent constamment et à leur manière le « chantage » des ancêtres réclamant des offrandes et des sacrifices pour survivre.

Ces conceptions vont évoluer avec le développement du christianisme, en particulier auprès des anciens esclaves qui voyaient là une occasion de trouver une dignité sociale. Une certaine personnalisation du système funéraire, assez comparable à l'évolution de la statuaire funéraire en Occident à partir de la Renaissance, va progressivement s'opérer. D'un tombeau, favorisant la réalisation d'œuvre remarquable, on passe à un monument exaltant les hauts faits et gestes du passé glorieux d'un individu bien plus que celui d'une institution et d'une famille. On oublie alors le long et douloureux chemin de la pénitence qui mène sur la voie du salut en masquant l'horrible image du gisant, symbole chrétien de la condition humaine. Certains Sakalava choisissent aujourd'hui d'exalter les destins personnels mais ils ne sont pas encore sur le chemin de la pénitence.

112.

Mausolée d'Henri d'Harcourt par
Jean-Baptiste Pigalle, Notre-Dame-de-Paris.



5.

Chapitre

L'EFFLORESCENCE DE L'ART





113.

Sculpture réalisée
par Rasidany, 1969.

Le massacre du roi Toera et de son entourage, à

Ambiky, par les forces coloniales françaises, consacre la fin d'un règne et la mise en place d'un nouveau pouvoir, d'une nouvelle époque : l'époque coloniale, inaugurée en 1896 avec la conquête militaire de Madagascar par la France.

La colonisation a comme effet principal de précipiter les remaniements sociaux déjà amorcés quelques dizaines d'années auparavant par la présence des armées merina dans le Menabe. L'éclatement des anciennes structures de la royauté va de pair avec l'émergence de nouvelles élites formées par les missionnaires et récemment enrichies, alors que le pouvoir royal ne contrôle plus la dévolution des privilèges. Toute une frange de la population qui jusque-là n'avait pas accès aux tombeaux sous la forme d'édifices visibles, notamment les femmes et les esclaves masculins et féminins, cherche le moyen d'affirmer sa nouvelle identité dans une forme plastique particulière de l'architecture funéraire : la sculpture.

Dès cette époque, les sculpteurs vont donc être confrontés à la demande d'une nouvelle clientèle toujours plus importante qui entend se distinguer des « grands » du royaume en faisant construire des tombeaux *remarquables* ornés des signes de leur nouvelle condition. Le travail du sculpteur consistera alors à inventer de nouveaux symboles de prestige correspondant à des valeurs plus contemporaines.

Ces symboles ne sont pas pour autant totalement détachés de toute référence à l'ancien registre ornemental qui, sous sa forme la plus classique, demeure réservé aux seuls souverains et à leurs alliés. Le désir des familles de se démarquer par un tombeau hors du commun respectera néanmoins l'essentiel des principes architecturaux régis par le système de référence astrologique, qui impose par exemple la figuration de tous les éléments, fussent-ils ornementaux, en nombre pair ainsi qu'un ordre récurrent dans leur agencement.

Les sculpteurs s'inspirent des réalités de leur temps. Ainsi, le modèle de base du tombeau évolue sensiblement sous l'influence de l'architecture créole et coloniale. Les planches qui forment la caisse, jadis disposées à claire-voie, s'agencent en croisillons ou encore se découpent en colonnades, à l'exemple des balustrades des terrasses qui prolongent les maisons de planteurs. Mais l'innovation la plus remarquable réside sans doute dans la création d'un registre ornemental où le figuratif s'impose au premier plan. À côté de la représentation de personnages et d'oiseaux qui, avec le temps et l'acquisition de nouveaux outils, plus spécialisés, autorisent la réalisation de scènes complexes, se développe une décoration exubérante présente dans les moindres éléments architecturaux.

Les quatre madriers qui ceinturent la partie supérieure de la caisse du tombeau offrent à ce propos le meilleur exemple qui soit des différentes phases de la transformation stylistique que va connaître le registre ornemental dans son ensemble. Ils constituent également les premiers éléments architecturaux qui portent les

114.

Nécropole de Marovoay, 1969.



signes de cette innovation ornementale. Dans le registre antérieur, ils étaient généralement décorés de frises qui alignaient des motifs géométriques effectués en champlévé. Mais l'on pouvait déjà constater sur certains tombeaux la présence de thèmes réalistes encore d'inspiration classique (serpents, oiseaux, bateaux, zébus, crocodiles) toujours très liés au cadre de vie d'une époque. Dès les premiers temps de la colonisation, des scènes amoureuses apparaissent sur les bandeaux, alors que ce thème ne sera repris que bien plus tard dans la sculpture en ronde-bosse. Par la suite, quand les sculpteurs évoqueront le quotidien de la vie coloniale, représentant des personnages vêtus avec des costumes, coiffés de casque ou de chapeau, portant bottines et parapluie, la décoration des frises intégrera alors également ces objets importés par les colons français.

Rappelons que contrairement à ce qui est dit parfois sur la sculpture sakalava, le choix des éléments décoratifs n'est pas destiné à évoquer la personnalité du défunt. La présence par exemple d'une voiture sur un tombeau ne signifie en aucun cas que le défunt en ait acquis une de son vivant ou qu'il ait exercé la fonction de chauffeur. La métaphore plus que l'anecdote domine le système ornemental des tombeaux sakalava. Acquérir un tombeau remarquable est un choix collectif dans le lignage et ne témoigne pas encore d'une volonté de se démarquer de manière individuelle. Ainsi le funéraire devait sans cesse s'adapter aux valeurs les plus contemporaines et transcrire dans le dialogue des vivants avec les ancêtres, expression la plus achevée de la vie sociale, la modernité de chaque époque. Il en sera de même quand, plus tard, la sculpture sera passée de mode et qu'elle fera place au béton, matériau plus moderne et plus apte à retranscrire les nouvelles valeurs. Il ne faut donc pas s'étonner que, durant la période coloniale, la peinture importée ait été adoptée aussi rapidement par les sculpteurs pour remplacer les pigments traditionnels.

Les peintures d'importation ouvrent en effet la palette des couleurs traditionnelles et surtout permettent aux sculpteurs d'accentuer encore le réalisme qu'ils semblent rechercher dans leurs personnages. Ils usent et abusent parfois de ce nouveau matériau pour appuyer davantage les caractères sexuels des statues ithyphalliques ou des couples en position amoureuse.

Les couleurs associées à la représentation de scènes à deux, voire trois, personnages et une décoration exubérante des éléments architecturaux caractérisent le style de cette époque. L'art funéraire en pays sakalava va connaître une véritable efflorescence. Des genres et des influences très différents s'associent, se recomposent, pour fonder un style à part entière, composite et chargé : un style « baroque ». Ce style contribuera à faire connaître la sculpture funéraire sakalava au-delà des frontières de l'ancien royaume du Menabe. Des sculpteurs itinérants se rendront dans les territoires voisins, comme en pays masikoro (Lavondès, 1967 : 29, ill. 25), pour construire des tombeaux à la manière sakalava. Ce sont ensuite les étrangers



115.

Nécropole
de Marovoay, 1970.



116. Nécropole de Marovoay, 1969.



117. Nécropole d'Antalitoka, 1972.

qui, posant leur regard sur cette production plastique, apportent un autre sens aux objets, font passer l'objet quotidien dans la catégorie des œuvres d'art. Ce regard extérieur a sans aucun doute influencé en retour la vision des Sakalava sur leur propre sculpture. En effet, les anciens « grands » du royaume Menabe, proches de la famille Maroseraña, sont dans un premier temps restés fidèles à leurs anciennes pratiques, jaloux qu'ils semblaient être de leurs privilèges funéraires. L'austérité de leurs monuments s'opposait alors à l'exubérance des tombeaux de leurs anciens dépendants. Mais dès l'instant où la sculpture funéraire populaire a attiré le regard des étrangers, elle a acquis de ce fait une valeur aux yeux des lignages les plus anciens. Rapidement, le registre ornemental de leurs tombeaux sera gagné par cette inspiration nouvelle et les deux systèmes vont s'articuler. On verra dès lors des statues monumentales siéger à l'entrée des tombeaux royaux ou encore des couples réunis côtoyer, sur un même ensemble architectural, des blasons de clans prestigieux.



118.

La gardienne
de la nécropole royale
de Tsianihy.

119.

Nécropole d'Ankilivalo, 1972.



L'IMAGE DES OPPRIMÉS

Ceux qui étaient réduits à la condition servile ont très tôt cherché à se libérer de leur condition d'esclaves. Dès l'époque où le Menabe central était sous occupation merina et profitant du retrait de la royauté dans le nord, ils s'émanciperont progressivement. Construisant des tombeaux visibles, ces anciens dépendants participeront ainsi à la transformation de l'architecture funéraire.

Au temps de la royauté, la condition de l'esclave variait en fonction de ses origines, du statut social de son maître et des circonstances de sa mise en esclavage. Les Makoa d'origine africaine, par exemple, étaient affectés à la garde du roi. Ils bénéficiaient à ce titre d'un traitement particulier auquel n'avaient nullement accès les esclaves domestiques, captifs de guerre ou individus vendus pour dette. Mais leur fonction n'effaçait en rien leur condition. Tout se passait en effet comme si la condition servile était contagieuse et susceptible ainsi d'entacher quiconque avait une trop grande proximité avec un esclave. L'esclave n'appartenait à aucun lignage, aucun clan. Il était avant tout propriété de son maître et n'avait d'existence sociale qu'à travers ce rapport particulier de dépendance.

Ne disposant d'aucun statut, le dépendant ne pouvait prétendre reconnaître sa progéniture ou sacrifier à un quelconque rituel lignager, encore moins s'agissant de la circoncision. Sans patrimoine et sans descendance, sans ancêtre, l'esclave était condamné à un présent aveugle, sans passé ni avenir, sans histoire.

Un axe idéologique se dessine où l'esclave se positionne à l'extrême opposé du souverain. Si le roi est l'image de Dieu sur terre et qu'il incarne dans son corps et par ses os les principes d'éternité et de pureté, l'esclave, lui, réunit tous les contraires : il n'est que chair, pourriture, souillure et n'a de vie que dans le présent. La situation de l'esclave apparaît en cela comparable à celle des femmes. Les procédés d'ensevelissement destinés au cadavre de l'esclave reflétaient bien cette position. Sa mort ne donnait lieu à aucun rituel. Rappelons qu'on l'enterrait en général dans une fosse commune, située à l'ouest des tombeaux de ses défunts maîtres, c'est-à-dire à leurs pieds, ou encore parfois à l'ouest de la nécropole. Sa sépulture, entourée d'une palissade de bois, apparaissait en tous points semblable à celle qui clôturait les parcs à cochons. L'absence de toute appartenance sociale qui marquait la condition des esclaves accompagnait l'absence de toute architecture et de tout rituel entourant le passage de la vie à la mort.

L'abolition de l'esclavage à la fin du XIX^e siècle, l'arrivée des missionnaires luthériens puis la présence coloniale française vont offrir aux esclaves les moyens de leur affranchissement. En effet, le salariat se développe et la demande de main-d'œuvre

120.

Sajoa ou cruche pour porter l'eau.

agricole devient de plus en plus importante. Les anciens dépendants rejoignent donc les plantations des colons et les exploitations de bois de palétuvier servant à la fabrication du tanin. Il s'agit d'un travail très dur auquel ils étaient néanmoins entraînés et que les autres couches de la population, peu habituées aux travaux culturels, dédaigneront. L'argent acquis auprès des étrangers leur permet d'accumuler des têtes de bétail afin de constituer les bases d'un patrimoine. L'acquisition de bœufs leur donne dès lors accès aux rituels familiaux : la circoncision, le mariage, la reconnaissance de paternité et surtout les cérémonies funéraires, mais cette intégration reste toujours mesurée et ils conservent encore la marque de leur ancienne condition.

Dès leur affranchissement, les esclaves s'offraient généralement une identité en empruntant le nom, la marque d'oreille de bœuf et tous les signes distinctifs du clan de leurs anciens maîtres. La constitution d'un troupeau allait leur permettre d'accéder à un véritable statut social qui passait obligatoirement par le culte des ancêtres. Il leur fallait donc à tout prix bâtir des tombeaux au-dessus des fosses de leurs parents défunts ou préparer leur propre sépulture.

À cette époque, deux nouveaux motifs apparaissent sur les tombeaux construits par les esclaves affranchis : la croix chrétienne et la figuration sculptée de *sajoa*, récipients en cuivre martelé de différentes dimensions.

L'importation des *sajoa* par les commerçants arabes, de la partie septentrionale de l'Inde, remonte au début du XIX^e siècle. Ces cruches ont très rapidement remplacé les anciens récipients en peau de zébu, en terre et lesalebasses, dans leur utilisation domestique et cérémonielle. Le succès remporté au Menabe par cet ustensile est dû essentiellement au cuivre avec lequel il est fabriqué. Ce métal rappelle l'or, réservé aux seuls souverains, et qualifie le prestige et l'essence divine du pouvoir royal. Ainsi, le *sajoa* entrant dans le jeu de cette symbolique sera considéré comme un objet domestique mais aussi comme un bien précieux. Ce sont surtout les femmes qui cherchent à les acquérir. Elles se les font offrir par leur époux en certaines circonstances, lors d'un accouchement ou encore lors du choix d'une seconde épouse. Elles les astiquent avec soin, les empilent dans leur case et, la porte ouverte, donnent à voir au passant leur éclat, symbole de la richesse de l'époux et de l'attachement qu'il leur témoigne.

La forme du *sajoa* traduite dans le bois devient un ornement funéraire que l'on retrouve, dès la fin du XIX^e siècle, sur les tombeaux des anciens dépendants. Ce signe est disposé, comme les emblèmes classiques tels les pieux épointés, aux quatre coins





121.

Cruche sur un tombeau
à la place d'un personnage.



122.

Tombe d'ancien dépendant.

et au milieu des deux longs côtés de la caisse du tombeau. La structure architecturale de ce type de tombeau est généralement rudimentaire puisque la caisse est souvent faite de rondins de bois non équarris, selon le modèle ancien *fehiloha*.

Ce nouvel ornement passera rapidement de mode. En effet, l'affranchissement des esclaves nouvellement enrichis a vu naître une résistance dans les familles propriétaires d'esclaves. Cette opposition s'est manifestée, faut-il s'en étonner, à propos de l'accès aux nécropoles où étaient ensevelis les ancêtres des affranchis. Les familles dominantes entendaient conserver leur droit de propriété sur ces sépultures. Ne pouvant récupérer les ossements de leurs morts pour amorcer une nouvelle nécropole, il ne restait plus aux affranchis que deux solutions : s'exiler à la recherche d'une nouvelle terre et mourir seuls et loin de leurs morts, ou bien rester et construire des tombeaux en lieu et place des sépultures de leurs pères, dans un endroit encore marqué par leur origine servile. Bon nombre d'affranchis choisiront cette dernière solution. Les premiers tombeaux ornés de *sajoa* sont donc apparus dans les nécropoles nobles ou roturières, à des emplacements réservés traditionnellement aux esclaves, aux pieds des tombeaux des maîtres ou à l'ouest. Parfois même, certains de ces tombeaux décorés de cruches avaient conservé l'orientation ouest-est qui caractérise la position de l'esclave dans l'ordre social.

Avec l'efflorescence artistique qui s'exprimera bientôt dans l'ensemble du système funéraire, le *sajoa*, signe trop marqué de la servilité, va rapidement disparaître. On le retrouvera un peu plus tard, non plus comme ornement principal, mais comme élément d'une composition. L'arrivée des personnages dans le registre ornemental des tombeaux favorise la réapparition de ces cruches, notamment dans la figuration de la femme porteuse d'eau. Dans cette représentation, le *sajoa* fait figure d'accessoire au même titre que la sagaie dans la main du guerrier ou encore que le casque colonial ou le képi sur la tête des figurines de l'époque coloniale. Il a maintenant perdu toute référence au statut passé de l'esclave.

LE SEXE ET LA MORT

« La relation filiale est aussi exempte de réciprocité que la relation sexuelle romaine a le devoir d'être. La piété est cette obligation indénouable qui va du plus récent au plus ancien. C'est cette affection exclusivement filiale qui oblige le crépuscule vers l'aube, qui oblige le fruit vers la semence, qui oblige le regard vers le *fascinus* (c'est cette piété qui a formé ces liens de clientèle virile, de patronage, de parrainage qui ont pris le relais du monde ancien : la confrérie des prêtres dans le catholicisme, la mafia sicilienne...).

Éros et Thanatos ont tous deux ce pouvoir de domptage, de nudité passive, de transport dans une autre *domus*, enfin cette même capacité de "rompre les membres".

La première *domus* est le ventre de la femme.

La deuxième *domus* est la *domus* dans laquelle l'homme rapte les femmes pour se reproduire et reproduire la *domus*. La troisième *domus* est la tombe.

L'homme est enraciné dans son désir comme le nourrisson dans sa mère, comme le *fascinus* dans le *vagina*, comme l'homme mûr est enraciné dans son enfance historique, comme son ontogenèse est enracinée dans sa phylogenèse, comme la vie est enracinée dans son appartenance à l'univers, aux saisons, aux rythmes cardiaques, aux rythmes nycthéméraux, aux marées, aux astres qui éclairent. » (Guignard, 1994).

C'est parce que toute conception de la mort nous ramène toujours, peu ou prou, à un universel humain que la Rome antique, dans ce texte éclairant, nous semble si proche du monde sakalava. Le sexe et le désir, le sperme, comme nous le disent les philosophes stoïciens, assurent la transfiguration de chaque individu dans son univers collectif, social, son intégration au cosmos, mais cette transition accomplie est toujours médiatisée par la mort. Plus l'homme affirme sa puissance, plus il crée, plus il se reproduit, plus il bâtit l'avenir de son lignage, et plus il s'enfonce dans la mort, dans le mouvement général du monde. Ainsi, le phallus triomphant face à la vulve ouverte réalise le rythme cosmique du *vinta* dans le tombeau sakalava, tel le *linga* des hindouistes installé sur son *yoni* auréolé des quatre points cardinaux et dont l'extrémité représente le principe dernier qui régit l'ordre des choses. L'un comme l'autre dessinent une image comparable, magique, protégeant la vie pour stimuler à chaque moment l'indispensable effervescence du sexe et l'amener à se résoudre dans sa logique ultime, l'effacement de l'un devant le tout.

Ce n'est pas par hasard qu'apparaissent, dès les premiers temps de l'époque coloniale, d'importantes innovations dans le registre ornemental des tombeaux et que la figuration des personnages, et des couples en particulier, devient prédominante.



123.

Nécropole
d'Antalitoka, 1969.



124, 125.

Nécropole d'Antalitoka, 1970.



L'efflorescence de cet art, à cette période bien particulière de l'histoire de la société sakalava, procède en réalité d'une secrète alchimie où plusieurs éléments se combinent et, parmi eux, arrêtons-nous un instant sur le rôle du sculpteur dans la retranscription plastique des événements de son temps.

Le sculpteur, par son invention, formalise chaque étape du changement et fixe les nouvelles valeurs dans le bois. Il s'agit là d'un mode de construction d'une vérité, sociale, religieuse et politique, comparable à la possession qui, par la voix de l'ancêtre quelquefois le plus éloigné, ne parle jamais que de choses contemporaines. De même, le sculpteur, en adaptant les formes les plus anciennes, installe le défunt dans le cercle de l'honneur répondant en cela aux stratégies les plus actuelles. Deux éléments essentiels sont à distinguer pour comprendre le travail des sculpteurs dans cette période : le savoir-faire et le choix des thèmes. Tout d'abord, la tâche du sculpteur ne se résume pas à la construction de tombeaux ; il a également pour fonction de fabriquer d'autres objets à vocation magico-religieuse, et en particulier des charmes et des amulettes qui prennent la forme de



127.

Nécropole de Marovoay, 1969.



126.

Nécropole d'Antalitoka, 1970.

128.

Nécropole
de Marovoay, 1969.

personnages (talismanes et statuettes). L'émergence du figuratif sur les tombeaux n'est donc vraisemblablement pas le fait d'une invention spontanée, mais plutôt d'une adaptation, dans le domaine funéraire, de formes et de pratiques anciennes appartenant initialement à un autre registre de son art et du discours social. Ensuite, le choix des thèmes se situe dans un rapport direct avec le statut et le rôle du sculpteur dont le travail correspond à celui d'un devin. À ce titre, le sculpteur s'impose, en tant qu'interprète de l'astrologie, comme l'artisan de la modernité. Or, nous l'avons vu, l'astrologie s'organise autour d'un ensemble d'oppositions, d'analogies, de combinaisons et d'associations qui permettent de tisser un réseau de correspondances entre tous les éléments de l'univers. Ces correspondances aboutissent à une cosmogonie dynamique dont les points d'application se réalisent dans l'évolution de l'architecture funéraire et des inventions plastiques qu'elle a pu sécréter. Le sculpteur trouve dans le registre de la connaissance astrologique les codes de figuration correspondant à une certaine vision du monde et de la manière d'être au monde où l'opposition et l'union des contraires, masculin et

féminin, se révèlent être des principes hautement récurrents. La représentation de couples apparaîtra tout d'abord très discrète, essentiellement cantonnée dans les divers éléments de la structure de la caisse. Dans une géométrie rigoureuse de l'espace, les personnages et les oiseaux sont placés face à face pour dessiner la diagonale qui, selon les règles de l'astrologie, scelle l'union des contraires mais aussi leur complémentarité. La figuration du couple n'est donc que la retranscription sous des formes nouvelles d'un principe ancien et prédominant dans l'architecture des tombeaux.

Enfin, la présence coloniale et le développement des relations plus ou moins obligées avec les Européens ont joué un rôle déterminant dans les innovations plastiques de cette époque et dans la véritable explosion des expressions amoureuses. Celles-ci apparaissent comme la retranscription d'une conception de l'amour et de la sexualité proprement sakalava mais néanmoins confrontée aux relations avec l'étranger et à son regard. Il serait illusoire de prétendre comprendre cette nouvelle forme d'expression plastique sans avoir au préalable tenté d'approcher l'intimité des Sakalava, sans avoir traduit les valeurs et les conceptions spécifiques de l'amour et de la sexualité présentes dans cette exubérance joyeuse.

Le statut de la femme, en pays sakalava, ne vaut que par sa descendance qui seule lui assurera un statut relatif d'ancêtre et une place dans la nécropole de son époux et de ses fils. En revanche, « l'homme est un taureau ». Un être puissant, animé par la force de son désir à qui rien ni personne ne résiste. L'amour rehausse le blason de ce héros. Le jeu social, prisé entre tous par les princes et les puissants, consiste à chasser et à capturer des femmes. Les métaphores empruntées au taureau sont constamment présentes dans les cours d'amour, *filan'ampela*, ou dans l'expression du désir amoureux. L'éleveur, vêtu de la tête aux pieds des peaux raides de cet animal, suscite une admiration et une excitation sans partage quand il court, sifflant avec vigueur et par coups rapides, couvert de sueur et de poussière aux côtés de ses bêtes, en provoquant des beuglements sourds et assourdissants pour faire bien entendre l'importance de son troupeau. Sa compagne qui s'est longuement tressé les cheveux en nattes avec de la graisse de bœuf se laissera susurrer à l'oreille qu'« elle fleure bon la vache ».

L'exaltation de la vitalité en particulier chez les jeunes est un élément constant dans cette société qui se vérifie aujourd'hui encore à l'occasion de nombreux rituels, telles les circoncisions et les funérailles. Lors des circoncisions, on peut voir les jeunes garçons former un groupe compact, les « oiseaux sauvages », les *voromahery*. Portant des roseaux couverts de feuilles, images du sexe et de la fécondité, ils courent dans le village, éructant, ahanant et martelant le sol avec leurs pieds, faisant mine de se précipiter sans retenue sur les jeunes filles qui à leur tour feignent d'être effrayées.



129.

Nécropole de Marovoay, 1969.



130, 131.
Nécropole d'Antalitoka, 1970.





132.
Nécropole d'Antalitoka, 1970.

Les chants licencieux fusent au moment des funérailles quand, dit-on, vient le moment du *valabe*, du « grand parc (à bœufs) », instant privilégié et tant attendu où les interdits n'ont plus cours et où chacun peut librement choisir son ou sa partenaire. Jadis, ce jeu était également pratiqué à l'occasion des rituels dynastiques et plus particulièrement lors du bain des reliques royales. Cette rencontre de la sexualité la plus ouvertement affichée au bord des tombes ou à l'instant des funérailles a été maintes fois relevée dans diverses sociétés de par le monde et à travers l'histoire. Pour Hertz (1928), l'exaltation des fonctions génésiques au moment des obsèques apporterait une double réponse symbolique face au déséquilibre que provoque toute disparition à l'intérieur du lignage, mais aussi face à l'angoisse renouvelée devant le mystère de la mort auquel seul le sexe, rage de vivre et hymne à la vie, permet de répondre tel un cri à un cri. Pour les Sakalava, la mort rappelle que l'ancêtre n'existe que par ses descendants et que partir sans enfant est un malheur bien plus grand que la mort elle-même. La frénésie amoureuse qui s'empare du lignage et de ses alliés matrimoniaux, au moment de la mise au tombeau, est bien conçue comme la seule vraie compensation à ce déséquilibre.

Au Menabe, encore actuellement, les jeunes gens participent à toutes les fêtes et cérémonies avec le secret espoir de trouver une partenaire. Les jeunes filles pubères sont libres de leurs mouvements jusqu'au mariage. La plupart du temps, elles font preuve de leur fécondité avant leur mariage en toute liberté et encouragée par leur famille qui veut ainsi apporter la preuve de leur fécondité. Elles n'en sont que plus désirables et donc plus vite épousées. Les relations sexuelles entre célibataires sont très libres. Le futur amant doit être capable de manifester une certaine éloquence pour exprimer son désir au cours de joutes poétiques qui suscitent la réponse de l'élue.

Sauf pour les couples dont la relation est socialement établie, les rapports amoureux surviennent en général dans des endroits neutres, au village ou en pleine nature, où les partenaires s'accouplent debout dans différentes poses. Les relations adultères se pratiquent en-dehors du village. On dit que les amants renouent avec les pratiques des célibataires, s'accouplant sans s'allonger, une manière à laquelle ils renoncent après leur mariage, car elle est jugée inconvenante entre époux. De façon générale, toute relation sexuelle secrète dans le village ne peut débiter avant la tombée de la nuit et doit impérativement s'achever à l'aube, avant que l'on entende le premier coup de pilon. La vie nocturne dans les villages sakalava est en effet très animée. Les va-et-vient sont incessants de tous ceux qui, après le repas, passent pour se rendre à un rendez-vous. On entend de-ci de-là les chuchotements diffus qui traversent les fragiles parois de roseaux des maisons des jeunes filles, les rimes susurrées pour négocier un hébergement amoureux. Et surtout, le cri des groupes d'adolescents et d'adolescentes qui s'affrontent, se taquent et se provoquent, avant de se défaire pour continuer leurs jeux dans des lieux plus secrets.

Un homme :

– « Vagin !

Tige de fer qui frappe le hérisson

Lisse comme le dessus d'une table

Souple comme une jeune pousse d'herbe

Large organe génital et flanc spacieux »

Les hommes :

– « Chez une femme, qui a une grande bouche ?

C'est le vagin qui a une grande bouche »

Une femme :

– « Et les testicules !

Sais-tu donc ce qu'est un testicule ? »

Les femmes :

– « Nous le savons »

Un homme :

– « Main plongée dans un bidon

Vagin béant

Main plongée dans un puits profond

Herbe des pâturages

Je la dresse

Brindille cassée

Je la rejette

La caille s'envole et se pose

sur le sommet du baobab

Le clitoris est mauvais, petit et vomit du sang

»

Les femmes :

– « La caille s'envole sur l'herbe.

La verge est mauvaise et chauve

mais elle peut transpercer ».



133.

Nécropole d'Antalitoka, 1970.

Si les relations conjugales répondent, en général, à des pratiques classiques répertoriées dans le vocabulaire courant et à des poses semblables à celles qui sont données à voir sur les tombeaux, certaines positions « innovantes », peu ou pas présentes dans la sculpture, semblent avoir été adoptées à la suite de contacts avec les étrangers. En raison des conceptions particulières concernant les dangers et les mystères des orifices humains (Rakotomalala, 1996 : 97 et suiv.), les Sakalava, comme beaucoup d'autres Malgaches, manifestent une certaine réticence à pratiquer certaines de ces poses importées, telles la fellation et le cunnilingus⁸⁵.

La nymphomanie apparaît comme une maladie parasitaire favorisant la prolifération de crabes minuscules⁸⁶ dans le corps de la femme qui se nourrissent exclusivement de sperme. Il est sûr que ce type de diagnostic limite la réprobation morale qui pourrait entourer une telle attitude. Les comportements homosexuels sont également relativement bien tolérés. Les Sakalava n'établissent pas de rupture entre l'amour, le sexe et la fécondité. Si le plaisir est recherché pour lui-même par l'homme comme par la femme, il reste toujours associé au couple vitalité-fécondité. Il est très rare, nous l'avons vu, qu'un mariage sans enfant puisse durer, et la responsabilité en est toujours attribuée à la femme.

La conquête coloniale avec la mise en place de l'administration française et l'immigration des colons dans la Grande Île va provoquer un large mouvement de circulation des femmes sakalava. Certaines deviendront les épouses ou les compagnes des nouveaux arrivants, alors que d'autres seront seulement « consommées » dans une nouvelle règle du jeu social où l'étranger est devenu l'élément dominant qui s'octroie ainsi le privilège de la capture des femmes pour son usage personnel, à l'image de ce que faisaient auparavant les puissants de ce pays. Il ne s'agit pas ici de prostitution même si une femme recevait toujours un cadeau⁸⁷ en échange de ses faveurs sexuelles. Certaines femmes vont développer de véritables stratégies financières et politiques en raison de leur intimité avec le nouveau pouvoir et faciliter, de cette manière, l'émergence sociale de leur propre famille. D'autres, au contraire, instrumentalisées moralement et sexuellement, vont subir sans pouvoir se défendre les assauts des nouveaux venus d'autant plus redoutables qu'ils étaient convaincus de leur impunité. À cet égard, il est intéressant d'observer comment, bien des années plus tard, certains coopérants techniques allaient profiter de rapports sociaux qui les plaçaient dans le rôle du dominant pour en faire un moyen d'instrumentalisation sexuelle, retrouvant là certains rapports classiques de la bourgeoisie avec les

85. Ces pratiques servent couramment d'injures entre Sakalava : *Haninao ny latakanao* « Va donc te faire sucer la bite ! » ou encore *Aninao ny litinao* « Va donc te faire lécher la chatte ! » (Andrianatzafy, 1990).

86. *Gagalato*. 87. *Tandra*.



134.

Nécropole
de Marovoay, 1969.



135.

Nécropole d'Antalitoka, 1970 et de Marovoay, 1969.

couches populaires. À l'inverse, bon nombre de jeunes filles, pour faciliter un mariage et tenter leur chance hors du pays, sauront jouer la soumission la plus totale vis-à-vis de ces Occidentaux confrontés au féminisme dans leur propre société et à la recherche d'une relation plus conforme aux idéaux du machisme.

Les Européens introduisent ainsi d'autres conceptions des rapports amoureux, en particulier le fameux clivage entre l'amour et le sexe, cette fine fleur du christianisme qui n'existe pas dans les conceptions sakalava. Mais ils distillent aussi des formes plus élaborées de l'expression de la tendresse dans les relations amoureuses. La tendresse n'est que rarement l'objet d'une manifestation directe dans une relation intime, sauf à un niveau métaphorique et poétique dans les cours d'amour sakalava. Les relations physiques sont très présentes dans les chants, *xihé* (cf. p. 181), qui accompagnent les funérailles ou bien dans certains proverbes qui utilisent les contrepèteries à signification sexuelle.

La sculpture funéraire va justement développer, dans sa logique spécifique, un regard sakalava sur l'intégration de ces apports extérieurs, montrant que certaines pratiques amoureuses ont été adoptées sans problèmes et d'autres moins. On constate par exemple que les représentations des contacts bouche/sexe sont quasiment absentes de la sculpture funéraire. Les Sakalava gardent la même attirance pour la jouissance sexuelle, symbole de la vie et gage pour l'avenir, et considèrent que bien des choses nouvelles sont bonnes à prendre qui vont dans le meilleur sens, celui d'une intarissable vitalité.



136.

Nécropole
d'Antalitoka, 1970.

LE CHRIST ET LE BÉTON

Avec la colonisation, le christianisme affermit son influence au Menabe. Les dépendants sont les premiers à se rapprocher des églises catholiques qui, dans leur discours, offrent une place privilégiée aux exclus, aux opprimés et aux *madiniky*, aux plus petits. Les prêtres construisent des églises en milieu rural, accompagnant les mesures coloniales de regroupement de sites épars d'habitat et de concentration de la population itinérante dans des villages. À cette époque où la sculpture funéraire est en pleine efflorescence, la croix apparaît sur les tombeaux. Tout d'abord sous une forme simple, puis plus ouvragée jusqu'à devenir un élément à part entière du registre ornemental. On la retrouve ainsi comme symbole surplombant les quatre coins du monument funéraire ou encore plantée à la tête de la tombe voisinant avec des scènes de couples.

Mais ce symbole chrétien est rapidement détourné de son sens premier pour être récupéré par tous comme un nouveau signe de prestige. L'évangélisation avance de pair avec l'alphabétisation. L'écriture était jadis l'apanage exclusif des devins qui, à l'aide de pictogrammes, retranscrivaient les termes de la connaissance magico-religieuse sur des plaquettes, appelées *fafa*, ou encore possédaient parfois des manuscrits antemoro⁸⁸, les *sorabe*.

Avec l'introduction de la Bible, dans le premier quart du XIX^e siècle, l'écriture devient accessible à tous. La croix, qui sert principalement à afficher le nom et la date de décès, est la marque la plus ostensible qui soit de l'accès à la connaissance moderne et donc au nouveau pouvoir introduit par les étrangers. Sur certaines d'entre elles, on peut encore lire des inscriptions conformes aux formules administratives en vigueur au « temps des Français » : « untel DCD le... » transformé plus tard en malgache : *Maty amin'ny*... La christianisation ne s'oppose pas cependant aux formes traditionnelles du religieux, et les conversions contribuent à la naissance d'une forme particulière de syncrétisme. Les devins les plus importants sauront assimiler la nouvelle écriture, comme ils savaient le faire avec les connaissances des autres devins. Ils intégreront également dans leurs pratiques certains emblèmes empruntés aux prêtres, comme les médailles représentant des saints ou encore des images pieuses.

La pose de la croix fera bientôt l'objet d'un nouveau rituel dans le système cérémoniel traditionnel. Il ne s'agit en aucun cas d'un rituel chrétien. La « pose

88. Population islamisée du sud-est de Madagascar.



137.

Nécropole
de Lovobe, 1970.



138. Nécropole de Marovoay, 1969.



de la croix », *manao lakroa*, est une nouvelle forme d'*asa lolo*, c'est-à-dire un rituel de restauration du tombeau. Ce rituel intervient généralement à la suite d'une demande faite dans un rêve par le défunt à l'un de ses descendants. Il permet de rassembler les membres dispersés du lignage autour des ancêtres lignagers et d'actualiser les stratégies économiques et sociales du groupe. Il donne à la famille l'occasion de montrer son autorité et l'ampleur de son réseau d'influence par le nombre des personnes présentes.

De la même manière que, dans les temps anciens, chacun des membres du lignage venait apporter sa pierre avec le *torambato*, contribuant ainsi à l'érection d'un tombeau admirable, les personnes qui se rendent aujourd'hui à une pose de croix offrent une somme d'argent destinée à l'achat de parpaings et de sacs de ciment. Le montant de leur participation sera soigneusement retranscrit dans un cahier afin que la famille puisse répondre, le cas échéant, en adaptant le montant de son propre don. Si certaines familles, souvent les plus éloignées des centres urbains, opposent encore actuellement une résistance farouche à l'usage du béton et à la pose d'une croix, résistance parfois affirmée sous forme d'interdit de clan, ces nouvelles pratiques se sont néanmoins généralisées au lendemain de la déclaration de l'Indépendance en 1960.

Depuis plus d'une trentaine d'années en effet, les Sakalava ont cessé définitivement la construction de tombeaux en bois au profit du béton. Ce nouveau matériau possède tous les caractères recherchés dans la construction d'un tombeau remarquable : solidité et longévité, modernité et ostentation. Ces matériaux sont encore rares et chers au moment de l'Indépendance. La construction de ce type de tombeau était donc réservée aux familles les plus riches. La fermeture des frontières consécutive à l'instauration de la deuxième République en 1972 va encore freiner l'accès à ces matériaux et restreindre la fabrication des tombeaux en ciment. Les familles auront alors tendance à enterrer leurs morts dans leurs anciens tombeaux de bois, en attendant de réunir une épargne suffisante pour les reconstruire les uns après les autres en béton.

À la fin des années quatre-vingt, Madagascar connaît de grands changements politiques, économiques et sociaux. Placé *sous ajustement structurel* depuis cette époque, ce pays a opté en 1992, avec l'instauration de la troisième République, pour le retour à l'économie libérale, après une longue période de régime socialiste (1972-1992). Madagascar reprend alors ses importations. Les matériaux étrangers circulent à nouveau sur le marché intérieur et leur prix baisse. La réaction ne se fait pas attendre. On constate une accélération rapide des rituels de réfection des tombeaux et de pose de la croix dans tout le Menabe. Les familles concernées « reçoivent » des messages de leurs ancêtres exigeant qu'on les honore en détruisant leur ancien tombeau de bois pour les reconstruire en béton. Le phénomène se généralise, car les familles ne peuvent s'exclure de la nouvelle course aux honneurs qui vient de s'engager. En moins de dix ans, la presque totalité des tombeaux en bois aura disparu. Dans le même temps, la cote de la statuaire sakalava a progressé sur les marchés d'art internationaux, et le pillage presque systématique des sites funéraires par les marchands va précipiter encore la disparition de ces statues *in situ*.

L'usage du béton dans l'architecture funéraire a pour effet d'allier la rémanence de certains principes anciens à l'innovation technique et à l'abandon de certaines formes plastiques. La disparition de certains éléments décoratifs intraduisibles dans le béton, comme la figuration en ronde-bosse de personnages, provoque une apparente défiguration de l'ensemble ornemental des tombeaux. Mais la structure architecturale elle-même reste inchangée. Le tombeau figure plus que jamais la maison. Une porte et parfois l'ébauche d'un toit sont représentées, tandis que l'ensemble est toujours composé des quatre pieux d'angles ceints par un muret.

139. Nécropole de Lovobe, 1986.





140. Nécropole d'Ankilivalo, 1986.



Les éléments décoratifs retrouvent leur agencement habituel selon les principes de la connaissance astrologique, le *vinta*, et l'orientation des tombes continue à marquer le rang. Ainsi les anciens insignes du pouvoir, comme les *tseke* par exemple, reproduits dans le béton, apparaissent sur des tombeaux souvent peints en rouge et disposés selon l'orientation hiérarchique réservée aux groupes dynastiques, sud-nord. Ces éléments conjugués dans de nouveaux matériaux présentent de cette manière un phrasé symbolique récurrent totalement inspiré de l'ancien registre royal.

Le béton ayant sensiblement restreint les possibilités de figuration, la liberté d'expression va alors s'exercer dans le dessin au trait et dans le jeu des couleurs. Ainsi, les parois extérieures des tombeaux vont servir de support à des motifs d'inspiration classique ou tout simplement pour des textes. Les emblèmes de l'honneur et du pouvoir, puis l'exubérance figurative des nouvelles couches sociales laissent aujourd'hui la place à des phrases exprimant l'importance du défunt et de sa famille par le nombre de zébus sacrifiés lors des funérailles, la somme d'argent dépensée et le nombre de sacs de ciment et de parpaings nécessaires à l'érection du tombeau.

141.

Installation d'une croix.
Mangily, 1986.





142.

Nécropole
d'Ankilivalo, 1986.

Chapitre 6. LA RÉJOUISSANCE DES MORTS





143.

Nécropole

d'Antalitoka, 1969.

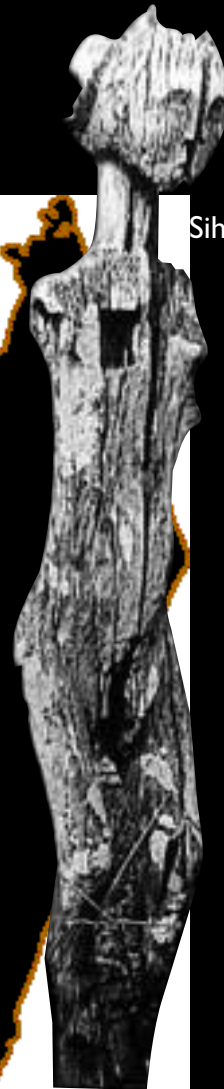
La sculpture est un élément fondamental de l'architecture funéraire sakalava. Avant d'aborder les techniques et de suivre, au fil des générations, la production d'un atelier, jetons un regard sur la production plastique des autres régions de la Grande Île afin de la placer ensuite en perspective avec celle d'autres pays.

Notre propos n'est pas de réunir ici les chaînons d'une diffusion de la sculpture funéraire dans le monde africain ou austronésien, par exemple, qui nous ramènerait jusqu'au continent malgache. Le refus d'interpréter toutes ressemblances formelles, fussent-elles troublantes, comme des preuves d'une origine commune ou d'influences directes impose la plus grande prudence. Comment la sculpture funéraire sakalava peut-elle être considérée, en tant que création plastique, comme une forme de discours de cette société sur sa propre histoire ? Si l'on se reporte aux différentes sociétés de Madagascar, on ne peut certes nier l'existence de contacts et d'influences mutuelles qui ont pu être traduits, sous une forme ou une autre, dans leur production plastique. Nous avons vu de quelle manière, dans la première moitié du XX^e siècle, des sculpteurs sakalava ont été amenés à construire des tombeaux dans les autres régions de l'île, comme en pays masikoro. Aujourd'hui encore, ces influences existent. Dans la région du Menabe, par exemple, des sculpteurs antandroy, originaires du Sud, proposent des petites statues fabriquées à la manière sakalava, alors que les Sakalava eux-mêmes suivent la mode antandroy dans la peinture de leurs tombeaux en béton, quand ils ne font pas directement appel à un peintre originaire de cette région. Mais quoi qu'il en soit, il faut également admettre que sous des dehors semblables persistent d'importantes différences. L'architecture funéraire mahafaly et antandroy, groupes occupant le sud de l'île, répond par exemple à la même logique symbolique que celle concernant l'application des principes du *vinta* dans le système sakalava. Néanmoins, leurs modes d'expression plastique, tout en conservant plusieurs caractères communs avec les Sakalava, apparaissent sensiblement différents dans les deux cas. La question qui nous intéresse est donc de savoir en quoi ces ressemblances et ces divergences peuvent nous aider à mieux comprendre l'architecture funéraire sakalava. Pour trouver des éléments de réponses à ce questionnement, des références à l'histoire de ces sociétés s'imposent.

La dynastie mahafaly porte le nom de Maroseraña, comme celle des Sakalava. Cela n'est pas le fait du hasard. Ces deux familles proviennent en effet du même groupe de migration qui est également à l'origine de plusieurs royaumes, notamment celui du Menarandra et celui de l'Onilahy. Cette dynastie pratiquait en outre une stratégie d'annexion territoriale par le jeu des alliances avec les groupes autochtones, appelés dans ce cas précis *renetane* (mères de la terre).

144.

Répartition des principaux
exemples d'architecture
funéraire.



Sihanaka

Antananarivo

Morondava

Mahafaly



Toleara



Antandroy

Taolagnaro



145.

Deux moments de l'Histoire mis en scène au sommet de ces *aloalo* : la période coloniale, l'indépendance et la modernité.



Il semblerait que, depuis l'origine du royaume mahafaly, les tombeaux des souverains affectent la forme d'un immense parallélépipède de pierres entassées au centre duquel sont érigés des *aloalo*, poteaux funéraires sculptés.

L'*aloalo* est un madrier dont les tranches sont découpées de motifs géométriques en demi-lune apposés dos à dos. La pièce est surmontée d'un cimier qui reçoit une scène représentant, par exemple, un bœuf ou encore un oiseau. L'ensemble est censé rappeler un corps humain. La tradition orale rapporte qu'un groupe de forgerons fut désigné pour sculpter les premiers *aloalo* de la tombe royale. Il est dit aussi que ce groupe obtint, en retour, le droit d'en ériger sur ses propres sépultures, car le roi seul pouvait accorder ce privilège. Les bucranes⁸⁹ des zébus sacrifiés au moment des funérailles, et dont on faisait une grande hécatombe, étaient disposés tournés vers l'est à la surface du tombeau, et les cornes en arrière dans la même position que les mains retournées de la prière. Au centre du tombeau, on distinguait une fosse, le *tranompanane*, où était censé résider le serpent assurant la réincarnation du roi. Cette fosse, entourée d'*aloalo* avec personnages nus, oiseaux appariés et zébus, évoque les tombeaux des rois sakalava mais aussi les tombeaux communs à l'époque précoloniale. Sans doute faut-il y voir l'adaptation d'une première structure architecturale⁹⁰ datant de l'époque pré-maroseraña suivie de l'introduction des règles de l'astrologie, par l'intermédiaire

89. Crâne de zébu avec ses cornes, utilisé comme signe de richesse et emblème de puissance dans l'architecture funéraire. 90. C'est-à-dire des tombeaux en forme d'amoncellement de pierres.

de la statuaire. On y retrouve également le motif des oiseaux comme représentation de l'âme-vie du défunt et celui de personnages dénudés. Ceux-ci, loin de figurer le mort, exaltent au contraire le héros symbolique qu'il était et sa contribution comme impérissable fornicateur à la survie du lignage. Enfin, le bœuf symbole de la richesse et de la puissance appartient tout autant au registre ornemental de l'architecture funéraire mahafaly.

Les tombeaux mahafaly non royaux sont réunis dans des nécropoles qui reproduisent également l'organisation sociale des villages en la fixant définitivement selon les deux axes, est-ouest et nord-sud. Ces monuments n'ont pas connu de transformations aussi importantes ou comparables à celles de l'architecture funéraire sakalava. À l'origine, ils sont totalement pleins et ne disposent pas d'une fosse en leur centre. Durant la période coloniale et à la suite de l'effondrement du pouvoir politique des rois mahafaly, les tombeaux du commun se voient dotés de nombreux *aloalo*. Ceux-ci portent sur leur sommet l'expression du changement social qui s'est opéré. Les scènes disposées sur les faîtes illustrent avec éclat ce que nous appelons « les périodes de cohabitation des ancêtres et des vivants », une époque particulière que traduisent ces différents exemples (cf. p. 00). Cet art de la sculpture funéraire, loin de disparaître comme c'est le cas pour l'art funéraire sakalava, fait l'objet au contraire depuis quelques dizaines d'années d'un formidable développement qui risque néanmoins d'être perverti par une demande de plus en plus pilotée par l'extérieur.

146.

Tombeau
antandroy, 1991.





147.

La belle endormie.
Nécropole royale
mahafaly.

Depuis le début de l'époque coloniale, l'architecture funéraire antandroy n'a pas connu une transformation aussi significative que celle de l'architecture sakalava. Elle présente néanmoins une grande originalité : la présence sur les flancs des tombeaux de fresques représentant des scènes de vie, mais également la structure particulière des édifices semblables à des maisons. Il s'agit là une fois encore d'une application des principes du *vinta* au tombeau qui passe par l'accentuation des analogies avec la maison du vivant. Ces monuments apparaissent d'autant plus étonnants que l'habitat antandroy est de structure très modeste. Les maisons antandroy, très petites, limitées à une seule pièce, sont fabriquées avec des matériaux courants comme le jonc et le bois.

Un tombeau récent constitue un bel exemple de cet art ; ses fresques relatent les circonstances de la mort accidentelle du défunt, un gendarme qui participait activement à la répression des vols de bœufs. On y constate une grande souplesse dans la représentation des scènes, sans doute autorisée par l'utilisation de la peinture que les Antandroy maîtrisent mieux que quiconque comme nouvelle technique. Il s'agit ici clairement de l'évocation de la vie du défunt et de son exaltation comme héros. Ce véritable récit d'une histoire particulière apparaît de ce fait mieux marqué que dans les scènes sculptées figurant au sommet des *aloalo*



148.

Aloalo. Nécropole
royale mahafaly.

mahafaly. Cette représentation demeure encore très inspirée par des thèmes emblématiques tels que l'éleveur et le gendarme, l'homme moderne, riche et occidentalisé, par exemple.

Beaucoup de choses ont été écrites sur l'art funéraire sakalava et sur les similitudes qui apparaissent par exemple entre les poteaux funéraires des Giryama du Kenya et les *volyhety* sakalava, ou encore entre la statuaire funéraire jorai des Hauts Plateaux du Viêt-nam et celle du Menabe. Le parallèle est d'autant plus tentant que l'on est assuré qu'une même origine associe les Malgaches et les populations austronésiennes, et que des contacts ont existé entre la côte ouest de Madagascar et la côte est de l'Afrique. Peut-on pour autant en conclure que ces homologues stylistiques sont le fait d'un substrat culturel commun et, *a fortiori*, que ces formes auraient été « importées » par les premiers occupants de Madagascar qui auraient quitté leur berceau d'origine dans l'Insulinde, voilà bien plus d'un millénaire ?

Pôngui atau, « C'est pour distraire les ancêtres », répondaient les Jorai du Viêt-nam à Jacques Dournes (1975 : 112) lorsqu'il les questionnait sur la signification des statues funéraires, dont la ressemblance avec la statuaire sakalava est si remarquable. Mais les analogies semblent s'arrêter à l'apparence car aucun autre élément d'ordre linguistique ou autre ne vient confirmer la parenté de ces deux productions plastiques. En revanche, les Jorai, comme les Sakalava, ont transcrit dans leur art funéraire les différents contacts noués avec les étrangers. Ainsi il ne faut pas être surpris de retrouver à côté d'une statue d'oiseau, par exemple, la représentation d'un soldat de la guerre du Viêt-nam. La recherche à tout prix d'une communauté d'origine comme explication à toute homologie stylistique et formelle risque d'occulter un phénomène qui, lui, semble générateur de parentés sinon dans la façon tout au moins dans les thèmes, et cela sans qu'il y ait identité d'appartenance culturelle entre les sociétés concernées : la présence étrangère sous toutes ses formes. C'est ainsi que l'on peut en partie expliquer la ressemblance entre les statues sakalava datant de l'époque coloniale française et les statues jorai datant de l'époque de l'occupation française et américaine. Mais l'on pourrait pousser encore plus loin le parallèle et rappeler que, dans bon nombre de sociétés africaines, la production plastique dite « traditionnelle » s'est, dans ces mêmes circonstances, enrichie de nouvelles figures que sont les représentations sculptées de colons. Citons par exemple les statuette sénoufo ou baoulé de Côte d'Ivoire, qui, comme les statues sakalava de la période coloniale, portent casques, costumes, bottines et sont peintes de couleurs vives.

L'influence étrangère peut générer, en effet, de curieux rapprochements susceptibles d'être par la suite l'objet d'interprétations douteuses. Ainsi en est-il d'une sculpture découverte au Menabe et qui, fort de sa ressemblance avec les statues



149.

Figurines au sommet d'un *aloalo* évoquant le temps colonial.

150.

Double page suivante.

Tombeau mahafaly, 1969.





151.

La rencontre de l'art grec
et de la sculpture sakalava.

antiques, est connue depuis sous le nom de « Vénus de Belo ». L'origine de cette statue n'est pas liée à un obscur et mystérieux contact entre les Sakalava et la Grèce ou la Rome antiques. Elle fut commandée par un hôtelier grec, un peu nostalgique, installé à Belo-sur-Tsiribihina au début du ^{XX}^e siècle. Il choisit pour sa réalisation l'artiste alors le plus réputé dans la région et lui fournit le modèle. Une dizaine d'années plus tard, ce même sculpteur allait répondre à une commande plus spéciale encore, émanant de la famille royale : sculpter les statues monumentales de l'entrée des tombeaux royaux de Mahavelo. Si l'on compare attentivement ces deux œuvres, on constate que le sculpteur s'est inspiré dans le rendu du drapé de la statue royale et dans le tombé du pan du vêtement de son œuvre précédente, enveloppant en quelque sorte la femme sakalava dans un péplum. Il n'est donc pas étonnant que les figures royales de Mahavelo qui ont depuis rejoint une grande et prestigieuse collection privée européenne, aient attiré l'œil expert du collectionneur et du marchand, qui, façonné par la culture classique, les a vite identifiées comme chefs-d'œuvre de l'art sakalava.

152.

Fresque décorant les murs de deux tombeaux
antandroy et évoquant deux thèmes importants
de la vie actuelle : l'évolution des campagnes
et les vols des bœufs réprimés
par la gendarmerie.



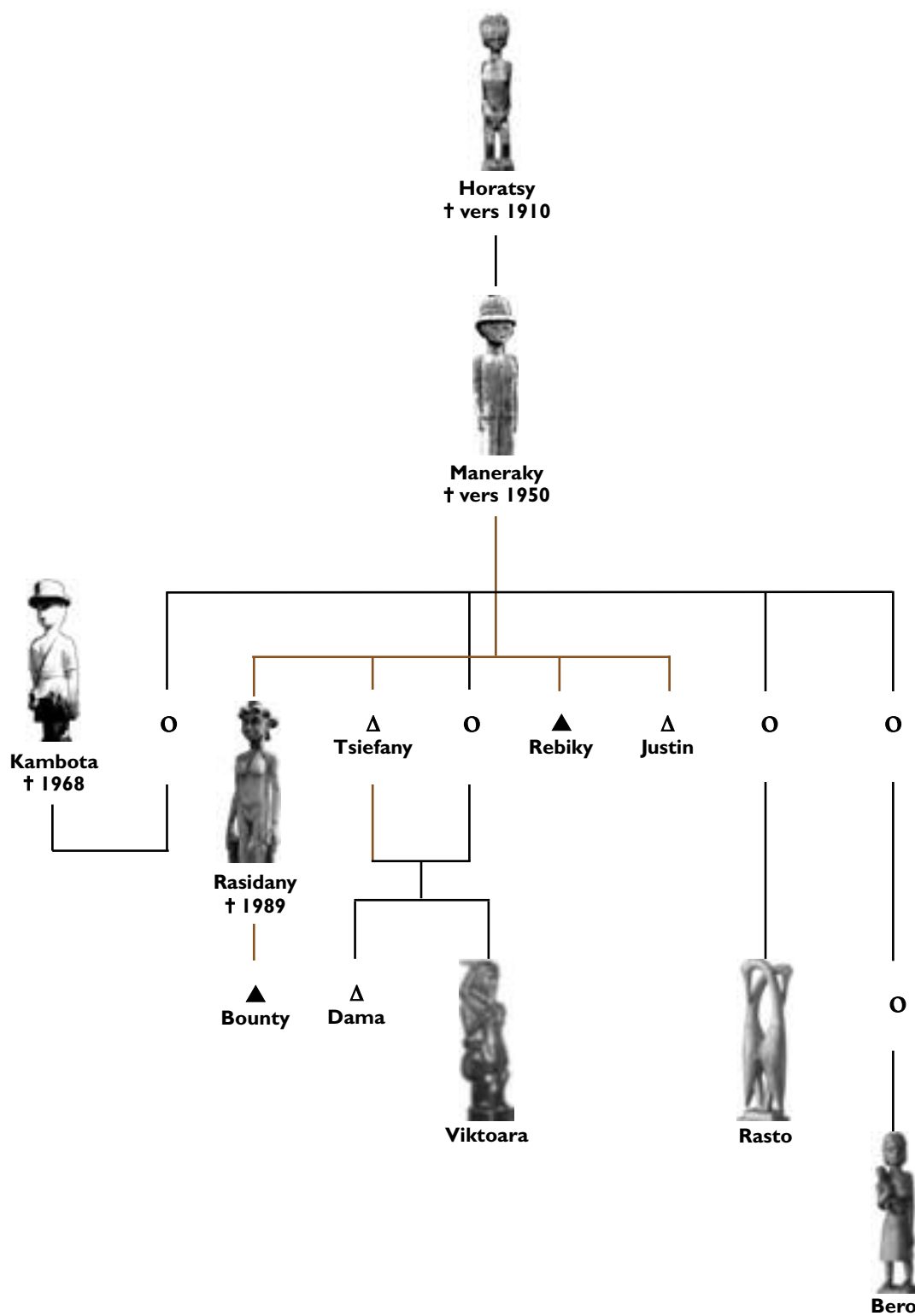


DES ATELIERS ET DES STYLES

L'émergence progressive, à partir de la fin du XIX^e siècle, du figuratif dans l'architecture funéraire sakalava favorise une grande richesse d'expression. Rappelons que nous sommes confrontés là à un changement de seuil dans l'évolution de la statuaire sakalava, en sorte que les sculpteurs ne répondent pas – comme c'est parfois le cas dans les sociétés africaines – à des contraintes stylistiques imposées par un modèle. Seuls les modes de représentation du corps associés aux conceptions de la fécondité guident la main du sculpteur dans la mise en forme de l'être humain et imposent une attention particulière à la figuration de la tête, du sexe et des pieds. L'outillage initialement rudimentaire a pu représenter un frein à la création, mais l'apport de nouvelles techniques et d'outils occidentaux adoptés rapidement par les sculpteurs leur offrit, au contraire, le moyen d'accéder à des formes nouvelles. L'invention plastique qui s'exprime ainsi très librement crée en quelque sorte la tradition, puisque, nous l'avons déjà dit, l'on ne parle jamais que des choses actuelles avec ses morts et ses ancêtres.

Les prouesses d'un sculpteur peuvent avoir une influence déterminante sur la production plastique de toute une région et permettre ainsi l'apparition de variantes régionales importantes qui, à la longue, s'articulent pour créer un style à part entière. Une lignée, sur deux ou trois générations, de sculpteurs réunis dans une même école est souvent à l'origine de ces épicentres de la création plastique en pays sakalava. Le savoir transmis au sein de ces ateliers s'enrichit de techniques inédites et de motifs toujours plus « modernes » à chaque génération. Le sculpteur, assez hardi pour proposer ces formes particulières adaptées aux réalités de son temps, fera date et imposera une manière qui portera son nom. Cette créativité dynamise l'atelier et garantit au sculpteur une vraie popularité pour autant que la forme, la manière, le motif associés à son nom seront demandés et repris par sa descendance, autour d'un consensus social et esthétique comparable à celui qui lie une communauté à son prêtre-possédé. Notons à cet égard que les sculpteurs les plus importants de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle appartiennent tous à un même lignage.

L'atelier le plus populaire est celui de Kivalo, petit village situé à une quinzaine de kilomètres au nord de la ville de Morondava au Menabe central. Les sculpteurs y imposent leur art sur un rayon de plus de cent kilomètres depuis cinq générations. Cet atelier a connu les plus fameux sculpteurs sakalava dont certains, comme Rasidany et Maneraky, ont acquis une réputation nationale et même internationale. L'histoire de cet atelier montre bien les raisons de son succès et la



153.

Généalogie des sculpteurs de Kivalo.



154. Tombeau réalisé par Kambota. Marovoay, 1969.

nature de son influence sur l'ensemble de la production plastique sakalava. Rappelons à cet égard qu'il n'y a jamais de hasard dans une telle histoire pas plus qu'il n'existe de véritable création spontanée.

Trois familles, les Ohimalany, les Jimbe et les Vazimba, se trouvent à l'origine de l'atelier de Kivalo. Celles-ci entretiennent des alliances matrimoniales privilégiées ayant soudé ces lignées avec le temps, de telle sorte qu'elles ne forment plus actuellement qu'un seul groupe familial. Leur installation très ancienne dans la région et leurs rapports attestés avec la royauté à l'époque d'Ambiky⁹¹ leur confèrent le statut prestigieux d'autochtones « maîtres de la terre ».

Au plus loin que remonte leur mémoire généalogique, au milieu du XIX^e siècle, les membres de cette famille ont toujours pratiqué la forge et les techniques magico-religieuses, en plus de leurs activités économiques essentiellement fondées sur la pêche. Le métier de pêcheur demande également une bonne maîtrise de la charpenterie et la connaissance des bois nécessaires à la confection de pirogues. La tradition familiale de la forge associée à celle de la charpenterie ont sans aucun doute favorisé leur travail de sculpteur, en facilitant la fabrication d'un outillage adapté. En matière de pratiques magico-religieuses, cette famille s'est d'abord distinguée dans l'agencement de talismans sculptés et de vaisselles cérémonielles.

91. Fin du XIX^e siècle.

La diffusion du savoir lié à la sculpture et l'héritage des charmes protecteurs s'opèrent jusqu'à nos jours, au sein de cette famille, sur un mode semblable à celui qui assure la transmission des connaissances. Le sculpteur, comme le devin, peut initier son fils à son art, mais ce dernier ne pourra le pratiquer du vivant de son père sans prendre le risque de le faire périr. Ce principe est également à l'œuvre dans cette famille. Chaque génération développe un style en parfaite adéquation avec son époque. Puisque le fils ne peut devenir un sculpteur accompli qu'à la mort de son père, cela interdit toute rivalité entre les générations de sculpteurs. Un style ancien appartiendra à un sculpteur décédé ou d'une autre génération. Proposer un modèle moins contemporain ne fera jamais perdre la face à un sculpteur occupant une position d'ancien. À chaque génération, son temps, son style.

D'autres paramètres entrent aussi en compte pour expliquer le succès de cet atelier régional : l'environnement écologique du village de Kivalo situé dans une zone très boisée, à proximité de la grande forêt d'Andranomena où l'on trouve les principales essences recherchées par les sculpteurs. Également, une densité démographique relativement élevée qui explique la présence d'un grand nombre de sites funéraires et donc une demande continue indispensable à la dynamique de l'atelier. Enfin, une situation géographique privilégiée, Kivalo se trouvant à proximité de Morondava qui va devenir, après Mahabo, le centre de l'administration coloniale française pour cette région.

Le sculpteur Horatsy qui a vécu à l'époque où la « terre était encore malgache », dans les dernières décennies du XIX^e siècle, est le premier sculpteur de Kivalo qui soit resté dans les mémoires, le fondateur de cette lignée de sculpteurs. À cette époque, rappelons-le, le pouvoir royal s'était retranché au nord de la Tsiribihina et perdait de son influence sur la région de Morondava alors sous domination merina. Déjà, dans cette partie du Menabe, toute une frange de la population jusqu'alors exclue du culte des ancêtres s'émancipait du pouvoir royal et tenait à exprimer ses nouveaux droits en érigeant des tombeaux remarquables. Horatsy fut en quelque sorte l'artisan de cette forme d'expression sociale, se trouvant confronté à cette tâche spécifique : inventer un système ornemental en rupture avec les blasons réservés aux nobles et aux dignitaires du royaume.

Horatsy semble avoir puisé son inspiration dans le travail classique de fabrication des talismans et de statues de *bilo*, figurines classiques restées jusqu'à présent hermétiques à toute évolution. Les statuettes funéraires taillées par Horatsy ressemblent à des talismans de très grande dimension. La silhouette, à peine dégagée du fût, hiératique et frontale, et l'articulation des volumes du corps obéissent à de strictes proportions. La tête et les jambes comptent chacune pour un quart du volume total, le tronc pour plus d'un tiers. La tête campée sur un cou robuste porte encore les marques de la taille.



155.

Tombeau de Kambota. Détail, 1969.



Le visage au menton en pointe ne montre pas de différence entre l'homme et la femme, de simples incisions dans le bois suffisent à représenter la bouche, les oreilles, le nez et les arcades sourcilières, les yeux ne sont pas dessinés. On observe des traits strictement linéaires, pour ainsi dire aucun volume n'occupant la moitié inférieure du visage. Une coiffure en bonnet surmonte un front très large et couvre le sommet du crâne pour retomber à l'arrière jusqu'à la nuque. La représentation de la chevelure en tresses multiples, traduites dans le bois par de petites aspérités rondes ou cylindriques, souvent encadrées par un bandeau de tresses plus large qui ceint le front témoigne en revanche d'une véritable recherche.

Le tronc lourd, la taille peu marquée et le torse bombé des figurations masculines ne se distinguent pas franchement de la poitrine haute et modeste des figurations féminines. Les bras frêles font corps avec le tronc, et de petites mains davantage gravées que sculptées viennent rejoindre le sexe. Deux jambes parallèles, légèrement fléchies, se terminent par deux pieds très larges enfoncés dans la masse du socle. Les orteils profondément incisés restent plats et rectilignes. L'arrière de la statuette n'est jamais travaillé, comme s'il ne devait pas être vu, un peu comme ces amulettes que l'on porte autour du cou ; pas de colonne vertébrale, pas d'omoplate, pas de chute de reins, à peine parfois un volume accusé pour figurer les fesses ou un simple trait.

Un large triangle représente le sexe féminin, tandis que le sexe masculin plus proportionné est figuré par une pièce de bois cylindrique rapportée. Cet élément très fragile a souvent été détruit avec le temps. Ces statuettes n'ayant pas d'autre caractère sexuel franchement affirmé, ni de système ornemental qui distinguerait les deux sexes, on a pu croire un temps qu'Horatsy n'avait sculpté que des femmes. Pourtant, sa production est également riche de figurations d'hommes. Les oiseaux sont également présents mais en plus faible proportion. Ceux-ci portent la marque du style très personnel d'Horatsy : une grande rigidité d'ensemble, un corps massif emmanché d'un cou long et droit, une tête triangulaire d'où partent un bec encore assez large et des détails gravés, les yeux et les ailes.

S'il fallait résumer en quelques mots les principales caractéristiques du style d'Horatsy, on pourrait souligner le manque d'ornementique, les caractères sexuels peu prononcés, le défaut de poli, l'absence de vides, la grande frontalité et un aspect général « cubiste ». Gageons que le hiératisme et l'absence de vides qui caractérisent la production de ce sculpteur ne sont pas sans rapport avec l'usage d'un outillage peu adapté au travail de grands volumes. Comme tous les sculpteurs de cette époque, Horatsy devait employer des ustensiles destinés à d'autres usages, tels que le harpon et la pointe de lance. Ces outils appropriés pour tailler avec minutie des objets de petite dimension (amulettes, peignes à cheveux...) permettent de traiter avec soin les détails (la coiffure) mais interdisent le travail du modelé ou le finissage du poli.

À la fin du XIX^e siècle, Maneraky, fils d'Horatsy, succède à son père. Il est connu pour avoir travaillé à Kivalo jusque dans les années mille neuf cent quarante. À l'époque où il commençait à sculpter, l'administration coloniale française s'installait effectivement à Morondava et l'abolition de l'esclavage était ouvertement proclamée. Ce contact avec la culture coloniale a eu un impact direct sur le style de Maneraky puisqu'il est précisément connu pour avoir été le premier à sculpter des personnages en costume colonial. Ce nouveau thème eut un certain succès auprès d'une clientèle avide de reconnaissance sociale et de nouveaux symboles. Dès lors, l'attention se porte plus particulièrement sur la figuration de détails significatifs, comme la coiffe, le vêtement, les chaussures, plutôt que sur celle du personnage en tant que tel qui devient le porteur de ces insignes.

157.

La première sculpture est de Maneraka et la seconde de Kambota.



156.

Sculpture réalisée par Horatsy.

Les tracés font apparaître les proportions.





158. Horatsy, Antalitoka, 1969.

159. Rasidany, nécropole de Mangily, 1969.

Pourtant Maneraky apporte des innovations stylistiques qui annoncent déjà la manière de son petit-fils, Rasidany. Les proportions laissent plus de place à la tête, destinée à porter une coiffe (képi, casque...), au détriment des jambes de plus en plus courtes. On peut à présent parler de modelé et de ronde-bosse dans la figuration des détails et d'une grande douceur dans le rendu des yeux, du nez, des oreilles et de la bouche. L'ensemble ne se départit pas de cette rigidité et de ce hiératisme rencontré chez son prédécesseur, mais les volumes sont davantage construits. L'anatomie peut se lire dans les détails vestimentaires. La taille par la ceinture, le poignet par la montre, le genou par le bas de la jupe. Ces innovations sont liées aux apports techniques de la colonisation, le ciseau à bois, le rabot, la lime, la scie, outils désormais accessibles aux sculpteurs. L'évolution stylistique naîtra de l'apprentissage progressif de l'utilisation de ces nouveaux outils.

La polychromie caractérise aussi le travail de Maneraky. Il introduit dans ses œuvres les trois couleurs fondamentales : le noir pour la peau, le rouge et le blanc pour les vêtements. Les pigments minéraux exigent pour leur application une surface préparée et donc un poli. Maneraky travaillait en conséquence les surfaces comme le feront après lui toutes les générations de sculpteurs, même quand la couleur ne sera plus de mode.

Kambota, Rasidany et Rebiky sont les sculpteurs les plus connus durant toute la période coloniale. La confrontation avec le mode de vie étranger ne cesse d'apporter de nouvelles sources d'inspiration qui influencèrent leur registre iconographique, tout en favorisant l'introduction d'un outillage toujours plus adapté au travail du bois et une plus grande maîtrise dans son maniement. Les colons s'intéressent de plus en plus à la production de cet atelier. Ils orientent, nous l'avons vu, le travail de ces sculpteurs par des commandes parfois bien éloignées de la tradition funéraire sakalava.

Chacun de ces trois sculpteurs empruntera un chemin différent. Rebiky, le plus jeune, continua le travail de la forge et assura les tâches les plus traditionnelles : la taille des statuettes de *bilo*, la confection des amulettes et des charmes. On ne retrouve aucune statue sculptée de la main de Rebiky sur les tombeaux de la région ; peut-être parce qu'étant le plus jeune, il fut évincé par l'exubérante production de Rasidany. Peut-être n'avait-il pas de prédispositions particulières, ou bien encore a-t-il été cantonné, par la demande, dans cette fonction sociale depuis toujours occupée par sa famille.

Kambota reprit, quant à lui, les thèmes développés par Maneraky, apportant une plus grande minutie dans le rendu des détails (boutons...) et ouvrant l'ornementique à de nouveaux éléments : le parapluie, les bottines à lacets et les coiffures à l'européenne.



Il est le premier à oser l'asymétrie dans la pose, sans parvenir toutefois à rendre le mouvement, le hiératisme et la frontalité primitive demeurent. Il réussit également à traduire le caractère sexuel de ses personnages au-delà de la simple figuration des organes. Il féminise les traits en composant toute la surface du visage et laisse deviner dans le détail les formes du corps.

La polychromie s'enrichit, par l'utilisation de peintures d'importation, des couleurs absentes de la palette de Maneraky : le jaune, le vert, le bleu...

Vers la fin de sa vie, sans doute influencé par le travail de Rasidany, Kambota dénude ses statuettes, hypertrophie le sexe masculin et n'oublie jamais de signer son œuvre en ajoutant ici un casque colonial, ici des bottines ou ici un fusil. Le résultat de cette audace tardive n'est pas heureux. Kambota suggérait mieux la nudité qu'il ne parvient à la représenter. Les corps sont massifs, dénués de modelé, et les attitudes se raidissent dans une position au garde-à-vous. Il en oublie la flexion des jambes déjà présente dans l'œuvre d'Horatsy, qui avait su ainsi rompre cette fixité.

Rasidany, petit-fils de Maneraky, a travaillé la sculpture pendant près de cinquante ans. Sa production couvre tous les sites de la région. L'originalité et la qualité de ses œuvres ont fait de lui un maître reconnu et maintes fois copié. Il affirme son style par la démesure, en accusant les volumes à l'extrême. Ses personnages sont des caricatures au sexe démesuré, aux seins lourds, au ventre et aux

160.

Sculptures provenant d'autres ateliers en activité dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en bas et ci-contre.

Voir également la double page suivante.



fesses rebondis, ramassés sur de très courtes jambes ou agenouillés. La surface du corps est façonnée, sensible, dans les détails les plus expressifs : un rictus, des pectoraux tendus par l'effort, une cambrure ou les rondeurs émouvantes d'un ventre de femme. Il possède le sens de l'équilibre et du rythme qu'il transmet dans la disposition des volumes du corps, dans la composition des tresses d'une coiffure ou dans l'agencement de ces scènes à deux ou trois personnages. Rasidany a su réussir aussi des positions parmi les plus acrobatiques avec toujours ce juste équilibre entre les vides et les pleins.

Il est surtout connu pour avoir introduit des séquences de vie amoureuse en développant un expressionnisme très personnel, à la fois burlesque et anecdotique, trop souvent interprété à tort comme caractéristique de l'ensemble de l'art sakalava.

Avec Rasidany, les mouvements se dégagent amplement. Il n'y a plus aucune trace de frontalité. La statuette se déploie dans ses trois dimensions. L'exubérance qui caractérise le travail de Rasidany disparaît quand il cherche à reproduire l'oiseau. Il épure la silhouette à l'extrême, charge le bas du corps pour accentuer l'aérodynamisme de l'ensemble et exprimer l'envol. Dans les compositions d'oiseaux accouplés, il travaille plus sur les vides que sur les pleins.

Avec Rasidany, la sculpture funéraire aura connu à la fois son efflorescence et son terme. Quand il meurt en 1989, la tradition des tombeaux sculptés est abandonnée depuis plus de vingt ans. Rasidany, à la fin de sa vie, travaillait surtout pour les Européens.

En matière d'architecture funéraire, la mode était passée au béton. Ce matériau robuste, capable de résister à l'usure du temps, à la fois nouveau et rare car onéreux, correspondait, bien plus que les bois traditionnels, à la conception sakalava du tombeau remarquable. Plus personne ne songe à s'adresser aux sculpteurs pour la construction des tombeaux. Bien au contraire, à l'occasion de nouvelles funérailles, les familles détruisent les tombeaux de bois, désuets, les abandonnant désarticulés sur place pour les rebâtir en parpaings. Rasidany, bien assis dans sa réputation, n'eut pas trop à souffrir de cette soudaine perte d'intérêt pour la sculpture, ce qui ne fut pas le cas pour la génération d'aujourd'hui. Les seules échappatoires des sculpteurs actuels consistent à revenir au domaine magico-religieux où la sculpture a encore conservé une pertinence sociale ou religieuse, ou encore à adapter leur production aux goûts et à la demande d'un marché actuellement très porteur représenté par le tourisme.

L'atelier de Kivalo n'a bien entendu pas été le seul à produire de nouvelles formes et à imposer de nouveaux styles. D'autres sculpteurs et d'autres ateliers ont œuvré au Menabe, proposant parfois des statuettes tout aussi originales et de facture aussi achevée que celles du sculpteur Rasidany. Nous en présentons quelques exemples.







161.

Nous retrouvons ici la position classique des deux mains qui se rejoignent au niveau du sexe allant jusqu'à l'ouverture des grandes lèvres dans certains cas comme sur la photographie de gauche réalisée par Rasidany. Par contre la sculpture de droite traite ce thème sous une forme abstraite. Cette pose se décline dans de nombreux exemples évoqués plus haut : la statuette du *bilo* mais aussi les pointes d'éméloirs. Notons également que l'on installe le défunt dans cette attitude au moment de son ensevelissement.



RASIDANY

Le choix de l'arbre en forêt revêtait autrefois une importance capitale. Comme tous ceux qui pénètrent dans une grande forêt pour couper du bois ou chercher du miel, le sculpteur invoquait les esprits tutélaires de l'endroit, pour les informer de ses intentions et demander leur bénédiction. Il plaçait ensuite sa hache à côté de l'arbre choisi et s'en retournait au village. Une nuit s'écoulait avant qu'il ne revienne à cet endroit. La position de la hache lui permettait alors d'interpréter la volonté des esprits de la forêt : si l'outil avait été déplacé, cela signifiait leur opposition à l'abattage. S'il avait conservé sa position initiale, le sculpteur pouvait alors commencer son travail sans craindre leur courroux. Après leur avoir offert une libation de miel, le sculpteur s'attaquait à l'arbre. Il prélevait dans le tronc le fût nécessaire à la fabrication de sa sculpture. La souche et le sommet restaient sur place.

Depuis plus de dix ans, les essences de bois privilégiées dans la fabrication des statues, comme l'*hazomalañy* et le *katrafay*, sont en voie de disparition. D'une économie de prédation, l'on est rapidement passé à un prélèvement économique, puisque les mesures censées protéger ces espèces impliquent une exploitation contrôlée par l'administration, seule habilitée à la délivrance de permis de coupe aux sociétés. Depuis lors, les sculpteurs ne peuvent plus couper le bois sans craindre d'être surpris par les gardes forestiers et de devoir s'acquitter d'une amende. Ils n'ont maintenant d'autres choix que de se fournir directement dans les centres d'exploitation forestière ou chez les marchands de bois qui tiennent commerce en ville.

Ce coup porté à l'étape initiale du travail du sculpteur « dénature » en quelque sorte cette production plastique. Le bois ne fait plus l'objet d'une transaction symbolique opérée en pleine nature, mais d'une transaction économique effectuée dans un milieu urbain. Avec cette nouvelle procédure, le sculpteur est limité dans son choix. Les calibres et les dimensions des pièces de bois sont ajustés selon les standards du marché qui ne sont pas nécessairement en accord avec les besoins de la sculpture funéraire. Si jadis le sculpteur choisissait la forme du bois en fonction de la figure qu'il désirait tailler, jouant parfois même avec certains défauts et des excroissances pour souligner un trait ou réaliser un détail, aujourd'hui il est contraint d'adapter la figure à la forme du bois qui lui est proposée. Cela suppose une tout autre démarche, une tout autre réflexion de la part des sculpteurs contemporains, et explique aussi en partie pourquoi la figuration de scènes et de couples tend à ne plus exister qu'en très petites dimensions, les fûts de large diamètre étant chers et rares. Mais, hormis ces modifications, les gestes de la sculpture restent quant à eux inchangés.



162. Rasidany au travail. Son neveu Bero, futur sculpteur, observe et apprend, 1972.

Avant de porter le premier coup de hache, le sculpteur aménage un espace devant sa case. Il pratique alors un nouveau rituel, forme réduite des grands rituels de bénédiction qui ouvrent généralement les cérémonies villageoises et qui visent à « pacifier » l'espace, à le « refroidir » en évacuant la trace des conflits et des malheurs. Ce rituel ne concerne pas les esprits de la nature, mais s'adresse à Dieu Andriazanahary et aux ancêtres qui gèrent les relations entre les vivants.

Monde de l'humain et des vivants que le sculpteur balise par une aspersion rituelle aux quatre coins cardinaux. Comme l'enfant doit être présenté au village lors d'une cérémonie particulière afin d'être introduit dans le monde des hommes⁹², la bûche de bois brute arrachée à la forêt doit être incorporée rituellement dans ce monde avant de prendre forme.

Par tout un jeu d'emboîtement des rituels, le sculpteur vient ensuite à invoquer ses propres ancêtres, ceux qui lui ont transmis les talismans protecteurs, les traditions et les techniques de son art. Il oint les talismans de miel sauvage et prie pour que ses gestes conservent la maîtrise de la lame, qu'il ne se blesse pas, pour que les copeaux de bois ne le rendent pas aveugle.

92. L'enfant, nous l'avons vu, participe encore durant les premiers mois de sa naissance au monde cru de la nature.



163. Rasidany au travail. Suite de la première séquence, 1972.

Le sculpteur, debout, examine le bois. Il imagine l'articulation des grandes masses du corps en déterminant les limites supérieures et inférieures de la tête, des bras, du bassin, du sexe, des jambes et des pieds. Accroupi à côté de la pièce de bois et la faisant tourner avec le pied, il trace ensuite des repères à l'aide d'une petite hache. Pour effectuer cette ébauche, le sculpteur n'utilise pas de mètre car, comme le dit le sculpteur Bero : « Si la main du sculpteur n'est pas capable de dessiner en trois dimensions, son œil, lui, connaît les proportions et les volumes que demande la matière pour s'exprimer ».

Il dégage tout d'abord de la masse les yeux, les oreilles, le nez et la bouche, toujours à l'aide d'une petite hache. Cet outil est essentiel dans le travail du sculpteur car il détermine ses gestes et la position de son corps lors des différentes étapes de réalisation de son œuvre. Contrairement à certains pays d'Afrique, l'herminette qui permet un travail frontal n'est pas utilisée à Madagascar. Des haches de différentes dimensions sont employées avec une grande agilité. L'emploi de cet outil



164

Bero sculptant.



165. Rasidany, troisième séquence, 1972.

contraint le sculpteur qui dégrossit une statue de grande dimension à travailler à même le sol, la pièce de bois posée à l'horizontale, et à adopter une position latérale par rapport à son ouvrage. Les statuettes de dimensions plus modestes, apparues dans les années soixante-dix, permettent à l'évidence une meilleure manipulation lors de leur fabrication, même si les techniques employées sont les mêmes.

Le sculpteur fait corps avec la pièce de bois. Les mouvements de ses orteils accompagnent les gestes. Par de petites pulsations, il fait tourner la pièce afin de préciser l'impact de l'outil. À d'autres moments, il immobilise l'œuvre en calant la pièce avec son genou. Cette synchronie entre la force du coup, le maniement d'un outil particulier, l'utilisation de certaines parties du corps pour tour à tour rendre la pièce mobile ou immobile, et cela en fonction de l'impact recherché, détermine la maîtrise du sculpteur sakalava et la forme du trait.

Une fois la tête dégagée de la masse, il abandonne la hache et détaille le visage en s'aidant d'un ciseau qui mord dans le bois suite à des coups secs et légers portés avec un petit gourdin. La tête est pratiquement achevée, mais le corps a encore l'aspect d'une bûche. Même l'écorce n'a pas été ôtée. Le sculpteur commence à



166.
Bero.

travailler sur la moitié du corps. Il accorde une importance particulière à la figuration du sexe qu'il taille en suivant les deux mêmes étapes qui se distinguent d'abord par l'emploi d'une hache, puis du ciseau à bois. Il remonte ensuite vers le ventre, les bras et les seins en utilisant toujours dans le même ordre les deux outils.

Le buste est entièrement achevé. Le sculpteur s'attaque à la figuration des jambes et des pieds.

Quand, hormis le socle, l'ensemble du corps de la statue est dégagé du fût, le sculpteur chevauche la pièce de bois. Il emploie tour à tour le rabot, le couteau et le ciseau fin pour peaufiner les moindres détails, toujours en suivant l'ordre d'exécution précédent (de la tête aux pieds). La surface est ensuite polie selon la méthode traditionnelle avec une queue de raie ou, plus récemment, à l'aide de papier abrasif d'importation. Le sculpteur installe enfin son œuvre achevée à la verticale et peut alors porter sur elle un regard de face.

Quand le sculpteur travaillait encore pour les tombeaux, les pièces étaient amenées au cimetière et il les mettait lui-même en place. Le temps, les intempéries et les insectes xylophages avaient vite fait pâlir la polychromie donnant cet aspect raviné aux fibres et cette patine grisâtre à l'*hazomalañy*, achevant de cette manière l'œuvre de l'artiste et apportant cette touche « authentique » qui séduit tant l'œil de l'étranger et du collectionneur.

167.

Outils du sculpteur.

- 1- grande scie (*tsofabe*)
- 2- masse (*kobay*)
- 3- petite scie
(*tsofa kely*)
- 4- ciseau à bois
(*fandraky*)
- 5- lime (*lima*)
- 6- ciseau à bois
(*fandraky*)
- 7- couteau (*meso*)
- 8- queue de raie
(*ohimakomba*)
- 9- hache (*famaky*)
- 10- rabot (*rabo*)





168.

Sculpture réalisée
par Bero, 1987.

169.

Statuette de commande
réalisée par Rasidany.

DES ŒUVRES ÉCHAPPÉES

Il ne reste aujourd'hui pratiquement plus de statues dans les nécropoles sakalava. Les visiteurs étrangers, attirés en ces lieux par les brochures touristiques qui vendent la découverte en cette région d'un art atypique, à nul autre pareil, où l'expression de la sexualité la plus débridée voisine avec la croix en des lieux de mort, reviennent déçus de leur périple. S'ils n'ont rencontré que des édifices en béton et, pour seul vestige de cet art, des amas de bois vermoulus, c'est parce que les statues funéraires ont quitté les nécropoles pour rejoindre, au-delà des mers, les collections privées et les salles des grands musées nationaux.

Pendant que les idées les plus absurdes guidées par d'obscurs fantasmes étrangers courent sur cette production plastique, la sculpture ne cesse de se transformer dans d'autres registres. Les tombeaux sculptés étant passés de mode en pays sakalava, la sculpture retrouve sa fonction première, la confection de talismans et d'objets votifs. Une autre part de la production, sans doute la plus importante, échappe néanmoins au travail classique pour satisfaire une nouvelle clientèle : les touristes frustrés dans leur recherche de l'exotique et qui veulent en conserver néanmoins le souvenir, en achetant un objet conforme à leur quête.

Les descendants actuels des grands sculpteurs de Kivalo tentent de répondre à cette demande qui impose ses propres valeurs, ses propres critères et orientent les styles. Ainsi, si les gestes et les techniques restent les mêmes, les formes et les thèmes traités reflètent la nature de ce changement.

Bounty, fils de Rasidany, a commencé à sculpter à la mort de son père. Exercée tout d'abord en dilettante, son activité s'est fortement amplifiée dès l'instant où il a pris conscience des gains importants qu'il pouvait en retirer, s'il parvenait à prendre la succession de son illustre prédécesseur. Il a travaillé intensément afin de récupérer à son profit le renom de son père. Mais ses œuvres, comme celles de son cousin Dama, grossières et maladroites, sont boudées par les touristes. De guerre lasse, il s'est remis à la pêche !

Rasto et Viktoara vivent encore actuellement à Kivalo et taillent depuis une quinzaine d'années des talismans et des statuettes de *bilo*. Ils possèdent tous deux une certaine maîtrise de la sculpture et présentent leurs œuvres aux touristes de plus en plus nombreux à circuler chaque année dans la ville toute proche de Morondava. Leur production est limitée à quelques modèles qu'ils ont empruntés à leurs prédécesseurs ou encore à des compositions issues de leur propre imagination où l'on retrouve des éléments typiques de la sculpture funéraire mahafaly, alimentant ainsi la confusion persistante entre l'art mahafaly et l'art sakalava. Rasto

et Viktoara rencontrent de réelles difficultés à innover, à comprendre ce qui peut plaire à leur clientèle. Ils avouent qu'ils se sentent même incapables d'effectuer une copie des modèles étrangers à Madagascar.

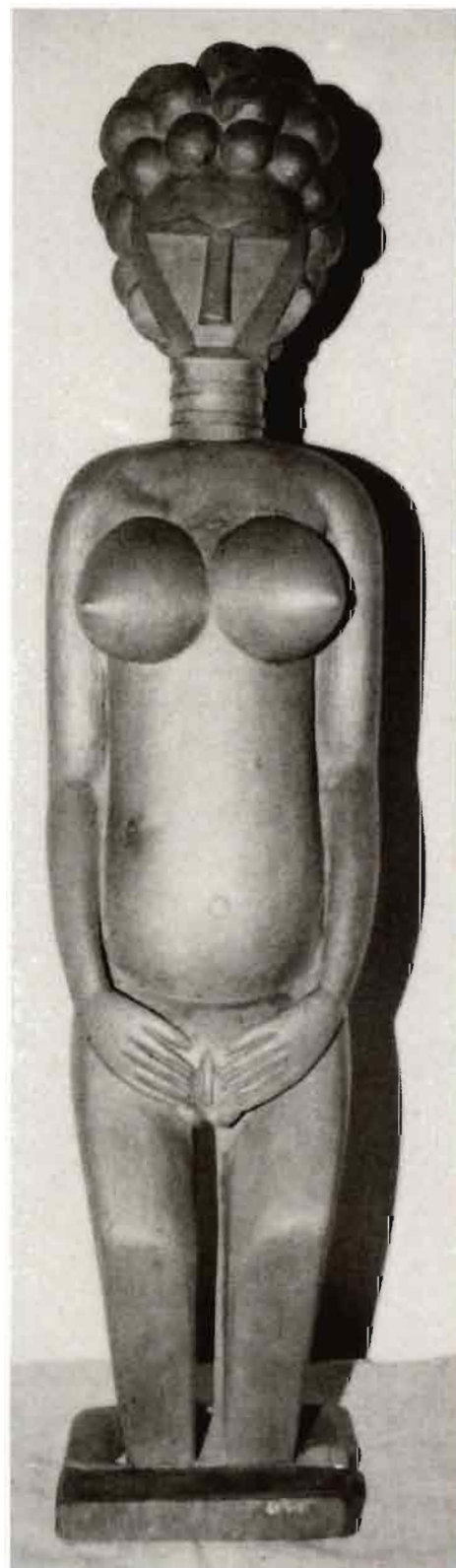
Les reproductions de masques africains (sénoufo, baoulé, fang...) que l'on retrouve tant sur les étals des marchés d'« art malagasy » de la capitale que sur les murs des hôtels ne sortent pas de leur atelier. Les artisans qui se livrent à cette activité ne répondent pas aux commandes, ils travaillent à leur rythme et effectuent à la chaîne toujours les mêmes modèles, aux mêmes dimensions. Modèles qu'ils emportent ensuite en ville et proposent à la porte des établissements hôteliers.

Rasto sculpte des *volihety* très ouvragés, d'inspiration mahafaly, et parfois quelques oiseaux. Quant à Viktoara, il se complait à représenter un couple à la coiffure et aux traits européens, s'accouplant ostensiblement dans une position acrobatique, et confectionné selon lui « à la manière de Rasidany ».

En achetant ou non les œuvres proposées, les touristes à la recherche de ce qui leur paraît « authentique » imposent en quelque sorte aux sculpteurs leur vision de ce que doit être pour eux l'art sakalava et qui, à la longue, va sans doute le devenir. Le jeu du sculpteur consiste donc à comprendre cette demande et à y répondre. Mais la demande est d'autant plus complexe qu'elle est rarement formulée d'une manière claire. Aussi peu de sculpteurs sont parvenus à la mettre en forme. Les Sakalava sont extrêmement étonnés, par exemple, de l'intérêt que portent les étrangers aux statues ravinées qui, pour eux, ne sont ni plus ni moins que de vulgaires morceaux de bois abîmés par le temps qu'il serait honteux de conserver sur une tombe. « Les ancêtres valent mieux que cela. » Les Sakalava ne portent pas sur ces objets anciens de regard nostalgique et s'ils ont réagi avec autant de véhémence au pillage systématique de leurs nécropoles dès les années 1970, ce n'est pas tant pour la perte des objets attachés au passé, puisqu'ils détruisent eux-mêmes leurs tombeaux de bois à la troisième ou quatrième génération ascendante, mais parce qu'ils ont ressenti ces actes comme une violente intrusion dans ces lieux d'intimité avec leurs ancêtres. Une profanation et du mépris.

Cette incompréhension a néanmoins l'avantage de freiner quelque peu la fabrication de copies, de statues façonnées à l'ancienne puis vieillies avec des méthodes appropriées. Pour le moment, la production sakalava échappe à ce phénomène de fabrication de faux.

Le quiproquo apparaît également dans le choix des bois propres à la sculpture. Les bois qui restent prestigieux aux yeux des sculpteurs apparaissent comme bien





banals aux touristes, et la polychromie considérée comme un artifice peu authentique est passée de mode. La demande porte d'avantage sur les bois de « valeur », comme le palissandre aux veines décoratives. Un bois que les Sakalava réservaient à un usage domestique, l'employant généralement comme bois de chauffe.

Les figures les plus recherchées sont celles qui représentent des scènes amoureuses où les détails les plus suggestifs sont minutieusement façonnés. L'érotisme étroitement associé à la mort est considéré comme une particularité de la sculpture funéraire sakalava. Cette sculpture est ainsi conçue comme une expression forte et primitive de la sexualité humaine. Cette idée largement véhiculée par les brochures et les guides touristiques a fait la réputation de cet art. Il n'en demeure pas moins que ce type de statue reste marginal par rapport à l'ensemble de la production sakalava. Rappelons en effet qu'il s'agit là d'une production atypique, très localisée autour de la ville de Morondava, et dont l'apparition au début du siècle dernier est à mettre en relation avec la présence coloniale dans cette région.

La commercialisation récente du bois a engendré, nous l'avons vu, des comportements adaptatifs de la part des sculpteurs, mais surtout elle leur a permis de mettre en place une grille tarifaire en fonction de la taille de la statue et du prix en cours du bois. Les touristes de passage dans la région entendent que leur commande soit exécutée rapidement et que la statue soit de taille à rentrer dans leurs bagages. Pour toutes ces raisons, les sculptures actuelles dépassent rarement les vingt-cinq centimètres et sont exécutées, à toute vitesse, en bois de palissandre.

Bero, le chef de file de la nouvelle génération de sculpteurs de Kivalo, neveu de Rasidany semble être le premier à parvenir à innover, à comprendre le goût de sa clientèle étrangère et à adapter sa production en conséquence. Bon artisan, maîtrisant parfaitement les techniques de la sculpture, il est capable de reproduire, selon la demande, un *aloalo* mahafaly, une statuette bara ou encore un masque africain, pour peu qu'on lui fournisse le modèle. Aux clients indécis, désireux de passer commande, il propose sur photos une série de poses érotiques découpées dans des revues pornographiques.

Au premier abord, on serait tenté de dénoncer la perversion de cette production plastique apparemment détournée de la logique profonde de son héritage. En remplaçant la sculpture funéraire dans le contexte historique de son évolution, il faut admettre que cet art s'est de tout temps construit en fonction de la demande d'une clientèle particulière et que l'assimilation de thèmes, de matériaux et d'un outillage étranger a toujours garanti le dynamisme de cette tradition. Le phénomène qui se produit actuellement nous apparaît peut-être étrange parce qu'il nous est contemporain et peut-être aussi parce qu'il semble dissocier l'objet de sa fonction première. Bero agit en réalité comme Rasidany en son temps et, d'un point de vue sculptural *stricto sensu*, son audace s'inscrit en droite ligne dans la *tradition*.

170.

Commande pour un résident européen
réalisée par Maneraky.



171.

Sculpture réalisée par Viktoara
pour le public du tourisme.

Il se revendique élève de Rasidany dont il a hérité les outils et les talismans protecteurs. Son style est proche de celui de son oncle, excepté peut-être quelques modifications personnelles dans les proportions : les bras sont très longs, la taille parfois moins marquée, les oreilles et le nez très grands. L'ensemble est nettement moins stylisé et la facture incontestablement moins soignée, surtout quand le client est pressé et qu'il ne trouve pas de papier de verre.

La personnalité de Bero est bien dans l'héritage de celle des sculpteurs qui se sont succédé à Kivalo depuis cinq générations. Il décline haut et fort ses origines, tenant à s'imposer comme seul héritier des grands sculpteurs de Kivalo, unique dépositaire d'un savoir-faire ancestral. D'autres sculpteurs, originaires parfois d'ateliers très anciens mais trop excentrés par rapport aux zones urbaines pour parvenir à maintenir une activité, ont tenté de s'installer dans la région de Morondava, mais leur intégration s'est révélée difficile et le plus souvent ils sont repartis. Bero assure la relève en s'entourant d'apprentis qui l'aident dans son travail, achevant le détail d'un visage ou polissant l'ensemble, et favorise de cette manière la naissance d'un nouvel atelier.

Enfin, la sculpture sakalava s'échappe à nouveau pour porter l'image d'une autre modernité. Depuis le début de la troisième République (1992), Madagascar mène une politique d'ouverture économique, facilitant l'installation d'entreprises étrangères dans les zones franches et le développement de sociétés de droit malgache à capitaux étrangers. Cette ouverture provoque de profonds bouleversements dans la société malgache, impliquant son intégration progressive au marché mondial et exacerbant dans le même temps les revendications identitaires. Certaines sociétés, industrielles ou touristiques, ont cherché à valoriser leur image en choisissant un sigle capable de les distinguer d'une manière originale sur la scène nationale malgache et à l'étranger. Un emblème plutôt qu'un signe qui puisse être reconnu par tous comme appartenant à la culture et à la tradition malgaches et qui possède des qualités esthétiques susceptibles de séduire une clientèle étrangère. L'image de la sculpture apparaît alors sur d'autres formes et d'autres supports : motif imprimé sur du papier à lettres ou des cartes de visite, porte-clef publicitaire, presse-papiers, figurine en or que l'on porte en sautoir ou en broche, cadeaux d'entreprise...

Ce phénomène est, toutes proportions gardées, assez comparable au destin que connaît l'*akuaba* des Ashanti du Ghana. Cette statuette de fécondité devait à l'origine être portée par les femmes désireuses d'enfants. Ces formes très stylisées ont tôt fait de séduire le regard étranger. Elles ont tout d'abord, comme la sculpture sakalava, été reproduites dans un bois plus solide et plus décoratif. Fabriquées à la chaîne pour les touristes, elles ont rejoint ensuite les boutiques des aéroports et les bazars des grandes villes de toute la côte ouest de l'Afrique, comme au Sénégal ; on les retrouve aussi plus près de chez nous, sur le grand marché de Saint-Ouen par exemple, dans la banlieue parisienne, où certains marchands, peu scrupuleux ou simplement peu



172.

Figuration d'une statuette funéraire sakalava représentant des oiseaux *mijoha* accouplés, et apposée sur un calendrier, cadeau d'une importante société industrielle malgache, avec mention : « symbole de l'art sakalava ».

au fait de la réalité, les présentent comme d'authentiques œuvres traditionnelles sénégalaises. Depuis, l'*akuaba*, en perte d'origine, est devenue un symbole de la côte ouest-africaine. Copiée, reproduite, reprographiée pour servir d'image à d'autres relations bien plus commerciales et bien moins intimes que celles qui, à l'origine, liaient la future mère à l'enfant tant désiré par l'entremise des ancêtres.

Comme on peut le lire au bas d'un calendrier, cadeau de bonne année offert par l'une des plus importantes sociétés industrielles de Madagascar à ses clients, la représentation des oiseaux accouplés est devenue un « symbole ». Un symbole échappé de l'architecture des tombeaux sakalava et dont l'image est reproduite à grand tirage sur les machines sophistiquées d'une imprimerie française. Apposée sur un calendrier, transcription publicitaire des réalités économiques les plus contemporaines, cette image empruntée à la sculpture funéraire, « symbole de l'art sakalava », renoue peut-être ainsi avec son sens premier. Par le plus grand des hasards, la figure retrouve sa fonction initiale d'expression des réalités d'une époque, en empruntant le vocabulaire symbolique contenu dans le registre de l'astrologie qui régit le destin de toute chose, mais aussi le comput du temps : le calendrier.

Ainsi, on est passé de l'exaltation des ferments de l'amour et de la fécondité qui apportaient aux lignages d'antan une descendance garante de leur richesse et de leur pouvoir à un symbole abstrait, élevé au rang d'emblème d'une culture nationale, qui porte aujourd'hui les espoirs du nouveau libéralisme économique malgache, gage de prospérité.

173.

Double page suivante.

Nécropole d'Ambato, 1970.





A

ADLER A., 1982
La Mort est le masque du roi.
La royauté sacrée des Moundang
du Tchad. Paris, Payot.

ADLER A., 2000
Le Pouvoir et l'Interdit.
Royauté et religion en Afrique noire.
 Paris, Albin Michel.

ANDRIANATREZAFY E., 1990
Notes sur la représentation
de la sexualité dans la société
sakalava du Menabe.
L'exemple du village de Mangily.
 Tananarive, univ. de Tananarive,
 54 p. et annexes, multigr.

B

BALANDIER G., 1984
Anthropologie politique.
 Paris, PUF, coll. Quadrige.

BEAUJARD P., 1988
 Les manuscrits arabico-malgaches
 (sorabe) du pays Antemoro.
Omaly sy Anio, 28 (2) : 123-50.

BEAUJARD P., 1988
 Les couleurs et les quatre éléments
 dans le sud-est de Madagascar.
 L'Héritage indonésien.
Omaly sy Anio, 27 : 31-48.

BEAUJARD P., 1993
 Religion et société à Madagascar.
 L'Exemple Tanala. *Studia Africana*,
 4 : 35-56.

BIRKELI E., 1926
Marques de bœufs
et traditions de races, documents
sur l'ethnographie de la côte
occidentale de Madagascar.
 Oslo, Ethnografiske Museum.

BIRKELI E., 1936
Les Vazimba de la côte ouest
de Madagascar. Tananarive,
 Pitot de la Beaujardière.

BLOCH M., 1968
Tombs and conservatism among
the Merina of Madagascar.
 Man, 3 (1) : 94-104.

BLOCH M., 1971
Placing the dead: tombs,
ancestral villages and kinship
organization in Madagascar.
 Londres, New York, Seminar Press.

BLOCH M., 1982
 "Death, women and power".
 Bloch M., Parry J., eds: *Death*
and the Regeneration of life.
 Cambridge, Cambridge University
 Press : 211-30.

BLOCH M., 1983
 « La séparation du pouvoir et du rang
 comme processus d'évolution ».
 Raison-Jourde F., éd. :
Les souverains de Madagascar :
l'histoire royale et ses résurgences
contemporaines. Paris, Karthala :
 265-98.

BLOCH M., 1993
 La Mort et la conception
 de la personne.
Terrain, 20 : 7-20.

C

CARTRON D., GUÉNOT F., 1909
 Notes sur les idées religieuses
 et quelques superstitions
 des Sakalava du Menabe.
Revue de Madagascar : 145-164.

CÉSAIRE A., 1962
Discours sur le colonialisme.
 Paris, Présence africaine.

CREMAZY L., 1884
Notes sur Madagascar.
 Paris, Berger-Levrault.

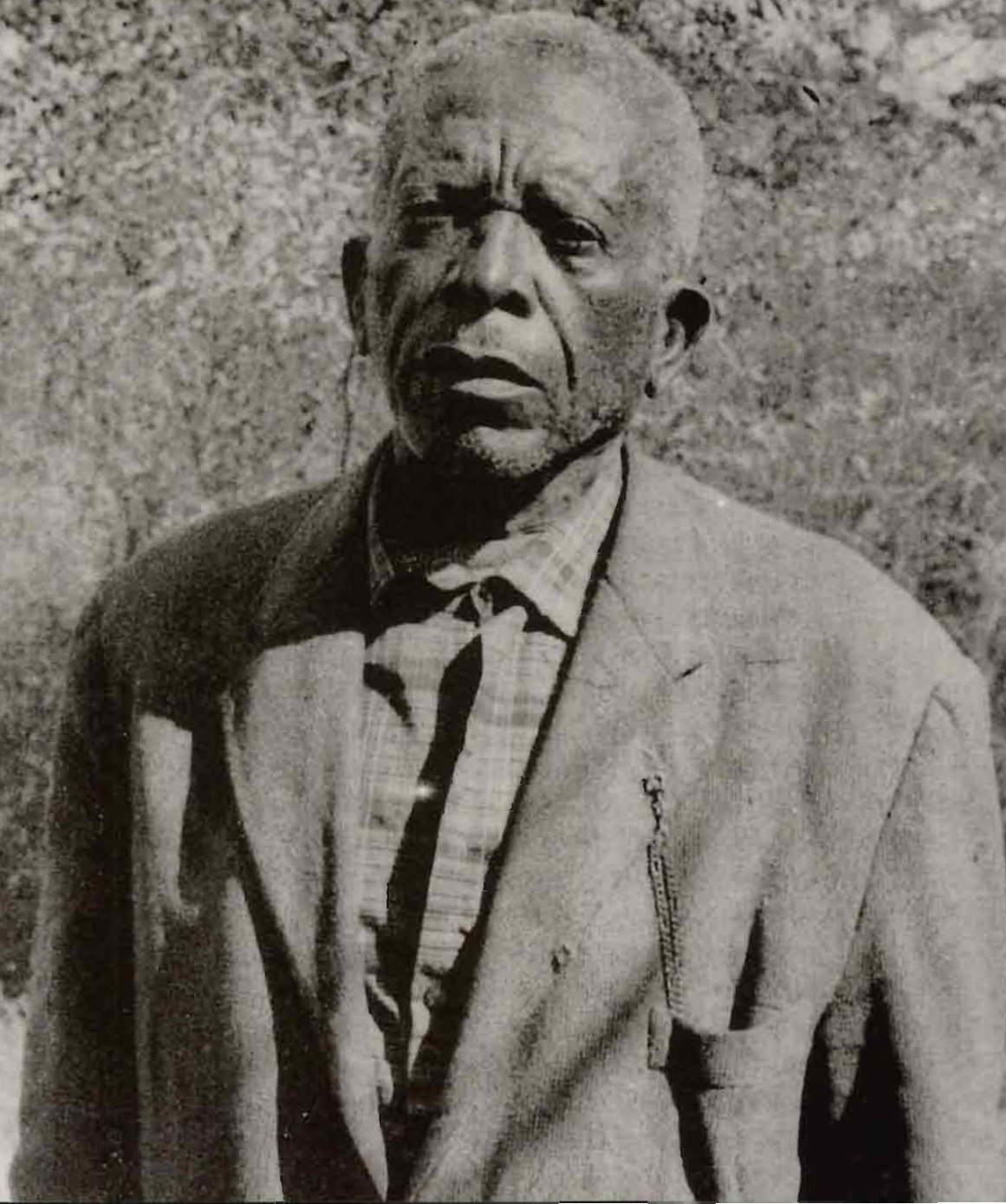
D

DEFOE D., 1992
Madagascar ou le journal
de Robert Drury. Traduction
 critique par A. Molet-Sauvaget.
 Paris, L'Harmattan.

DOURNES J., 1975
 Le Mort, c'est l'autre.
 La geste comparée des vivants
 et des défunts jörai. *Objets et Mondes*,
 15 (4) : 351-384.

DRURY R., 1906
 « Les aventures de Robert Drury
 pendant ses quinze années
 de captivité à Madagascar
 et son second voyage dans cette île
 (1701-1717 et 1719-1720) ».

Kakay Tsimanandino, devin, guérisseur et savant
photographié par Jacques Lombard en 1971.



E

EVANS-PRITCHARD E. E., 1948
 "The divine kingship of the Shilluk of the Nitotic Sudan". *Social Anthropology and Other Essays*, New York, Free Press : 192-212.

F

FEELEY-HARNIK G., 1979
 Construction des monuments funéraires dans la monarchie Bemihisatra. *Taloha*, 8 : 29-40.

FEELEY-HARNIK G., 1980
 The Sakalava house (Madagascar). *Anthropos*, 75 (3-4) : 559-85.

FIÉLOUX M., 1989
 Cultes de possession et relations de genre. Les jeux de la bigamie à Madagascar. D. Jonckers, R. Carré, M.-C. Dupré, éd. *Femmes plurielles, les représentations des femmes, discours, normes et conduites*. Paris, Maison des sciences de l'homme, 1999 : 141-9.

FIÉLOUX M., LOMBARD J., 1989
 La fête de l'argent ou le « bilo » du coton. *Cahiers des Sciences humaines*, 25 (4) : 499-509.

FLACOURT E. (de), 1995 [1660]
Histoire de la grande isle Madagascar. Édition présentée et annotée par Claude Allibert. Paris, Inalco-Karthala.

G

GEERTZ C., 1980
Bali. Interprétation d'une culture. Paris, Gallimard.

GEERTZ C., 1999
Savoir local, savoir global. Les Lieux du savoir. Paris, PUF.

GEORGOUDI S., VERNANT J.-P., 1996
Mythes grecs au figuré, de l'Antiquité au Baroque. Paris. Gallimard.

GOEDEFROIT S., 1991
 Les tombeaux sakalava du Menabe (Madagascar). Interprétation historique, anthropologique et sémiologique d'un art en mouvement. *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 13 : 150-1.

GOEDEFROIT S., 1992
 Analyse des coutumes d'ensevelissement des corps chez les Sakalava du Menabe : manifestations d'ordre lignager et affirmation d'une hiérarchie sociale. *Omaly sy Anio*, 33-36 : 223-34.

GOEDEFROIT S., 1992
 Un exemple de valorisation du patrimoine culturel malgache : les sites funéraires sakalava du Menabe. *Cahiers du Centre d'informations techniques et économiques*, 1 : 3-10.

GOEDEFROIT S., 1993
 Évolution du système funéraire sakalava du Menabe. *Chronique du SUD*, 9 : 127-30.

GOEDEFROIT S., 1998
 Réflexion sur la notion de royauté sacrée à Madagascar. L'exemple des Sakalava du Menabe. *Studia Africana*, 9 : 159-173.

GOEDEFROIT S., 1998
À l'ouest de Madagascar. Les sakalava du Menabe. Paris, Orstom-Karthala, 530 p.

GOEDEFROIT S., LOMBARD J., 1991
 Sépultures et nécropoles des Sakalava du Menabe. *Le petit journal du musée de l'Homme* : 7-8.

GOEDEFROIT S., LOMBARD J., 1993
 Royauté et arts funéraires chez les Sakalava du Menabe. *Actes du 2^e colloque européen sur les arts d'Afrique noire* Créer en Afrique, *Arts d'Afrique noire* : 64-71.

GRANDIDIER A., 1867
 Notice sur la côte sud et sud-ouest de Madagascar. *Bulletin de la Société de géographie*, 5^e série, 14 : 384-96.

GRANDIDIER A., 1868-1870
Carnets de voyage. Paris, musée de l'Homme, microfiches, carnets 3 à 17 : 174-992.

GRANDIDIER A., 1886
 Des rites funéraires chez les malgaches. *Revue d'Ethnographie* : 213-32.

GRANDIDIER A., 1912
 La Mort et les funérailles à Madagascar. *Anthropologie*, 13 : 321-348.

GRANDIDIER A., 1970 [1916]
Souvenirs de voyage d'A. Grandidier. 1865-70. Tananarive, Association malgache d'archéologie (d'après un manuscrit inédit).

GRANDIDIER G., 1952
À Madagascar. Anciennes croyances et coutumes. *Journal de la société des africanistes*, 2 : 153-207.

GRANDIDIER A. et G., éd., 1903-1920
Collection des ouvrages anciens concernant Madagascar (COACM). Paris, Union coloniale, t. 1 à 9.

GRANDIDIER A. et G., 1917
De la religion des Malgaches. *Anthropologie*, 28.

GRANDIDIER A. et G., 1927
Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar. Ethnographie de Madagascar, vol. 4, *Ethnographie*, t. 1.

GUILLAIN M., 1845
Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de la partie occidentale de Madagascar. Paris, imp. royale.

H, J

HERTZ R., 1928
Sociologie religieuse et folklore. Paris, PUF, Bibliothèque de sociologie contemporaine.

HEUSCH L. (de), 1998
The symbolic mechanisms of sacred kingship: rediscovering Frazer.

The journal of the Royal Anthropological Institute, 3 (2) : 213-232.

JULLY A., 1898
L'Habitation à Madagascar. *Notes, Reconnaissances et explorations*, 1 : 903-5.

K

KOTTAK C. P., BLOCH M.,
RAKOTOARISOA J.-A.,
SOUTHALL A. et al., eds, 1986
Madagascar. Society and history. Durham, Wenner-Green Foundation for Anthropological Research-Caroline Academic Press.

L

LAVONDÈS H., 1967
Bekoropoka. Quelques aspects de la vie familiale et sociale d'un village malgache. Paris, Mouton & co., coll. Cahiers de l'Homme.

LEBLANC C., 1999
« Les monuments d'éternité de Ramsès II. Nouvelles fouilles thébaines ». *Les dossiers du Musée du Louvre*. Paris, RMN : 73.

LEGUEVEL de LACOMBE B. F., 1840
Voyage à Madagascar et aux îles Comores. Paris, imp. A. René.

LOMBARD J., 1973
Éléments pour une interprétation des formations idéologiques

de la royauté sakalava. *Revue de l'Asie du Sud-Est et du monde insulindien*, 4 (3) : 73-84.

LOMBARD J., 1973
« Les Sakalava-Menabe de la côte ouest. La société de l'art funéraire ». *Malgache qui es-tu ?*, Neuchâtel, musée de Neuchâtel : 21-32.

LOMBARD J., 1976
Zatovo qui n'a pas été créé par Dieu. Un conte sakalava traduit et commenté. *Revue de l'Asie du Sud-Est et du monde insulindien*, 7 (2-3) : 165-223.

LOMBARD J., 1976
Le Royaume sakalava de Menabe. Résultat d'une enquête de présentation d'un corpus de traditions et de littérature orale. *Cahiers Orstom, série Sciences humaines*, 13 (2) : 173-202.

LOMBARD J., 1976
Notes prises de Morondava à Tsimanandrafozana, cahier n° 13 des notes manuscrites d'A. Grandidier. *Revue de l'Asie du Sud-Est et du monde insulindien*, 7 : 63-100.

LOMBARD J., 1985
Le *Fitampoha*. *Cahiers d'ethnologie*, 6 : 51-8.

LOMBARD J., 1986
« Le temps et l'espace dans l'idéologie politique de la royauté sakalava-Menabe ». Kottak C. P. et al., eds : *Madagascar, Society and History* : 143-56.

LOMBARD J., 1988

Le Royaume sakalava du Menabe. Essai d'analyse d'un système politique à Madagascar. Paris, Orstom, coll. travaux et documents, 214.

LOMBARD J., 1993

Des tombeaux admirables. *Xoana, images et sciences sociales*, 1 : 83-108.

LOMBARD J., 1995

« Le *tromba* ou la possession à Madagascar. Théorie politique et conviction religieuse ». Champion B., éd. : *L'étranger intime. Mélanges offerts à Paul Ottino*. Saint-Denis de la Réunion, université de la Réunion/Océan éditions : 329-44.

LOMBARD J., 1999

« Le territoire, image portée de l'imaginaire social (Madagascar) ». Bonnemaison J., Cambrézy L., Quinty-Bourgeois L., éd. : *Les Territoires de l'identité. Le Territoire, lien ou frontière ? Tome 1*. Paris, L'Harmattan, coll. Géographie et culture : 205-213.

LOMBARD J., RABEDIMY J.-F., 1977

Présentation d'une méthode d'archivage des données. Réalisation d'une copie de référenced du corpus sakalava Menabe. Contribution présentée au colloque international de l'Académie malgache, septembre 1977, multigr.

M

MALLET R., éd., 1963

Art sakalava, statues, objets, photos, documents sonores. Catalogue

d'exposition, Tananarive, département d'Art et d'Archéologie, université de Tananarive.

MARIANO L., 1913

« Rapport sur la mission de Sahadia rédigée par le Révérend Père Luis Mariano (Mozambique 20 août 1617) ». Grandidier A. et G., éd., 1903-1920 : *Collection des ouvrages anciens concernant Madagascar (COACM)*. Paris, Union coloniale, t. 2 : 257.

P

PANOFSKY E., 1995

La sculpture funéraire de l'ancienne Égypte au Bernin. Paris, Flammarion.

Q

QUIGNARD P., 1994

Le Sexe et l'Effroi. Paris, Gallimard.

R

RAKOTOMALALA M., 1996

Contribution à une anthropologie de la sexualité merina. Thèse de doctorat, Paris, Inalco.

« Relâche du navire *Le Barneveld* de la compagnie des Indes orientales sur la côte ouest de Madagascar (1719) », Texte anonyme, 1907. Grandidier A. et G., éd., 1903-1920 : *Collection des ouvrages anciens concernant Madagascar (COACM)*. Paris, Union coloniale, t. 5 : 1-46.

S

SAMAT L., 1874

Lettre à A. Grandidier datée du 26 janvier 1874 à Taolampia. Archives personnelles de R. Decary, n° 248. Fiherena.

SAMAT L., 1932

Renseignements pratiques et commerciaux sur la côte ouest de Madagascar et sur les mœurs des Sakalaves, en 1852. *Bulletin de l'Académie malgache*, 15 : 52-78.

V

VOELTZKOW A., 1896

Du Morondava vers le Mangoky. *Périodique de la Société pour les connaissances géographiques*, 31 : 105-29.

Sophie Goedefroit

Figures n^{os} 7, 19/4, 24, 26, 27, 45, 49, 52, 60, 71, 73, 74, 76, 102, 104, 108, 122, 140, 141, 146

Edvin Fagereng

Figure n^o 18 (Archives des missions luthériennes à Stavanger, Norvège)

Institut géographique et hydrographique national à Antananarivo

Figures n^{os} 3, 16 (Teissonnière), 15, 25 (photographies anciennes des Archives FTM. © FTM)

André Klein

Figure n^o 31

Pierre-Emmanuel Malissin/Frédéric Valdes

Figure n^o 113 (© CC-BY)

Alfred Grandidier

Figures n^{os} 9, 10, 11, 12, 13, 25, 93 (photographies anciennes du Fonds Grandidier, Parc botanique et zoologique de Tsimbazaza à Antananarivo)

Jules Grevé

Figures n^{os} 66, 67 (photographies anciennes du Fonds Grandidier, Parc botanique et zoologique de Tsimbazaza à Antananarivo)

Certaines photographies anciennes sont anonymes.

Toutes les autres photographies sont de **Jacques Lombard**.

La photogravure a été réalisée par Ex-Fabrica/Edilog, Paris.

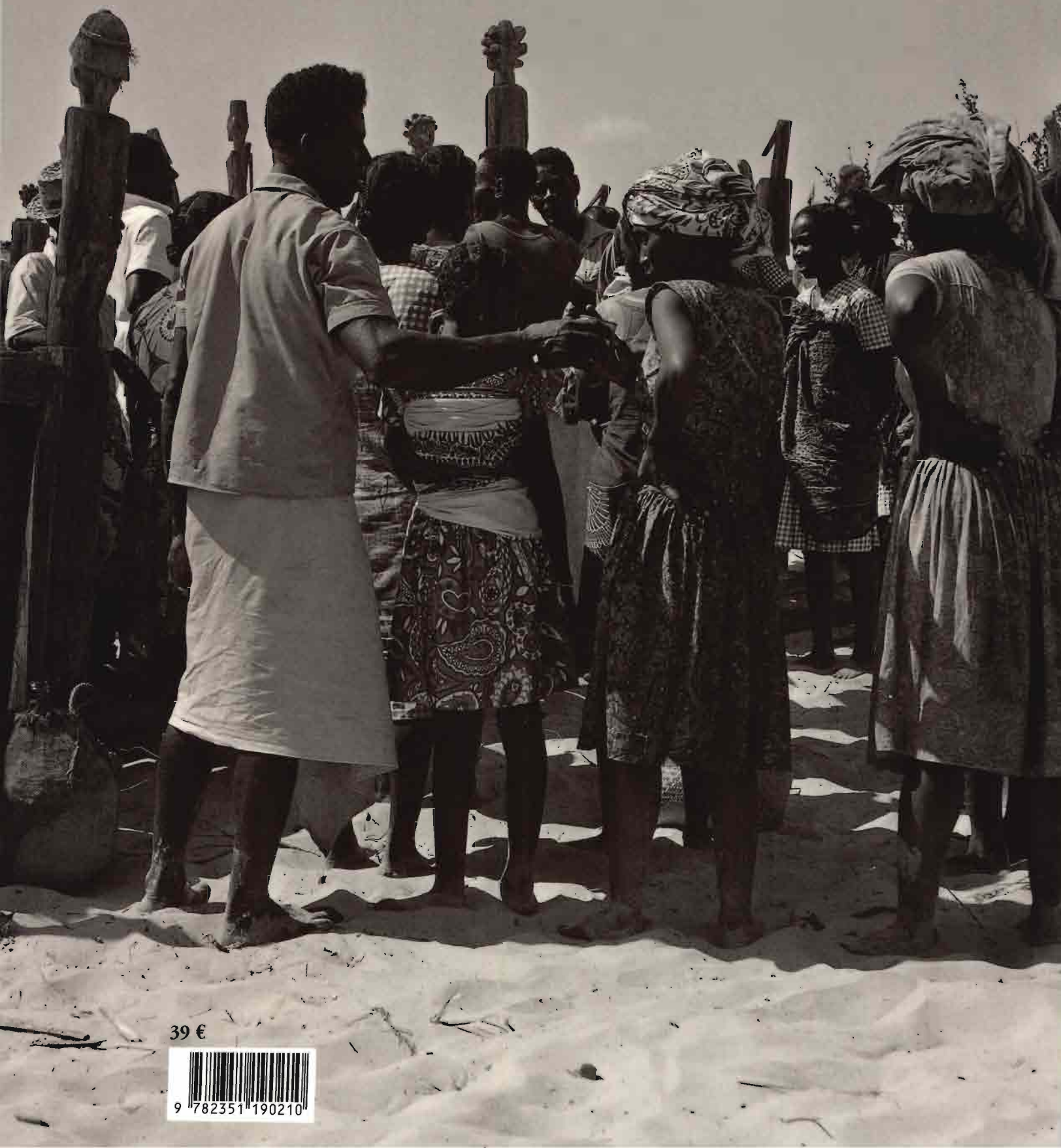
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer chez Tien Wah Press (PTE) Limited, Singapour, en janvier 2007.

Composé en Garamond [Robert Slimbach, 1989 (Claude Garamond, 1532)] et en Gill [Eric Gill, 1930].

SOPHIE GOEDEFROIT est anthropologue et historienne de l'art. Elle est actuellement professeur d'anthropologie à l'université Sorbonne Paris V-René Descartes et membre du laboratoire « Langues – Musiques – Sociétés » du CNRS. Elle a séjourné pendant de nombreuses années dans différentes sociétés de Madagascar pour y mener des recherches portant à la fois sur l'organisation sociale, la culture matérielle, les rituels, les activités économiques et les rapports entre l'homme et son environnement naturel. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages et de nombreux articles portant sur ces thèmes.

JACQUES LOMBARD est anthropologue et cinéaste. Directeur de recherche à l'IRD et membre de l'unité de recherche « Construction identitaire et mondialisation ». Il a dirigé deux unités de recherche et un programme de coopération scientifique et universitaire avec Madagascar. Il a été le directeur de rédaction de la revue *Xoana, Images et Sciences sociales* et est l'auteur de nombreuses publications sur Madagascar, notamment dans les domaines de l'anthropologie historique et religieuse. Il est le réalisateur d'une quinzaine de films documentaires dont la plupart concernent Madagascar.

Ce livre est une histoire de la sculpture funéraire du XVII^e au XIX^e siècle chez les Sakalava de la côte ouest de Madagascar. À travers une analyse détaillée et magnifiquement illustrée, on découvre comment, à partir d'un modèle unique – le tombeau royal bâti en pierres – des artistes vont créer des tombeaux en bois décorés de sculptures, symboles de la procréation et de la vie : hommes, femmes, oiseaux, blasons familiaux et couples d'amoureux.



39 €

