

Research Article

ANALYSE LINÉAIRE ET SYSTÉMATIQUE D'UN ISA, UN GENRE LITTÉRAIRE CHANTÉ BESTILEO

*RAZAFIMAMONJY Georges Joseph

Maître de Conférences, Université de Toliara, Madagascar.

Received 07th July 2024; Accepted 08th August 2024; Published online 30th September 2024

RÉSUMÉ

Dans le cadre de cette communication, nous allons travailler sur un Isa, un genre littéraire chanté malgache betsileo [un des dix-huit tribus malgache du centre-sud de Madagascar]. Dans sa constitution en tant que Isa, la chanson alterne des segments chantés constitués par les refrains et des segments déclamés qui constituent les couplets. La problématique d'analyse qui se pose d'emblée est de savoir comment ce mélange de formes de discours fonctionne pour assurer la question de la cohésion et de la cohérence textuelles. Vis à vis de cette composition particulière, la question du thème devient l'enjeu d'une lecture linéaire qui tente de comprendre le type d'enchaînement qui soude ces types hétérogènes de discours pour révéler le texte comme une unité dotée d'un contenu transphrastique. Aussi avons-nous choisi la méthodologie de lecture qui entre dans le cadre théorique de Jean-Pierre RICHARD, une théorie basée sur une conception transitive du thème. Suivant cette conception, le thème est défini comme l'essence et la raison de tous les épisodes symphoniques qui le varient (RICHARD, 1961, p. 26). Cette grille de lecture nous permettra d'explorer l'étendue interne du texte en divers sens. Dans cette optique, nous allons procéder à une lecture linéaire de la chanson suivant les axes de lecture qui correspondent aux quatre actes de langage que nous venons de souligner en effectuant un va-et-vient entre les deux plans sémantiques de l'unité textuelle, à savoir la forme et le contenu.

Mots clés: Isa betsileo; oraliture; genre chanté; Malgache.

INTRODUCTION

Dans le cadre de cette communication, nous allons travailler sur un extrait de chanson populaire betsileo, un Isa, de la composition de RATOININA, intitulé « Hitetyvohitsaaïa » [Traverser où quelles montagnes]. RATOININA, chef du groupe artistique du même nom, est un chanteur compositeur originaire de la Région Haute Matsiatra, il est célèbre dans le monde des variétés populaires malgaches pour sa fidélité au genre musical traditionnel betsileo. Dans sa constitution en tant que Isa, la chanson alterne des segments chantés constitués par les refrains et des segments déclamés constitués par les quatre couplets. Elle joue une modulation sur un aspect du sentiment amoureux, le « hanigna » que nous allons tout d'abord traduire par son équivalent français « nostalgie ». En tant que composition littéraire produite d'une énonciation particulière, elle fait succéder des séquences qui représentent différents actes discursifs : narratif (vers 5-12), descriptif (vers 13-36), argumentatif (vers 37-51) et exhortatif (vers 1-5 et vers 52-78). La problématique d'analyse qui se pose d'emblée est de savoir comment ce mélange de formes de discours fonctionne pour assurer la question de la cohésion et de la cohérence textuelles. Vis à vis de cette composition particulière, la question du thème devient l'enjeu d'une lecture linéaire qui tente de comprendre le type d'enchaînement qui soude ces types hétérogènes de discours pour révéler le texte comme une unité dotée d'un contenu transphrastique. Aussi avons-nous choisi la méthodologie de lecture qui entre dans le cadre théorique de Jean-Pierre RICHARD, une théorie basée sur une conception transitive du thème. Suivant cette conception, le thème est défini comme l'essence et la raison de tous les épisodes symphoniques qui le varient (RICHARD, 1961, p. 26). Cette grille de lecture nous permettra d'explorer l'étendue interne du texte en divers sens. Dans cette optique, nous allons procéder à une lecture linéaire de la chanson suivant les axes de lecture qui correspondent aux quatre actes de langage que nous venons de souligner en effectuant un va-et-vient entre les deux plans sémantiques de l'unité textuelle, à savoir la forme et le contenu.

LE CORPUS : HITETYVOHITSAAÏA

- | | |
|--|---|
| 1. Hitetyvohitsaaïalekymanigna | 1. Traverser où quelles montagnes même si quelqu'un vous manque |
| 2. Hihoa-bohitaaleky tea | 2. Franchir où quelles montagnes même si vous êtes amoureux |
| 3. Mivembena fa manigna andRanama | 3. Vous éternuez car Ranama vous manque |
| 4. Hitetyrahognaaïa | 4. Traverser où quels nuages |
| 5. Hokyeeee! | 5. Hokyéééé ! |
| 6. Leheignymandrivodrivotsatsa ho morganaignyrokye! | 6. Quand il vente sans qu'il soit prévu qu'il pleuve ! |
| 7. Rivodrivotsamanafasefaravikazoizomampandryvolonykifafa. | 7. La brise qui fait frémir les feuilles des arbres range les feuilles des herbes folles. |
| 8. Amin'ignykoanyômbesovemamad ik'otanykilenga | 8. En ces heures-là, les zébus ruminent les Kilenga. |
| 9. Arysefaahateokoanyanakandrian ampiarak'andronamonjivodyalok ynydendemo any aba, | 9. Et au même moment le petit prince gardien de zébus rejoint l'ombre du dendemo |
| 10. Sielanandraynykiatsodysovenana okitsiok'ilany "Kilongaambanyraho gnaagny" | 10. Et se met enfin à siffloter « Les jeunes filles au-dessous des nuages ». |
| 11. Eeee! Tsignanignaninarokytena marina any ahoe! | 11. Eééé ! Petite nostalgie, à vrai dire ! |
| 12. Hitetyvohitsaaïa | 12. Traverser où quelles montagnes |
| 13. Lehe ny kitoatoa rana ro alahatsa koa ny vandy ro aratiraty, | 13. S'il s'agit de formuler des légèretés ou d'exposer des mensonges, |
| 14. Hat'aminahyzaoromanam-be lavitsa. | 14. Moi-même, j'en ai bien plus (que quiconque). |
| 15. Aho tsa mba nitaratsa fa nanohoka, | 15. Je n'ai pas regardé de loin mais j'ai vu de très près. |
| 16. Ko tsa nagnilo fa nizaha andro. | 16. Je n'ai pas éclairé mais j'ai regardé le jour |
| 17. Fa nikipikipiana rana nyamalogna | |
| 18. Ko ny kitiy ro niditsa ambovogna rana. | |
| 19. Tsipekondahy tea hanika rana, leky ny troka manatilagna, | |
| 20. Tohagnana ro magnani-berogna | |
| 21. Ko lehe apela tsa mandala | |

hanina,	17. J'ai jeté un bout de bois sur l'anguille	63. Eeee! Sy izayavynyandroasara,	romantisme qui dure une année, le reste est juste une amitié.
22. AteroagnyJanjy	18. Et ce sont les	64. Izayagnayromambolyvoanjoagny an-lambigna.	46. Kalamaria n'est pas
23. Hizahanyvilagnybosarena	bouvreuil qui sont entrés dans la nasse.	65. Mitsidignanytsingaotsaotsa,	laide mais c'est Raozy qui me fait
24. Ko synyfitekomanim-bary.	19. Une mante religieuse	66. Sovemisooverignanytrandraka,	balancer, à vrai dire.
25. Fa agnyromisyvalavoamidy,	mâle aimant grimper, même le	67. Sovemihetsikanyzazolekyvoagna m-pondreniny.	47. Pour Kalamaria de
26. Anakanify tokon-doso ⁵ ,	ventre s'appuie,	68. RaotoanagnatsoanyagnyAndrano mavo,	Belavenogna, il ne suffit pas d'une
27. Sahogna tokom-boamena ⁶ .	20. On le supporte quand il	69. Ny	simple levée de tabou,
28. Agny tsa mihina sy noana,	monte le vero	zanagnytsamahembahembakoa,	48. Amusez-vous bien tant
29. Dignitsaromitetehandrigna,	21. Si la femme ne	70. Reninytsanagnajaazy.	que vivant, si vous êtes mort vous
30. Agnyrovania-paraka,	respecte pas la nourriture,	71. Sy namadikaimpitoany aba	resterez simplement couché.
31. Madilagnatsymaitokelyromità,	22. Emmène-la à Janjy	nyagnyAmpatragna,	49. N'est-ce pas ?
32. Agnyromifezafeza lava,	23. Pour voir la marmite		50. Exactement !
33. Salakaromilazahia.	affamée		51. Traverser où quelles
34. Fa leky raha mahia lavalava rana,	24. Et la cuillère qui languit	72. Sovevavy aby nyagnyAndroy.	montagnes
35. Ny trandra-	après le riz.	73. Ny tsatsaka roa lehe be, ko ny dia	52. Eééé ! Le soleil a
dahytsambalanymenaka.	25. C'est là-bas qu'il y a les	lehe lava loatsa e,	épuisé le ciel,
36. Hitetyvohitsaaia	rats à vendre,	74. Hotiterakaagnyampitanehasira.	53. L'année diminue,
	26. Les couleuvres à un	75. Fa avelaoaoeo.	diminue,
37. Lazaoleka!	loso ¹ le tas,	76. Moa akory?	54. Retournez, si vous
38. Hokyéééé!	27. Les grenouilles à un	77. Zay!	travaillez,
39. Toy roabaroavyamin'nyfitarogna	voamena ² le tas.	78. Hitetyvohitsaaia	55. Revenez sur vos pas,
hoe: «be foto-dokomangala-	28. C'est là-bas qu'on ne		si vous avez une rizière en friche,
komanazay,	mange pas quand on a faim,		56. L'orgueil a une fin,
40. Ko	29. La sueur coule du front,		57. Le refus a une limite.
lekyrahaakoryakoryfahayhotahim	30. C'est là-bas la taille de		58. La paresse n'enrichit
oka, tsaavelan'nyfoto-	guêpe,		pas,
bazagnatsahihetsika», tena	31. Entaille qui ne casse		59. La divinité n'aide pas
marina any aho !	que peu de chose tient		celui qui dort,
41. Fa leheny tea izaomizaha,	32. C'est là-bas qu'on		60. Les mottes ne se
ahoRazanamariatagnyAtaniditsa,	maignit indéfiniment,		retournent pas toutes seules.
42. Lehe ny tsa tea ro mizaha, aho	33. Le pagne ³ montre la		61. Faites comme les yeux
biby saragna miharo kaosa.	maigre.		des géomètres,
43. Fa ny fitea nama tsa hamidy, koa	34. Mais même maigre		62. Regardez devant et
ny hanigna tsa hatao troa,	longiligne,		jetez un œil derrière e !
44. Ary tsa misy fo mahafao vady, fa	35. Le tendrac mâle		63. Eééé ! Quand la saison
ny maso ro te hanam-bao koa.	n'épuisera pas sa graisse.		des récoltes,
45. Arytsamisyfiteaheritaogna, fa	36. Traverser où quelles		64. C'est à ce moment-là
leheny tany koafonegnana.	montagnes		que nous plantons les arachides
46. Fa i Kalamaria any roaba tsa mba			au champ.
ratsy fa Raozy ro mampisalasala,	37. Dis-le, mon ami !		65. Les termites s'envolent,
tena marina.	38. Hokyéééé !		66. Les tendracsse
47. Fa i Kalamaria tagny	39. Ceci revient à ce que le		réveillent,
Belavenogna ko tsa vita ny	dicton dit : « Large mâchoire		67. Et les petits dans le
alafady madigna,	volant à manger,		ventre de leur mère bougent.
48. Miregnenasoa they vanavelogna,	40. Malgré tout son talent		68. Raotonagnatsoa
fa lefa maty any aba	de savoir comprimer, ne sera pas		d'Andranomavo,
komandrymadigna.	laissé par les dents de sagesse		69. Son fils ne l'a
49. Moa akoryve?	sans bouger », à vrai dire !		plusgrondé,
50. Zaaay!			70. Sa mère ne l'a pas
51. Hitetyvohitsaaia	41. Mais si c'est celui qui		respecté.
	aime qui regarde, je suis		71. Lorsque les gens
52. Eeee!	Razanamaria d'Ataniditsa,		d'Ampatragna ont retourné pour la
Rehenymasoandrolanylagnitsa,	42. Mais si c'est celui qui		septième fois,
53. Ny taonamidignamidigna é,	n'aime pas qui regarde, je suis		72. Pour ceux d'Androy,
54. Misoveregnalehahiasa,	l'animal hideux.		toutes étaient des femelles.
55. Koa mipodiana lehe mana-	43. L'amour ne se vend		73. Si l'erreur est trop
tapoka,	pas et la nostalgie ne sera pas		nombreux et le voyage trop long,
56. Fa nydondomisyfarany,	gagé,		74. Ils finiront à la cuisson
57. Ny jadognamagnam-pierenana.	44. Et il n'y a pas de cœur		de sel.
58. Tontognatsamagnambina,	qui capable de laisser sa femme,		75. Mais laissons-les là.
59. Ko Zagnaharytsamitahymandre,	mais ce sont les yeux veulent		76. N'est-ce pas ?
60. Ny tabika tsa mivadika irery.	(a)voir du nouveau.		77. Exactement !
61. Manaovamason'nympitora-tany	45. Et il n'existe pas un		78. Traverser où quelles
moa rana,			montagnes
62. Jereonyagny aloha, todihonyagny			
afara e!			

REFRAIN : vers 1-4

Cette strophe qui sert de refrain à la chanson est bâtie sur la figure d'anaphore ; celle-ci consiste à reprendre le verbe « *hitety* » suivi de ses compléments au premier et au quatrième vers. Mais la figure est doublée de parallélisme quirépète matériellement la même structure

¹ Loso = la moitié d'une piastre

² Voamena = 1/24 d'une piastre

³ Vêtement léger masculin fait d'une pièce de tissu dont un pan est entouré autour de la taille et l'autre passé entre les jambes et ramené à la ceinture, l'extrémité libre flottant par-devant. Sa taille permet au minimum de cacher les parties génitales.

syntactique à la tête des vers 1, 2 et 4 sur la base fonctionnelle V+O+S, le Sujet étant éliidé. Les deux figures ainsi couplées créent une impression d'insistance et d'obsession, ce qui permet de dégager facilement le thème. À ce propos, le refrain joue une modulation sur un sentiment singulier qui semble par ailleurs être le mobile du discours poétique. Il s'agit d'un mal-être exprimé aux vers 1, 2 et 3 par les termes « *manigna* » [avoir le mal de quelqu'un ou du pays] et « *tea* » [être amoureux de quelqu'un] dont la relation est établie par le parallélisme syntaxique. Ces deux sentiments corollaires l'un de l'autre sont synthétisés par la disjonction spatiale avec un objet de désir qu'instaure en tant que tel la censure de la distance. Nous rejoignons en cela l'intuition de RAZAFIMAMONJY Georges Joseph qui affirme que le récit naît à partir d'un manque, le manque entendu comme catégorie littéraire (RAZAFIMAMONJY, 2008, p. 369). Mais ce manque peut être également entendu en tant que motif littéraire ; en l'occurrence, il est traduit par le terme « *mivemena* » qui est une reduplication de la racine verbale « *mivena* » [éternuer]. Le procédé de reduplication verbale, en malgache, permet de signifier la répétition de l'action exprimée par le verbe. L'éternuement répété se présente comme le symptôme extérieur de ce sentiment de manque, la manifestation physique d'un mal psychologique dont la racine est ici très vite identifiée, il s'agit de « *Ranama* », qu'on va pour le moment traduire par le terme « ami » affublé de l'article malgache de type préfixal humanisant « *Ra-* ».

Le refrain se construit également sur la base de la structure « *Hitetyvohitsaaia* » [Traverser où quelles montagnes] qui est une interrogation oratoire. Rappelons que l'interrogation oratoire est un procédé qui consiste à énoncer une affirmation sous la forme d'une question. On a donc affaire à une pseudo question qui, au final, constitue elle-même sa propre réponse. En termes de persuasion rhétorique, ce procédé possède une double caractéristique : d'un côté, il rend le discours vivant et, de l'autre, il permet d'imposer une évidence qui contredit la question posée. Cette évidence est exprimée par le dernier vers « *Hitetyrahognaaia* » [Franchir où quels nuages] qui traduit l'inutilité de tout effort face au caractère irréalisable de l'action à entreprendre par le sujet, c'est-à-dire le départ pour la quête de l'être aimé. En effet, en termes comparatifs, « *vohitsa* » [montagne] et « *rahogna* » [nuage] peuvent être versés dans le champ sémantique de l'infiniment grand. À cet égard, les deux motifs entrent dans l'échelle de ce qui dépasse la limite de l'homme et, en métaphorisant l'obstacle infranchissable, représentent l'opposé du sujet dans sa quête de conjonction avec l'objet du désir.

Au niveau de la composition, le refrain intervient dix fois : deux fois au début et deux fois après chaque couplet. Ainsi disposé, il donne une tonalité lyrique à l'ensemble de la chanson. Cette tonalité est manifestée par un certain nombre d'éléments fonctionnels qui participent à l'expression et à la mise en valeur du thème central du manque, le « *hanigna* », un des aspects du sentiment amoureux. Ces éléments accumulés dans le seul espace du refrain sont tout d'abord rhétoriques : les figures de l'anaphore et du parallélisme qui créent une atmosphère obsessionnelle et mélancolique. Ensuite, ils sont lexicaux : en plus de la prégnance du champ lexical de la nature, on relève un système subjectif *in absentia* qui met en jeu un « tu » ou un « vous ». De fait, l'interrogation stylistique qui représente un acte de langage s'adresse forcément à quelqu'un qui peut être un « tu », un « vous ». Enfin, ils sont grammaticaux : le sentiment d'impuissance face au poids néfaste du réel, c'est-à-dire la grandeur de la nature et l'immensité de la distance entre les deux êtres disjoints, est exprimé par la structure phrasique constituée d'une principale et d'une subordonnée circonstancielle à valeur oppositive introduite par la locution « *leky* » [même si].

PREMIER COUPLET : vers 5-12

Considérons maintenant le premier couplet. Ses liens stylistiques et thématiques avec le refrain sont assez évidents à travers la présence de interjections vocatives « *Hoky eeee !* », « *Eeee !* », et des apostrophes lyriques « *roky e !* », « *roky* », « *aho e !* » qui parsèment le texte et soulignent la tonalité lyrique déjà dévoilée par le refrain. Et toujours dans ce sens, on note aussi la description d'une atmosphère intimiste à travers l'évocation de la nature et la peinture pittoresque d'un aspect particulier de la vie champêtre. On pourrait croire qu'il s'agit d'un tableau simple du spectacle de la nature et de ses éléments sous un jour paisible et dans un décor pittoresque des campagnes betsileo. Les images évoquées sont assez concrètes et la description est marquée par un réalisme naïf qui semble vouloir indiquer que le vent, la pluie, les herbes, les arbres, les zébus, le bouvier constituant les éléments de ce paysage, existent tels qu'ils sont perçus dans leur être et dans leurs mouvements.

À ce propos, le verbe « *mandrivondrivotsa* » [venter légèrement] précédé de l'indicateur temporel « *leheigny* », que nous traduirons pour le moment par la locution « lorsque », donne l'image que l'action de « venter légèrement » est en train de commencer. En grammaire aspectuelle, nous appelons cela l'inchoativité d'une action. Cet aspect lexical qui caractérise ce prédicat initial et ceux qui suivent est doublé d'un autre aspect, sémantique cette fois, impliquée par la forme redupliquée du verbe « *mandrivotsa* » [venter]. Le phénomène de reduplication, qu'il soit verbal (ex : *mandrovondrivotsa* = venter légèrement), adverbial (ex : *moramora* = doucement doucement), adjectival (ex : *tsaratsara* = bon-bon) ou substantival (ex : *rivodrivotsa* = vent léger), a cette propriété de tempérer ou d'affaiblir le sens du mot par rapport à son sens initial. Au sens littéral donc, nous pouvons arguer qu'il n'est pas question d'une nature agitée et violente mais plutôt d'une nature calme et apaisante, ce qui permet de reformuler la figure déroulée dans les vers 6 et 7 en paraphrasant qu'il s'agit d'une brise légère qui n'annonce pas la pluie. La reduplication accède ici au rang de procédé littéraire qui permet d'euphémiser le discours dans le sens euphorique. Ce qu'il faut noter aussi, c'est que ce procédé occupe une position cardinale et traverse toute l'unité strophique formée par le premier couplet. C'est ainsi qu'au niveau des vers 6 et 7, le verbe d'action « *mandrivondrivotsa* » [venter légèrement], impliquant par dérivation lexicale le substantif « *rivodrivotsa* » [vent léger] et par une relation causale les verbes « *manefasefa* » [remuer doucement] et « *mampandry volo* » [lisser les cheveux], donne l'image d'un après-midi d'été calme à la campagne dont profitent le « *anakandrianapiarak'andro* » [le petit prince bouvier] autant que les « *ômbé* » [troupeau de zébus], le premier pour se laisser emporter par la rêverie et le second pour ruminer.

La description ainsi effectuée donne une vision impressionniste du paysage déployé. Celui-ci est dépeint par l'impression qui est suggérée au moyen des figures d'euphémisation caractéristique du mode de penser malgache et qui marquent les éléments importants du lexique. D'une part, on note les verbes de mouvements « *mandrivondrivotsa* » [venter légèrement], « *manefasefa* » [remuer doucement] et « *mampandry volo* » [lisser les cheveux] qui traduisent des actions consécutives se répercutant de manière positive. D'autre part, on relève à côté des noms redupliqués « *rivodrivotsa* » [vent léger] et « *tsignanignanigna* » [petite nostalgie, douce nostalgie] les noms « *kilenga* » et « *kitsiok'ila* ». « *Kilenga* » est une figure paronomastique qui repose sur l'homophonie et l'homographie pour jouer sur le double sens du terme : le premier sens a trait à un nom d'une espèce d'herbes dans la gamme alimentaire des zébus et le second sens est lié à la formation du substantif de la racine « *lenga* » [mensonge] et du préfixe « *ki-* » imposant les sèmes ludique et non

sérieux dans la construction et donnant au terme le synonyme de jeu de mensonge. Il en est de même pour « *kitsiok'ila* », unité formée du préfixe « *ki-* », de la racine « *-tsioka-* », et du suffixe « *-ila* » dans laquelle la racine « *-tsioka-* » signifie souffler dans un instrument et « *ila* » indique la manière de le faire et qui veut dire « en coin » ou « à demi-souffle » ; le nom ainsi composé désigne une certaine manière de jouer d'un instrument à vent. Quant à « *tsignanignagna* », le terme est doublement euphémique dans la mesure où le morphème préfixal « *tsi-* », qui est une autre forme de « *ki-* », transfère le caractère léger et subtil au sens de « *hanigna* » [nostalgie] qui, lui-même, est atténué par le procédé de reduplication pour donner « *tsignanignagna* » ou douce nostalgie. Autrement dit, la signifiante, en tant que processus, s'instaure ici par ce procédé d'accumulation de termes marqués par les phénomènes grammaticaux de reduplication ou de préfixation à valeur minorative qui suggèrent moins qu'ils ne soulignent.

Ce premier couplet plante ainsi le décor d'une scène bucolique en évoquant une nature favorable et ce, en faisant appel aux verbes de mouvements qui la rendent vivante. La densité des verbes d'action dans la peinture crée l'impression que les éléments de la nature interagissent également de manière harmonieuse. En effet, les verbes de mouvement utilisés pour décrire les personnages en présence forment une série d'actions qui se répercutent à la manière d'une métaphore filée à partir de la figure périprastique exprimée par « *mandrivondrivotsatsahomoragna* » [il vente légèrement sans qu'il soit prévu qu'il pleuve]. Le couplet nous donne à voir un tableau dynamique dans lequel les personnages se caractérisent par ce qu'ils font suivant un ordre et une loi, ceux de la nature elle-même. Il met en présence deux types de personnages suivant la distribution isotopique : *humain/non-humain*, ce qui du même coup donne au tableau une forme diptyque qui retrace une certaine expérience humaine de la nature. Celui-ci suggère dans sa composition un rapport particulier de l'homme avec la nature et les éléments naturels qui semblent communiquer leurs effets de l'extérieur vers l'intérieur en influant sur les faits et gestes ainsi que sur l'état psychologique de l'« *anakandrianampiarak'andro* » [le petit prince bouvier]. Autrement dit, le spectacle de la nature tel qu'il est décrit fonctionne comme le catalyseur du comportement et de l'action qui sont attribués au bouvier. Cette expérience de la nature est ainsi présentée par le couplet sous le signe d'une réaction en chaîne déclenchée par le comportement des éléments figurés dans la métaphore filée à partir du « vent léger ». Sous ce rapport, la figure inaugurale de la saison, qui convoque tour à tour l'absence de pluie « *mandrivondrivotsa tsa ho moragna* », la danse des feuilles des arbres « *manefasefa ravikazo* », l'ordre des herbes folles « *mampandry volo ny kifafa* », le comportement du troupeau ruminant « *mamadik'ota ny kilenga* », atteint sa clôture dans l'éveil du sentiment de nostalgie chez le bouvier.

La forme diptyque que prend ce premier couplet offre une autre perspective de lecture, sémantique cette fois, qui nous permet de révéler ce qu'implique l'effet de miroir produit par le procédé de composition. Le tableau esquissé dans le refrain et le premier couplet met en regard deux volets qui affichent d'un côté la nature et les éléments naturels et, de l'autre, le personnage humain que représente synecdochiquement le personnage du bouvier. Dans cette optique, le tableau manifeste une structure profonde de deux isotopies qui sont en relation d'opposition : l'isotopie du /non-humain/ et l'isotopie de l'humain/. Le champ de la nature regroupe le cosmos, l'atmosphère, le minéral, le végétal et l'animal ; tandis que celui de l'humain indexe pour son compte le statut, le lieu, l'activité et le sentiment. Mais une fois ces deux isotopies macrogénériques révélées, la question qui se pose est celle de déterminer comment le texte procède pour les souder afin d'éviter l'aporie de la rupture isotopique qui désintégrerait l'unité thématique

de la séquence. Pour donner une première piste de solution à ce problème, nous pouvons recourir à l'intuition de FOURNIER suivant laquelle l'esprit qui invente n'invente pas par hasard (FOURNIER, 1999, p. 57). Cette intuition s'avère en effet des plus fécondes dans la mesure où l'une des caractéristiques de l'écriture ou de la composition poétique est de poser un mécanisme de médiation qui permet de concilier les contraires. À cet effet, il ne serait pas faux de dire que la solution au problème réside dans les éléments d'ordre fonctionnel qui résultent du procédé rhétorique mis en œuvre, entre autres les figures de la personnification et du parallélisme. La fonction des procédés rhétoriques est ici d'établir le lien par le biais de ce que nous pourrions désigner sous l'appellation heuristique de « transfert isotopique ». Ce transfert peut s'expliquer par l'effet de miroir doublé de l'effet de correspondance qui rapproche les éléments extérieurs des éléments intérieurs. Autrement dit, le spectacle de la saison et le paysage présentent une correspondance avec les sentiments, le comportement et les activités du personnage. C'est ainsi que le comportement des éléments de la nature et ceux du personnage du bouvier se font échos entre eux. De cette manière, « *kitsiok'ila* » [manière de jouer à demi-souffle] répond au « *rivondrivotsa* » [vent léger] dont le bruit dans les feuilles se transforme en mélodie des « *Kilongaambanyrahognaagny* » [Les jeunes filles au-dessous des nuages là-bas]. « *Kilongaambanyrahognaagny* » entre en résonance avec « *Ranama* » qui figure l'objet du manque. « *Tsignanignagna* » [douce nostalgie] reprend et précise le thème du « *hanigna* » [nostalgie]. « *Tsignanignagna* », associé à la mélodie des « *Kilongaambanyrahognaagny* » jouée par le bouvier, prend un sens plus dynamique en renvoyant non seulement à un aspect du sentiment mais aussi à une action, la rêverie nostalgique. Sans oublier le motif du « *dendemo* » [arbre parafoudre] qui est lié au « *ravikazo* » [feuillage] non seulement de manière naturelle puisque l'arbre ne procure pas seulement l'ombre mais aussi et surtout la sécurité contre les éléments, le coup de soleil et les coups des foudres.

DEUXIÈME COUPLET : vers 13 - 36

Le second couplet, sous l'acte discursif de description, poursuit l'objet du « *tsignanignagna* ». Il adopte une tonalité oratoire caractéristique du *Kabary* et du *Sokelabetsileo* en incorporant des genres auxiliaires comme ici un *Kalambalala* bien connu. Dans ce *Isa*, le *Kalambalala* se présente comme un genre adjuvant qui sert à agrémenter la composition sous la forme de figure de type analytique pour illustrer une idée. La strophe comporte une introduction (vers 13-16), un développement (vers 17-33) et une conclusion (vers 34-36). Mais avant tout, la première question d'analyse qui se pose porte sur la définition et la fonction du *Kalambalala*. Pour définir ce qu'est le *Kalambalala*, nous pouvons partir de ce qu'en dit lui-même le texte. Un premier indice nous est donné dans le premier couplet, il se trouve dans le deuxième sens du nom « *kilenga* » [jeu de mensonge] c'est-à-dire un « *lenga* » ou un mensonge qui n'en est pas tout à fait un, grâce à la présence du préfixe à valeur minorative qui affecte la racine. En revanche, « *vandy* » tout court du vers 13, qui est le synonyme de « *lenga* », signifie franchement mensonge. « *Vandy* » se présente ainsi comme une surenchère par rapport à « *kilenga* ». Quant à « *kitoatoa* », sa décomposition nous donne la racine adjectivale « *-toa-* » dont la signification en français renvoie à l'équivalent participe passé « réalisé ». La reduplication de « *-toa-* » est donc une dévaluation du sens du terme ; ajouter au phénomène de reduplication le préfixe « *ki-* » revient à renvoyer totalement au sens opposé du terme de départ. C'est ainsi que pour « *kitoatoa* », nous avons trouvé l'équivalent en français de « légèrement » pour désigner des propos non sérieux, des facéties verbales. C'est trois termes, « *kilenga* », « *Vandy* », « *kitoatoa* », que nous venons d'analyser ne couvrent pas toute la terminologie du « *Kalambalala* »,

ils nous éclairent cependant sur quelques aspects de sa définition dans la culture et de sa fonction dans le discours. Il faut à présent donner une valeur à cette reprise insistante des termes qui lient le *Kalambalala* mensonge puisque visiblement, nous nous trouvons devant un paradoxe.

À ce stade, la véritable question est alors : quel est le sens de l'intervention d'un discours non sérieux dans un discours sérieux ? Posons un principe très simple qui pourrait guider notre démonstration : le sérieux et le non sérieux sont deux termes opposés mais peuvent coexister en polémisant. La preuve en est le paradoxe du menteur. Le menteur, en avouant qu'il ment, ne fait que révéler la vérité, pourtant il a produit un mensonge. La solution que nous pouvons avancer pour dénouer ce paradoxe est de distinguer deux niveaux du langage. Le premier niveau porte sur ce qui est « dit » et c'est à ce niveau que se trouve le mensonge. Le deuxième niveau est celui du « dire » lequel échappe totalement au critère du vrai ou faux. Prenons un exemple qui illustre ce paradoxe du menteur :

« Je mens en disant que RAZAFIMAMONJY Georges Joseph est le premier homme à marcher sur la lune ».

Dans cette phrase du discours indirect, on constate facilement que la proposition enchâssée « RAZAFIMAMONJY Georges Joseph est le premier homme à marcher sur la lune » est la seule qui peut être falsifiée par confrontation au test de véridiction. En revanche, la proposition principale « je mens en disant » est ce que BENVENISTE appelle « mise en fonctionnement de la langue » (BENVENISTE, 1970, pp. 12-18) et qui ne peut pas être falsifiée parce qu'il s'agit d'une énonciation qui relève d'un acte de langage. Elle n'est ni vraie ni fautive, elle est tout simplement en tant que réalisation discursive. En d'autres termes, seul l'énoncé est falsifiable mais l'énonciation échappe au test de véridiction parce qu'elle est une action qui s'accomplit dans et par la parole. Tel peut être le fonctionnement du *Kalambalala*. La préface dans laquelle il s'agit d'annoncer que ce qui va se dire relève de la fiction exonère le discours du test de véridiction. Dans la production du *Kalambalala*, il ne serait pas exagéré de dire que la question du vrai, du faux ou du vraisemblable importent peu au profit du possible permis par la mise en fonctionnement du langage dans le cadre d'une joute verbale artistique. Dans la réalisation en contexte, la préface du *Kalambalala* peut être explicite comme celle-ci qui introduit le deuxième couplet :

Lehe ny kitoatoa rana ro alahatsa koa ny vandy ro aratiraty, Hatr'aminahyizaoromanam-be lavitsa. Aho tsa mba nitaratsa fa nanohoka, Ko tsa nagnilo fa nizaha andro.	S'il s'agit de formuler des légèretés ou d'exposer des mensonges, Moi-même, j'en ai bien plus de loin (que quiconque). Je n'ai pas regardé de loin mais j'ai vu de très près. Je n'ai pas illuminé mais j'ai regardé de jour.
---	---

Mais elle peut également être plus subtil comme dans cet autre exemple que nous avons extrait d'un *Sokela* qui suit :

1. Fa agnayanie, raona, lehehiresadresaka, hidinidinikaagnayahatagny,	1. Peuple, si nous avons à parler, si nous avons à réfléchir, nous qui arrivons de là-bas,
2. Ekohoe : anhan,	2. Nous disons : non, non,
3. agnayanie dia nandehandehatagnyavaratsaagnyindrayandroiza y.	3. Nous nous
4. Eko hoe izaoroi : [...]	

sommes promené quelque part dans le nord, un jour.

4. Alors voilà ce qu'il y a : [...]

Dans ce passage, le champ lexical du lieu, composé par « *ahatagny* » [de là-bas] qui indique une provenance indéterminée et « *tagnyavaratsaagny* » [quelque part dans le nord] qui suggère la même indétermination, renforcée par l'exorde de récitation de conte « *indrayandroiza* » [un jour], n'est pas anodin. Celui-ci met littéralement à distance l'auditoire. Ce dernier qui n'est pas naïf entre dans le jeu et peut inférer sur la fiction que le *kalambalala* va dérouler. Le passage pourrait être compris comme l'équivalent prosaïque du proverbe : « A beau mentir qui vient de loin ». Cela dit, on ne peut pas statuer ici d'un mensonge délibéré, puisque le *Kalambalala* entre dans le cadre d'une joute verbale, le but premier du jeu, étant de montrer que l'art est un espace de liberté et que le langage peut s'affranchir des contraintes de la loi de la discursivité logique pour postuler le possible. C'est ainsi qu'à la suite de l'exorde de ce second exemple, nous pouvons lire le *Kalambalala* qui suit :

5. [...]Hitanay hoe nysoroitsananaotenyfratsay,	5. [...]Nous avons vu l'alouette parler français,
6. faraka ro nandidy ny lokanga,	6. La guêpe scier le violon,
7. kitesa ro nanjera ny langoroa,	7. Le cricquet jouer au tambour,
8. sahogna ro nitsoka ny atsiva,	8. La grenouille souffler dans la corne,
9. nytandrokakalalaoronisotroan-drano,	9. Nous avons bu de l'eau dans la corne du cafard,
10. ravinaanjavidyronihinanam-bary,	10. Mangé du riz avec la feuille de brande vert,
11. tagny any ronahitananysahognatokamboanono,	11. C'est là-bas que nous avons vu une grenouille avec un seul têtou,
12. nyanakanifytokan-doha,	12. Une couleuvre à une tête,
13. kanjo any tsaizaytsaakoryé !	13. Mais ce n'est pas cela du tout !
14. Tsaizayanie, fa izaoroi :	14. Ce n'est pas cela, mais c'est ceci :
15. Angeahomilazahafakoa,	15. J'ai peur de parler à côté,
16. Etoagnatrehanareotopo Ray amandRenydia hoy aho :	16. Devant vous, seigneurs pères et mères, je dirai :
17. Nyandranoandrano hoe mahaharivanyandro,	17. Le fait de faire d'attendre et d'attendre amène le jour au crépuscule,
18. ko ny takariva mahatonga ny aligna,	18. Le crépuscule amène à la nuit,
19. nyhadignomahaveretana,	19. L'oubli fait perdre les affaires,
20. ko ny lava resaka maharay roe ;	20. Et le long discours rend une chose deux ;
21. eko hapetrako ary ny fitenenana.	21. Je vais donc terminer le discours.

Nous n'avons pas pu résister à l'envie de présenter ce passage comme parenthèse à cette étude consacrée à « *Hitetyvohitsaaia* » de RATOININA. Le fait est que nous voulons montrer ici un exemple de l'intervention d'un *Kalambalala* dans un *Sokela* lui servant d'épilogue. Dans cet exemple, la forme *Kalambalala* qui se présente comme une fable marquée par le registre merveilleux est délimitée entre les vers 5 et 12. Elle comporte elle-même une introduction (vers 1-4) et une conclusion (vers 13-21). Nous n'allons pas nous attarder sur l'analyse de cette fable puisque nous aurons l'occasion de le faire avec le *Kalambalala* deuxième couplet, mais nous dirons pour

clure la parenthèse que sa fonction dans le *Sokelaparticipe* d'une stratégie discursive où, comme ici du vers 5 au vers 12, le réelet le vraisemblable s'estompent devant l'affabulation qui n'en est pas moins présentée comme une réalité vécue. Le procédé consiste à capter jusqu'à la fin l'attention de l'auditoire, à attester et à illustrer la qualité de la performance.

À présent, nous pouvons poursuivre notre analyse du deuxième couplet de la chanson « *Hitetyvohitsa* » qui se présente justement sous la forme de *Kalambalala*.

Le plan superficiel du second couplet nous montre trois parties distinctes. Dans sa forme, il est fait de *Kalambalala* de type descriptif, vers 17-33. Il constitue le corps de la séquence et il est enchâssé matériellement entre ce qu'on peut désigner comme son exorde (vers 13-16) et son épilogue (vers 34-36). À ce titre, ces deux parties servent de discours enchâssant tel que l'exorde constitue la proposition introductive et l'épilogue la clause de la séquence. Premièrement, elles ont pour fonction d'annoncer la nature du propos du *Kalambalala* c'est-à-dire une fiction qui repose sur un « *kilenga* » [jeu de mensonge], un « *vandy* » [mensonge] et un « *kitoatoa* » [légèretés verbales] ; deuxièmement, elles consistent à poser le statut du locuteur en tant que *performer* capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance, en donnant une impression d'autorité malgré le contenu facétieux de son discours. Il s'agit en fait de discours sur le discours, ici le *Kalambalala*, et de discours sur le sujet du discours, ici le « je » de l'énonciation qui assume les vers 13-20 et les vers 34-36. Ce « je » est décrit suivant une caractérisation hyperbolique qui constitue en quelque sorte une preuve par le discours ponctuant les joutes oratoires. Nous nous soucrivons en cela à la réflexion de Roland BARTHES sur la notion d'*éthos* qu'il attache aux traits de caractères :

[...] que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression (...) L'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela (BARTHES, 1996, p. 212).

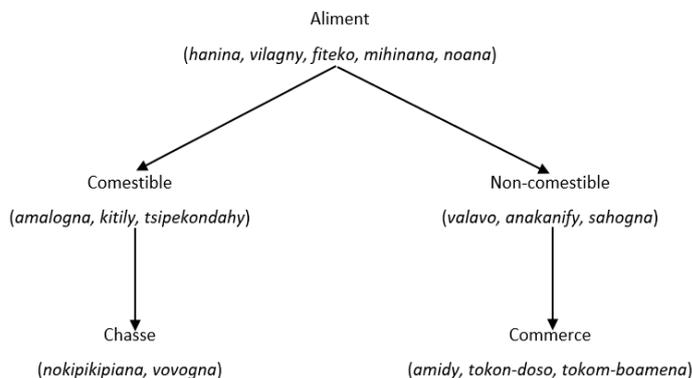
En fait, dans « *Hitetyvohitsa* », l'*ethos*, une des composantes de la stratégie de persuasion, passe par l'épreuve par le discours représenté ici par le *Kalambalala*. En effet, dans les joutes qui sont des mises en scène du discours, l'orateur, comme pour « joindre l'exemple à la parole », énonce ostensiblement qu'il s'agit d'une performance discursive, ce qui explique les formules introductive (vers 13-16) et conclusive (vers 34-36) qui enchâssent le *Kalambalala* qui a donc ici, sur le plan rhétorique, une valeur illustrative.

On pourrait croire que l'exorde et l'épilogue ouvre et ferme une parenthèse sur une séquence qui ressemble à une digression verbale qui, pourtant, n'en est pas tout à fait une. En fait, elles participent à la caractérisation du personnage à travers un blason inversé ou, pour parler en langage photographique, un portrait par la négative de la femme objet de la rêverie amoureuse, le « *tsignanignagna* ». Quant au développement, il constitue le message lui-même. En substance, dans ce deuxième couplet qui nous occupe, il se présente comme une démonstration de force à l'intention de l'auditoire à travers la composition de tableau qui s'adresse d'abord à son imagination puis à son intelligence. Sur le plan du contenu, nous pouvons subdiviser le développement en deux séquences distinctes caractérisées par le système subjectif qui passe du « je » à « elle » : la première va du vers 17 au vers 20 et la seconde s'étale du vers 21 au vers 33. Pourtant, cette répartition est liée par une structure formelle soutenue par une isotopie qui permet une lecture unique de l'ensemble des champs lexicaux constituant l'univers du *Kalambalala*, autrement dit de permettre une lecture homogène d'un ensemble

hétérogène. Rappelons que l'isotopie, d'après GREIMAS et COURTÈS :

a désigné d'abord l'itération, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité. D'après cette acception, il est clair que le syntagme réunissant au moins deux figures sémiques peut être considéré comme le contexte minimal permettant d'établir une isotopie (GREIMAS, 1979, p. 179).

Ce passage théorique nous enseigne que la notion d'isotopie a trait partagé avec la notion de champ lexical, elle permet d'appréhender le thème développé dans une unité textuelle qui est un tissu d'éléments hétérogènes se répartissant, en contexte, dans un ou plusieurs champs lexicaux. Le champ lexical à son tour est un ensemble de mots qui, par leur sens respectif renvoie au même thème. C'est ainsi que les termes « *amalogna* » [anguille], « *kitily* » [bouvreuil], « *tsipekondahy* » [mante religieuse mâle], « *valavo* » [rat], « *anakanify* » [couleuvre], « *sahogna* » [grenouille] de ce *Kalambalala* peuvent être rangés sous l'isotopie générique de l'animal qui se scinde en deux couples d'isotopies spécifiques antithétiques chasse/commerce et comestible/non-comestible par un jeu de références explicites et implicites dans « *nokikipiana* » [action de lancer un bâton], « *vovogna* » [nasse] d'une part et, dans « *amidy* » [vendu], « *toko* » [tas] « *loso* » [1/2 de piastre], « *voamena* » [1/4 de piastre] d'autre part. Tandis que « *hanina* » [nourriture], « *vilagny* » [marmite], « *fiteko* » [cuillère], « *vary* » [riz], « *mihinana* » [manger], « *noana* » [avoir faim] manifestent une structure formelle spécifiée par le code alimentaire qu'on peut maintenant représenter dans la structure arborescente qui suit :



Par la même occasion, on se rend compte que ce parcours interprétatif révèle un paradoxe qu'on ne peut pas passer sous silence dans la mesure où il apparaît clairement que c'est à ce niveau que réside le message gnomique du *Kalambalala*. En effet, l'isotopie alimentaire départage les animaux en deux catégories comestibles et non comestibles mais ce qui fait problème, c'est le fait que la première catégorie est marquée par la gratuité si on admet un tant soit peu que la chasse peut être entendue sous le signe de la générosité de la nature ; tandis que la seconde catégorie est caractérisée par la valeur marchande qui sous-entend l'idée de commerce et donc la non-gratuité. Dans tous les cas, la chasse comme le commerce renvoient à la valeur de l'effort pour se procurer de la nourriture qui assure la survie et, partant, s'oppose à l'attitude dilapidatrice de la femme que le *Kalambalala* en tant qu'acte de langage a pour finalité pragmatique de dénoncer et de corriger comme le soulignent les vers 21-33. Le message que le *Kalambalala* veut passer ici se résume en ceci qu'on ne comprend la valeur de la nourriture qu'en ayant connu la dureté de se procurer de la nourriture (vers 17-20) et la gravité de la famine (vers 23-33) et, de la sorte, l'image de l'« *apela* », de la femme rêvée, est définie par la conformité à cette forme de sagesse.

TROISIÈME COUPLET : vers 37-51

Passons à présent au troisième couplet délimité entre le vers 37 au vers 51. Du point de vue de sa composition, il témoigne d'une performance oratoire qui se structure comme morceau de *Kabaryou* de *Sokela*. En effet, comme ces formes d'expression majeures de la littérature betsileo, il se présente comme un mosaïque de figures de pensée qui mêle *Fitarognana* [dicton] (vers 39, 40), *Kipotsaka* [Sentence] (vers 41-43), *Ohabolagna* [Proverbe] (vers 44, 45), *Kalita* [Calembour] (vers 47-48) pour souligner le contenu du message. Il est circonscrit patialement en tant qu'unité strophique par la phrase injonctive du début « *Lazaoleka* » [Dis-le, mon ami] et la phrase interrogative « *moakoryve ?* » [N'est-ce pas ? ou n'est-il pas ?] suivie immédiatement de ce qui lui sert de réponse positive de la fin « *Zaay !* » [Exactement] dont l'effet clausule est rendu sémantiquement et stylistiquement marqué par l'accent d'insistance qui porte sur la voyelle /a/. L'unité structurale est également assurée par la présence explicite de marqueurs d'énonciation « *Toy, roaba, ro avyamin'nyfitarognana hoe* : [Ceci, mon cher père, revient à ce que le dicton dit] », « *tena marina any aho e !* » [À vrai dire ! ou En vérité, je dois dire !], « *tena marina !* » [À vrai dire ! ou En vérité !], « *roaba* » [cher père], « *Moa akoryve ?* » [N'est-ce pas ? ou N'est-il pas ?], « *Zaay !* » [Exactement !] qui débute ou terminent chaque verset sous forme de locutions métalinguistiques à valeur évaluative. Ces locutions concrétisent également la stratégie discursive qui vise à donner au discours un caractère crédible. En organisant les formules avec ces genres de locutions, le locuteur cherche à donner au *Fitarognana*, au *Kipotsaka*, au *Ohabolagna* et au *Kalita* en jeu icideseffets à caractère réceptif et proverbial qui renforce la tonalité oratoire de la chanson.

Ainsi, le *Fitarognana* (vers 39, 40) qui ouvre le couplet

Be foto-dokomangalakomana, ko leko rahaakoryfahayhotahimoka, tsaavelan'nyfoto-bazagnatsahihetsika	Large mâchoire volant à manger, malgré tout son talent de savoir comprimer, ne sera pas laissé par les dents de sagesse sans bouger
---	---

est par exemple une figure analytique bâtie sur un proverbe qui permet d'établir une analogie entre un comparé et un comparant. Le comparé peut être un objet, un sujet humain ou une situation, comme ici où il s'agit pour le locuteur d'évoquer l'image d'une personne que trahissent ses mâchoires proéminentes, quoi qu'il fasse pour dissimuler le fait qu'il a volé à manger. Il faut remarquer que la difformité présentée sous la figure périphrastique fonctionne comme une hyperbole en ce sens qu'elle amplifie le mouvement coupable censé devoir être imperceptible. Il s'opère ici une concaténation de paradigmes appartenant à la logique naturelle, tel qu'un processus cognitif qui procède par renvoi indicatif de signe à signe : la proéminence des mâchoires renvoie à difformité, difformité renvoie à mouvement amplifié, mouvement renvoie à larcin, de sorte que la signification découle d'un phénomène de surdétermination faisant passer la signification de terme à terme. Ce qui fait poser la question de savoir la relation d'un tel renvoi au thème traité. Pour y répondre, nous devons revenir sur l'annonce qui introduit le *Fitarognana* qui est un procédé d'exemplification explicitée dans le segment du vers 39 :

Toy roabaroavyamin'nyfitarogna hoe : [...]	Ceci revient à ce que le dicton dit : [...]
--	---

dont la formulation s'organise sur la déictique « *toy* » [ceci] qui embrasse sur le thème du sentiment amoureux et de son dérivé, le sentiment de manque de l'autre ou la nostalgie modulés dans le

refrain et le premier couplets. Ces deux premières parties de la chanson soulignent effectivement qu'il s'agit de sentiments analogues, sur la forme, aux mouvements impossibles à dissimuler des mâchoires, mouvements incompressibles à l'image du phénomène d'éternuements répétés et de la mélodie des « *Kilongaambanyrahognaagny* » provoqués par le « *hanigna* », le manque de l'autre.

Consécutivement, un *Kipotsakarimé* (vers 41-43) ouvre une séquence qui reprend un motif corrélé au thème du « *hanigna* », l'amour, en mettant en avant une équation imaginée à partir des figures positive puis négative du prédicat « *tea* ». Dans un premier temps, le *Kipotsaka* apparie deux phrases complexes composées chacune d'une proposition circonstancielle de condition et d'une principale, avec une structure sémantique simple : « *si P donc R. Si non-P donc non-R* », de sorte qu'une figure positive implique logiquement une situation positive et une figure négative implique de la sorte une situation négative. Il en résulte que la sagesse malgache a tout à fait raison de conclure que l'amour est la mesure de toute chose, un rapport que le proverbe « *Izaytianamitombotarehy* » [Celui (celle) qu'on aime se voit son visage s'embellir] illustre si bien et que le *Kipotsakare* formule en disant :

Fa lehe ny tea ro mizaha, aho Razanamaria tagny Ataniditsa, Lehe ny tsa tea ro mizaha, aho biby saragna miharo kaoisa.	Mais si c'est celui qui aime qui regarde, je suis Razanamaria d'Ataniditsa, Mais si c'est celui qui n'aime pas qui regarde, je suis l'animal hideux.
--	--

Le verset propose à sa manière une hypothèse sémantique autour d'une dualité à laquelle nous allons donner le nom de *dualité de la belle et la bête* qui est actualisée ici dans les figures antinomiques de « *Razanamariatagny Ataniditsa* » et du « *bibymiharokaoisa* » entre lesquelles l'amour ne fait pas de différence. En effet, le récit de *La belle et la bête* de Madame Leprince de BEAUMONT peut être résumé comme l'histoire d'une métamorphose, c'est-à-dire la transformation de la Bête en princeau moment où la Belle lui avoue son amour. Sous cet angle, la valeur de l'objet du sentiment amoureux importe peu, le *Kipotsaka* affirme que l'amour n'est pas une affaire de beauté ou de laideur, il rend indifféremment beau son objet. C'est ce que justifie la clausule de la séquence qui refuse d'attribuer à l'amour et la nostalgie une valeur marchande de quelque nature que ce soit comme le stipule le vers 43 :

Fa nyfitea nama tsahamidy, koanyhanignatsahataotrosa.	Car l'amour ne sera pas vendu et la nostalgie ne sera pas gagée.
---	--

La place de ce passage laisse supposer qu'il constitue la pointe de la première période de ce troisième couplet. De fait, dans les formes d'expression betsileo à veine oratoire, comme le *Kabary*, le *Sokela* ou le *Isa*, l'art de bien parler et le pouvoir de persuasion sont fondamentaux. Le *Fitarognana* et le *Kipotsaka* fonctionnent ainsi comme des procédés rhétoriques d'exemplification et concourent à la poursuite d'une finalité non seulement esthétique mais aussi et surtout éthique, en l'occurrence ici la défense de la valeur inconditionnelle de l'amour.

La deuxième période du couplet semble pourtant rompre de manière abrupte l'unité thématique du couplet. Deux *Ohabolagna* appariés (vers 44-45) et un *Kalita* (47-48) la composent de part et d'autre avec au milieu le vers 46 qui leur sert d'articulation. Sous cette configuration, il y a lieu de croire qu'il s'agit d'une disposition concentrique qui consiste à mettre en valeur la pointe qui se trouve au milieu de la construction sous la forme d'une Mineure. La Mineure présente le nœud du problème posé par la Majeure que la Conclusion est censée résoudre, de sorte que nous pouvons dégager

le schéma pouvant représenter le syllogisme de type tripartite *Majeur-Mineur-Conclusion* :

Majeure : vers 44-45

Ary tsamisyfomahafoavady, fa ny maso ro te hanam-bao koa. Arytsamisyfita heritaogna, fa leheny tany koafonegnana.	Et il n'y a pas de cœur capable de laisser sa femme, mais ce sont les yeux qui veulent (a)voir du nouveau. Et il n'y a pas d'amour qui dure une année, le reste est juste une cohabitation.
--	--

Mineure : vers 46

Fa I Kalamaria any roaba tsa mba ratsy fa Raozy ro mampisalasalana, tena marina.	Kalamaria n'est pas laide mais c'est Raozy qui me fait balancer, à vrai dire.
--	---

Conclusion : vers 47-48

Fa I Kalamaria tagny Belavenogna ko tsa vita ny alafady madigna, Miregnenasoatehyvanavelogna, fa lefa maty any aba ka mandrymadigna.	Pour Kalamaria de Belavenogna, il ne suffit pas d'une simple levée de tabou, Amusez-vous bien tant que vivant, si vous êtes mort vous resterez simplement couché.
---	---

La Majeure est un appareillage de deux *Ohabolagna* qui développent le thème de l'amour. D'une manière générale, les *Ohabolagnase* présentent comme des formules langagières cristallisant des vérités ou des préceptes déduits des expériences collectives ou individuelles que la société, par l'intermédiaire du locuteur, juge important de citer à bon escient pour servir d'arguments d'autorité dans le cadre de la persuasion :

Tout se passe en fait comme si le proverbe renforçait son autorité en conjuguant la force persuasive d'une expérience indéniable à celle d'un principe supposé admis a priori par tout le monde (CREPEAU, 1975, p. 287).

En l'occurrence, le premier proverbe met en regard deux figures féminines qu'il semble mettre sur le même pied d'égalité par la mise en parallèle du cœur et des yeux s'appuyant sur la terminologie de l'amour que suggèrent le *Kipotsakades* vers 41-43 : « *nytea ro mizaha* » [qui aime regarde] et l'*Ohabolagnadu* vers 44 : « *ny maso re te hanam-bao* » [les yeux sont attirés par la nouveauté]. Mais cette conception est immédiatement prise en contre-pied par le second *Ohabolagna* qui constitue le distique proverbial si bien que la figure de l'épouse et celle de l'autre s'opposent sur un autre axe, celui du désir. La Majeur ainsi considérée impose une évidence qui postule qu'on ne peut désirer ce que l'on possède déjà et qu'on ne désire que ce que l'on ne possède pas encore.

La Majeur est emboîtée par le vers 45 qui constitue la Mineure suivant le schéma logique du général qu'illustre le particulier, du type *P est argument pour Q*. L'opposition introduite par les deux personnages féminins est ainsi reprise par la Mineure sous la forme d'un dilemme qui partage le cœur, siège de l'amour, en deux : l'attachement à l'épouse et la séduction de la nouveauté. La première branche du dilemme met en jeu une figure litotique qui atténue en apparence pour améliorer d'avantage la caractérisation de *Kalamaria* pour laquelle, qui plus est, le rituel de l'« *Alafady* » [rituel de levée d'interdit] a été accompli ; celle-ci représente à ce titre l'épouse légitime que les deux proverbes de la Majeure évoquent respectivement. La seconde branche évoque une autre figure féminine, *Raozy*, dont le nom signifiant « rose » qui renferme le double symbole culturel de l'amour et de la beauté, explicite

l'embarras que le dilemme pose. L'embarras est d'autant plus sérieux qu'il génère un conflit moral résultant de l'opposition entre l'amour et le désirentendu comme impliquant potentiellement une transgression d'interdit.

Dès lors, la question qui se pose est de savoir comment la séquence résout ce conflit moral. Il s'agit pour nous de démontrer la séquence comme processus de structuration et de production de sens à l'image de tout objet littéraire qu'on peut déterminer par sa forme et sa fonction ; c'est en ce sens que DUBIED envisage l'énoncé produit d'une énonciation dans sa généralité comme une :

[...] séquence argumentative, pour convaincre de quelque chose, mène d'une série de données à une conclusion par le biais d'une inférence étayée (DUBIED, 2004, p. 141).

La deuxième séquence du troisième couplet considéré ici se présente effectivement comme une forme structurellement marquée telle que nous l'avons souligné plus tôt : il s'agit d'un enthymème à trois parties distinctes. Dans le cas qui nous occupe ici, il s'ouvre sur la Majeure constituée par les deux *Ohabolagna* qui rappellent l'évidence admise par conformité à la nature humaine, elle génère ensuite une Mineure qui ouvre une alternative concrétisée par « *Kalamaria* » et « *Raozy* ». Et comme le souligne DUBIED, le processus argumentatif ne doit pas s'arrêter de la sorte à la moitié du chemin au détriment de la persuasion. Une conclusion, censée rendre compte de la séquence argumentative comme une unité close, s'impose. En matière d'argumentation, on peut considérer que le discours dans sa séquentialité est l'articulation de deux ou plusieurs séquences élémentaires, du type *majeure-mineure-conclusion*, constituant les composantes d'un syllogisme. Sous ce rapport, il y a lieu de postuler que la séquence fonctionne comme l'articulation de propositions qui concourent à l'élaboration d'une stratégie persuasive. Pour ce faire, elle doit matériellement, à la manière d'une unité narrative, inférer sur la Conclusion qui constitue l'étape résolutive où se trouve la solution à la situation conflictuelle initiale que la Prémisse majeure a ouverte. C'est de cette manière que le *Kalita* conclusif participe au projet argumentatif en apportant un contre-argument qui propose une vérité sous le signe d'un pseudo proverbe faisant incliner la balance en faveur du second terme du dilemme, c'est-à-dire la conclusion factuelle qu'indique l'acte directif sous l'injonction qui termine la séquence :

Miregnenasoa they vanavelogna, fa lefa maty any aba ka mandrymadigna. Moa akoryve? Zaaay!	Amusez-vous bien tant que vivant, si vous êtes mort vous resterez simplement couché. N'est-ce pas ? Exactement !
---	--

Cette conclusion constitue l'aboutissement du mécanisme enthymémique dans lequel il s'agit de sortir du dilemme de manière vraisemblable en légitimant le choix qui prône la vie à travers la recherche des plaisirs comme moyen alternatif de différer la mort. Sur le plan discursif, la stratégie de légitimation de la conclusion passe par un *Kalita*, une formule que le locuteur construit suivant une logique proverbiale simple qui vise à s'imposer naturellement à l'esprit par son évidence proche de la tautologie.

QUATRIÈME COUPLET : vers 52 – 78

Nous arrivons maintenant au quatrième et dernier couplet. Il sera traité à l'exemple des trois précédents comme l'élément d'un tout sans lequel le processus de structuration du sens déclenché par la prise de parole poétique ne saura achever son parcours et, partant, atteindre sa visée. Pour ce faire, il sera envisagé, comme sa place le laisse penser, en tant que période du texte de la chanson qui occupe

la fonction de clausule représentant le moment de débrayage du sujet du discours poétique. C'est sous ce rapport que nous pourrions embrasser « *Hitetyvohitsaa'ia* » d'un seul coup d'œil, c'est-à-dire en tant qu'unité présentant une période de commencement, d'intermédiaire et de fin comme l'a prescrit ARISTOTE. Ce qui nous permettra de considérer la chanson comme formant un tout signifiant dont le dernier couplet constitue la clôture. Nous nous soucrivons également en cela à la réflexion de KOTIN MORTIMER selon laquelle :

Seul le monde fini possède l'ordre, la cohérence, l'unité ; le créateur de ce monde, tel un dieu, saisit l'ensemble dans un tout organique (KOTIN MORTIMER, 1985, p. 27).

Ces deux points de vue se rapportent au plan narratif et à la narrativité entendue comme condition d'intelligibilité des parcours figuratifs déployés dans les récits où un marqueur de fin est indispensable. C'est vers cette clôture que la logique narrative est censée orienter les instances du récit pour conférer à l'histoire sa complétude. Pour préciser cette thèse en l'explicitant davantage, nous dirions que dès qu'une histoire prend forme dans un récit, elle s'inscrit forcément entre un commencement et une fin absolus avec, en son milieu, une transformation complète. Nous pensons qu'il est tout aussi inévitable d'indexer le sens sur le plan discursif, ce qui place l'analyse dans la perspective du parcours thématique. De fait, nous voulons postuler que le thème, comme la figure, est pareillement soumis à la trichotomie de la temporalité du récit décrite par ARISTOTE, permettant ainsi de rendre compte du processus par lequel le thème évolue, comme le souligne Wilfried SMEKEN Sen disant :

Nous poserons ainsi que le thème est un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes. Se répétant, le thème naturellement varie. C'est même ainsi qu'il se présente : comme une série de variations, ou, pour le dire en langue mathématique : le thème est un « variable ». Il est, suivant son étymologie, une « position » ou suivant son étymologie de *topos*, une « place » dans le texte que peuvent venir occuper une série de valeurs concrètes : ses variations (SMEKENS, 1995, pp. 96-112).

Pour le dire plus prosaïquement, faisons remarquer que dans le cadre de la communication littéraire, un texte comporte des informations repérables qui se répètent qu'on appelle : thèmes et qui facilitent sa compréhension. Le thème est ainsi l'une des composantes essentielles des conditions d'intelligibilité du texte. En même temps, le texte apporte aussi des informations nouvelles sur le thème que nous pouvons appeler : propos. Les propos font donc progresser le thème et c'est cette progression qui autorise la représentation figurée et séquencée avec la représentation temporelle indiquée par ARISTOTE. Du même coup, on peut indexer la progression thématique au changement d'état qui caractérise le récit, tout en sachant que le point de vue se place désormais du côté du parcours thématique. Sur ce volet, le parcours thématique peut se déterminer à travers une série de variations comme des changements de dénomination ou de propriété, des valorisations positive ou négative, des glissements sémantiques ou des transferts isotopiques qui sont des effets induits par la mise en œuvre des différents procédés littéraires de composition. Comme toute action, cette mise en œuvre des procédés de composition se présente justement comme l'opération qui fait passer un thème d'un état initial à un état final. Nous avons posé comme postulat de départ le fait que la chanson constitue une unité signifiante, or en examinant les éléments fonctionnels -syntaxes, types de phrases, champs lexical, tropes et figures -qui investissent l'univers discursif du dernier couplet, on ne peut pas s'empêcher de se demander comment la séquence fonctionne pour maintenir la cohésion thématique.

Pour répondre à cette question, disons d'abord que ce sont les vers 52 et 53 qui servent de pont entre le quatrième couplet et l'ensemble de la chanson. Le quatrième couplet, lui, est subdivisé en deux. Cette subdivision est établie par les deux propositions subordonnées qui équivalent par le sens et par la fonction grammaticale qu'elles occupent respectivement. La première proposition (vers 52, 53) est introduite par « *Rehe* » et la seconde (vers 63) par « *Sy izay* », deux marqueurs temporels de la langue vernaculaire betsileo qui peuvent être traduits indifféremment par « Quand » ou « Lorsque ». Sur ce point, les deux propositions constituent les premiers éléments qui assurent la cohésion textuelle de la séquence mais en même temps elles signalent deux mouvements distincts de la progression thématique. On peut effectivement arguer que le vers 63 : « *Eeee! Sy izayavynyandroasara* » [Eééé! quand vient la saison d'été] représente l'aboutissement des phénomènes cosmologique et climatique signalés dans les vers 52 et 53 « *Eeee! Rehe nymasoandrolanylagnitsa* » [Eééé! Quand le soleil a épuisé le ciel], « *Ny taonamidignamidigna* » [(et) que la saison diminue, diminue]. De fait, le vers 52 métaphorise le déclin du jour ; le déclin du jour, à son tour, métaphorise dans le vers 53 la fin d'une saison qui préfigure, plus loin au vers 63, la saison d'été. Signalons au passage que la conception géocentrique du mouvement solaire du vers 52 n'a pas pour objectif d'établir un savoir cosmologique qui, d'ailleurs, est erroné puisqu'on sait que c'est la terre qui tourne autour du soleil et non l'inverse. Le vers met en avant la perspective anthropocentrique qui privilégie la communication à des fins de persuasion dans lequel le bien parler et le faire-croire sont au service du savoir d'un autre ordre, c'est un des caractères qui marquent la dimension onomique des formes d'expression de la tradition orale.

La subdivision dégagée par les deux propositions subordonnées temporelles est également soulignée par les principaux types de phrase autour desquels s'organisent les deux périodes formant la séquence : d'un côté, les phrases de type injonctif marquent la première période et, de l'autre, les phrases de type assertif prédominent dans la seconde période. On constate que les phrases de type injonctif introduisent d'abord une rupture tonale au sein de la composition dans son ensemble ; tandis qu'au niveau du couplet, elles imposent un rythme particulier à la séquence. Du point de vue du contenu, elles donnent l'orientation générale de la séquence en mettant en exergue la fonction conative du discours poétique par rapport auquel l'énonciation consiste à provoquer un effet sur le destinataire. C'est entre autres cette finalité que vise la chanson en tant que stratégie de persuasion. Dans le même ordre d'idée, il y a lieu de noter que les phrases injonctives sont des phrases qui ont cette caractéristique d'échapper à l'épreuve de vérité. Les ordres qui contiennent les propositions principales « *Misoveregna* » [Retournez ou réveillez-vous], « *Mipodiana* » [revenez], « *manaovamason'ny pitora-tany* » [faites comme les yeux des remblayeurs], « *jereonyagnyaloha* » [regardez devant], « *todiho nyagnyafara* » [jeter un regard en arrière] ne peuvent pas provoquer la question de savoir si c'est vrai ou c'est faux. La fonction de ces énoncés directifs que sont les ordres n'est pas de décrire le monde mais d'accomplir ici une action qui s'appelle « donner un ordre » et dont la finalité est de faire agir ou de faire réagir.

Suivant la conception et la taxinomie de J. L. AUSTIN, on distingue deux types d'énoncés : les énoncés constatifs qui décrivent le monde, ceux-ci peuvent être vrais ou faux par adéquation ou non à la réalité décrite et les énoncés performatifs dont la véridicité est de l'ordre du réussi ou non (AUSTIN, 1970 [1962]) de sorte qu'on parle non plus de véridicité mais d'efficacité. Pour lui, un énoncé efficace ou réussi est un énoncé qui s'adresse à un récepteur et compris de ce récepteur, autrement dit, l'énoncé a réussi à l'épreuve d'efficacité s'il y a correspondance entre ce qui est dit et ce qui est fait. Or pour

vérifier si ce qui a été dit est fait, il y a quelque absurdité de recourir à la réalité extralinguistique en ce sens où dans le langage, il n'y a que du langage. La référence se déplace de la réalité extralinguistique vers la référence au niveau de l'énonciation. La référence qui nous intéresse y est déployée sur la foi de la logique du discours qui en fait état. En effet, en suivant la réflexion de Michael RIFFATERRE sur le fonctionnement de la référence en poésie, il y a lieu de croire que la fonction référentielle en poésie n'est pas une question d'ajustement au réel, elle s'exerce de signifiant à signifiant, c'est ce qu'il désigne sous l'appellation d'horizontalité de la signification (RIFFATERRE, 1979, p. 38). Ces considérations faites, nous pouvons maintenant passer à l'analyse de la deuxième période de ce dernier couplet et de son rapport avec la première période que nous venons de décrire à l'instant. Celle-ci se caractérise plutôt par les phrases de type assertif marquées par les verbes d'action qui embrassent les propos directifs des phrases injonctives de la période précédente à laquelle elle s'articule par l'intermédiaire de la proposition subordonnée circonstancielle « *Eeee! Sy izayavynyandroasara* » [Eééé! quand vient la saison d'été] (vers 63). Ce complément antéposé est une reprise des vers 52 et 53 de la première période permettant à la séquence de concilier deux discours dont les contenus propositionnels diffèrent tant qu'acte de langage. Nous avons, d'un côté, un discours de type directif construit sur des phrases injonctives dont la condition d'efficacité est présentée de manière interne par les propositions subordonnées circonstancielle de cause constituées par une série formée de *Fitarognana* (vers 54, 55) et de *Ohabolagna* (vers 56-61). Rappelons encore que ces deux formes d'expression ont ceci de commun qu'elles sont des locutions exprimant des vérités attestées par les expériences collectives, autrement dit, si on veut trouver l'autorité idoine qui garantit les conditions de félicité des ordres donnés dans la première période de cette séquence, celle-ci est du côté de la société productrice des proverbes. De l'autre côté, nous avons un discours de type représentatif construit sur un système descriptif regroupant des motifs, des expressions et des figures autour des activités saisonnières des hommes et des animaux. Sous ce rapport, nous pouvons maintenant poser que la prégnance des verbes d'action de la seconde période répond à la logique du jugement et à la logique de l'action exprimées par les phrases impératives, les clichés et les proverbes, de sorte que « *mamboly* » [planter], « *mitsidigna* » [s'envoler], « *misoverigna* » [se réveiller], « *mamadika* » [retourner] font écho aux versets 54-61 composés d'appel au travail et d'appel à la raison à travers la requête des phrases impératives et la sagesse des proverbes. On note ainsi deux unités syntaxique et sémantique formant une chaîne d'actes de discours qui se présente sous le signe d'un mouvement dialectique du type requête/réponse, ordre/réalisation. Sous ces deux rapports, l'horizon d'attente ouvert par la première proposition-énoncé (vers 54-62) se trouve liquidé par la seconde (vers 64-75), ce qui permet de conclure que la construction de la cohésion est ici le fait de la logique interne à la séquence.

CONCLUSION

Au moment de conclure cette lecture linéaire, il nous reste encore à répondre à une question, celle de la cohésion et de la cohérence textuelles. Autrement dit, en quoi les segments se recoupent-ils pour former au plan du contenu un discours cohérent dans lequel le local milite pour l'intelligibilité du général ?

Nous avons montré que les segmentations de la chanson en refrain et quatre couplets correspondent aux différentes phases du procès qui font progresser le thème à travers le texte de manière différentielle. Il ressort de cette lecture une grammaire textuelle qui alterne des séquences narrative (vers 5-12), descriptive (vers 13-36), argumentative (vers 37-51) et exhortative (vers 1-5 et vers 52-78).

Sur ce point, « *Hitetyvohitsaaia* » adopte une progression à thème éclaté qui maintient la permanence topique par un mécanisme de surdétermination par rapport à chaque phase du processus d'un élément ou un aspect du thème principal. À l'intérieur de ce système qui repose sur cette typologie textuelle alternée, le thème du « *hanigna* » se place au centre d'une stratégie discursive qui met au jour une prise de parole singulière qui adopte une progression complexe lui permettant de signifier différent. Le « *hanigna* » constitue ainsi le « mot noyau » représentant l'invariant thématique du discours poétique qui, selon Michael RIFFATERRE, répète ce dont il parle en dépit de variations dans la manière de dire (RIFFATERRE, 1979, p. 76). Sous cet aspect, il y a lieu de souligner que le thème est une entité évolutive à l'intérieur du texte. Celui-ci fonctionne comme la manifestation de ce que le sémioticien américain appelle sous la métaphore du névrose qui fait surgir son symptôme ailleurs dans le texte en une véritable d'autres éruptions symptômes au travers de différents procédés d'analogie, de substitutions, de déplacements, voire d'opposition (*Ibid.*). Il s'agit là d'une conception générativiste et transformationnelle du texte poétique généré à partir d'un invariant du paradigme qui n'apparaît pas sous la même forme dans la chanson. Cette perspective permet de présumer que la signification et la pertinence du texte résident dans cette relation des variables portés par les procès avec l'élément invariant assimilé au thème.

Ainsi, du point de vue du déroulement global de la chanson, le premier segment de la pièce est sans aucun doute le refrain. Il se présente comme le moment propice pour la révélation du thème puis de la structure d'ensemble. Le segment refrain annonce explicitement le mobile du discours qui s'avère en fait être le thème central, celui du « *hanigna* ». Le « *hanigna* » et son objet y sont identifiés d'entrée de jeu suivant la conception qui apparente le sentiment de manque à la sensation de solitude vécue comme incomplétude par absence de l'autre, c'est-à-dire une disjonction de l'un d'avec l'autre. L'autre est ici l'autre traduction littérale du terme « *nama* » du lexique vernaculaire betsileo, qui est le radical constituant le nom propre « *Ranama* ». Cet objet désigné au désir par son absence traverse les quatre couplets et se précise notamment dans les figures successives des « *Kilonga* » évoquées au vers 10, de l'« *apela* » décrite dans le second couplet et de « *Raozy* » désignée dans le vers 46, formant ainsi un système descriptif qui implique un système de signification reposant sur un procédé d'accumulation d'éléments allant se précisant de procès en procès.

À noter également que la figure du parallélisme syntaxique (vers 1 et 2) qui ouvre le refrain annonce, sur la nuance de sens qui existe entre les deux verbes « *manigna* » [avoir le manque de l'autre] et « *tea* » [aimer], la mise en regard dans le troisième couplet de deux personnages féminins du vers 46, « *Ikalamaria* » et « *Raozy* ». À leur tour, les deux figures féminines permettent de dégager une corrélation logique entre les termes qui forment deux paires lexicales qui dichotomisent finalement la manière humaine de passer le temps : la première paire est constituée des termes « *fitea* » [amour] et « *fonegnana* » [cohabitation], la seconde paire, elle, est composée des termes « *tsignanignanigna* » [rêverie nostalgique] et « *regnina* » [jeu, divertissement]. Il y a lieu de souligner que cette double corrélation manifeste une temporalité qui met en évidence les relations structurantes du plan de contenu qui se distribuent entre un début et une fin, ce qui permet de saisir la dynamique du parcours thématique tel que la chanson le représente à partir du vers 44 au vers 48. Explicitons cette dynamique du parcours thématique qui repose sur ce caractère binaire de la temporalité. D'un côté, la mise en perspective du « *fonegnana* » dans le champs sémantique du « *fitea* » permet d'inférer sur les tâches quotidiennes que la description de la saison d'été indique sans équivoque dans les vers

52, 53 et les vers 63, 64. Ces tâches quotidiennes ont trait aux activités humaines de subsistance qui répondent aux besoins fondamentaux de l'être humain ; celles-ci sont notamment décrites dans le premier, le deuxième et le quatrième couplet sous le signe des travaux ruraux d'élevage, de chasse, de commerce, d'agriculture. Sous cet angle, nous pouvons facilement lire que le « *fitea* », qui unit au départ l'époux et l'épouse aux prises avec la monotonie qui marque la temporalité du vécu au premier degré, laisse rapidement place à la cohabitation. De l'autre côté, pourtant, la mise en relation du « *regnina* » dans le champ sémantique du « *hanigna* » indique qu'il est tout à fait loisible de se laisser porter par cette rêverie nostalgique inférant sur le jeu, un autre type d'activité humaine qui n'a d'autre but qu'elle-même. On peut dire que la différence entre *Kalamariaet Raozy* réside sur la relation dialectique présence/absence. Autant la présence qu'évoque le « *fonegnana* » verse *Kalamaria* dans le monde du travail, dans la mesure où, selon l'adage bien connu, « *on ne vit pas d'amour et d'eau fraîche* », autant l'absence désigne *Raozy* dans le monde du jeu, le jeu ici entendu comme moment de débrayage ponctuel de la temporalité ouverte du vécu. C'est cette différence irréductible qui identifie « *Raozy* » comme un être de séduction indexé au « *hanigna* ». En effet, suivant son origine étymologique latine « *seducere* » [détourner du droit chemin], la « séduction » se définit par la sortie du monde du travail pour se trouver dans le monde du jeu ou du divertissement inscrit dans la temporalité close de la chanson par opposition à la temporalité ouverte de la réalité.

En dernière analyse, notons l'autre élément de la cohésion textuelle qui est d'ordre grammatical. Deux compléments circonstanciels temporels ponctuent la composition en la divisant, du point de vue de la structure, en deux parties cohérentes et complémentaires. De fait, le vers 6 et les vers 52-53 sont des compléments circonstanciels qui font état de deux moments clés du discours poétique qui semblent suggérer de manière indicible le proverbe aux vers 61-62 « *Manaovamason'nympitora-tany, jereonyagnyaloha, todihonyagnyafara* » [Faites comme les yeux des remblayeurs, regardez devant et jetez un œil derrière]. L'intérêt de cette formule est double sur deux plans : celui du fond et celui de la forme. Sur le plan du fond, elle se présente comme la véritable formule de clôture contenant le précepte qui s'avère être le message, voire la morale que veut transmettre la chanson en tant que communication littéraire à finalité persuasive. Elle se révèle également comme une locution métalinguistique qui indique la structure de la chanson dans sa composition bipartite et, partant, le rythme du texte qui a partie liée à un aspect de la temporalité humaine suivant l'algorithme *avant/après*. En effet, le système descriptif autour du temps saisonnier délimite le corps de la chanson et fait dialoguer le premier couplet et le dernier couplet de manière polémique. Les deux couplets synthétisent les deux moments cruciaux de la chanson en annonçant l'ouverture et en projetant la clôture du discours poétique : la rêverie nostalgique et le retour à la réalité qui trament l'expérience humaine du temps ponctué par le divertissement et les activités de subsistance. De fait, l'articulation de ces deux moments est illustrée par l'intervention du segment chanté « *Hitetyvihotsaaia* » [Traverser où quelles montagnes] qui termine chaque couplet déclamé. Ce segment devient ainsi l'antenne interne qui modalise systématiquement l'un après l'autre chaque procès contenu dans chacun des quatre couplets. Ce retour régulier de l'antenne en fin de couplet est le rappel incessant au retour à la réalité face à la séduction de l'autre rêvé, illustrant le mouvement dialectique qui caractérise le parcours thématique et la progression textuelle dans son ensemble.

REFERENCES

- AUSTIN, J. L. (1970 [1962]). *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1996). L'ancienne rhétorique. Aide mémoire. *Communications* 16, pp. 172-223.
- BEENVENISTE, E. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages* n°17, pp. 12-18.
- CREPEAU, P. . (1975). La Définition du proverbe. *Fabula* 16, 3 / 4, pp. 285-304.
- DUBIED, A. (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Paris-Genève: Librairie DROZ.
- FOURNIER, J.-Y. (1999). *A l'école de l'intelligence: comprendre pour apprendre*. Paris: Est éditeur.
- GREIMAS, J. e. (1979). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1. Paris: Hachette.
- KOTIN MORTIMER, A. (1985). *La Clôture narrative*. Paris: José CORTI éditeur.
- RAZAFIMAMONJY, G. J. (2008). *Le Sokela betsileo, une parole poétique et gnomique. Thèse de doctorat*. Sous la direction de TERRAMORSI Bernard. Université de La Réunion.
- RICHARD, J.-P. (1961). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- SMEKENS, W. F. (1995). *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*. Paris: Département DUCLOT.
