

Methodology Article

LE KALITA BETSILEO, AU DÉFI DE LA LECTURE ISOTOPIQUE ?

Georges Joseph RAZAFIMAMONJY.

Orcid ID: 0000-0003-4411-7596

Domaine Arts, Lettres et Sciences humaines, Université de Toliara, Madagascar.

Received 03rd August 2024; Accepted 04th September 2024; Published online 30th October 2024

RÉSUMÉ

Nous étudierons une forme d'expression originale dans le système littéraire malgache betsileo : le Kalita, une forme simple de type proverbial ponctuant les autres formes du genre majeur betsileo comme le Kabary [discours oratoire de circonstance], le Sokela [discours rituel], le Rija [chant populaire traditionnel betsileo]. Sur la forme, le Kalita trait à un jeu poétique répondant à un certain nombre de critères formels de composition qui permettent de souligner sa nature poétique. Il se présente sous la forme d'une unité strophique minimaliste qui appareille deux vers à rime plate. À son échelle, il explore un jeu complexe de rimes fondé sur le parallélisme proche de l'holorime. Sur le fond, ila trait à une composition épigrammatique à fonction argumentative constituée d'un couple prémisses-conclusion qui semble n'entretenir aucun lien évident sauf formel, rapport formel que nous avons envisagé dans les deux sens de l'expression : comme mode de pensée et comme figure de pensée. Il s'agit d'un rapport qui problématise la dialectique de la forme et du fond entendue sous l'angle de l'activité signifiante du langage au point de poser un défi à la lecture isotopique. L'essai de résolution de ce problème nous a conduit à adopter la démarche de l'analyse sémantique que nous avons menée dans le cadre théorique de la sémantique interprétative de François RASTIER.

Mots-clés: Kalita, oraliture betsileo, isotopie, sens, signification.

INTRODUCTION

Nous pouvons aisément admettre que le premier qui a étudié de manière approfondie le système littéraire malgache betsileo¹, dans un ouvrage célèbre éponyme, est Lucien-Xavier Michel ANDRIANARAHINJAKA. Il nous a renseigné que l'oraliture betsileo est composée d'une multitude de formes d'expression toutes aussi vivantes les unes que les autres et qui ont aussi cette spécificité d'être décloisonnées les unes des autres. Dans ce vaste système, on comprend facilement que le besoin de classification est de mise, c'est ainsi que le spécialiste a suggéré des entrées taxinomiques qui mettent en évidence la modalité d'expression, la performance et le contexte d'exécution pour classer chaque genre. Il a proposé par exemple, au plan de la modalité d'expression, la distribution : chanté/non chanté. D'une part, le type chanté est constitué par le *Isa* [Grand chant] auquel on peut aussi ajouter le *Rija* ou *Horija* [Chanson populaire traditionnelle] et, d'autre part, le type non chanté regroupe indifféremment le *Kabary* [Discours oratoire], le *Sokela* [Discours rituel], le *Famparahitsa* [Déclinaison betsileo du *Hainteny* merina], l'*Angano* [Mythe, conte], le *Tantara* [Traditions historiques, récits à vocation historiographique], le *Fampatognona* [Devinette], le *Kalambalala* [Facéties verbales], le *Ohatsa* [Parabole], le *Kalita* [Calembour, jeu de mots], le *Kipotsaka* [Farce, plaisanterie, bouffonnerie], le *Ohabolagna* [Proverbe], le *Fitarognana* [Adage populaire] (ANDRIANARAHINJAKA, 1987, p. 211). Le genre qui nous occupe ici est le *Kalita*, cette forme simple que L-X. M. ANDRIANARAHINJAKA range, au niveau de l'entrée taxinomique relative à la performance, sous la rubrique de ce qu'il appelle genre auxiliaire. Cet attribut d'auxiliaire vient du fait que les genres communiquent entre eux en contexte d'actualisation. Les genres majeurs tels que le *Isa*, le *Rija*, le *Kabary*, le *Sokela* peuvent, par exemple, intégrer certains genres intermédiaires comme des *Famparahitsa*, des *Ohatsa*, des *Kalambalala*. Tandis que les genres mineurs comme les *Kalita*, les *Kipotsaka*, les *Ohabolagna*, les

Fitarognana s'actualisent à l'intérieur des deux premiers. Les frontières entre les genres sont donc poreuses et le mélange semble être un mode de construction et de production reconnu et attesté dans l'art oral traditionnel betsileo. En termes linguistiques, la performance orale qui s'affiche pour un genre peut recourir à d'autres sans se renier. Sans ce procédé particulier, un *Isa*, un *Kabary* ou un *Sokela* seraient des discours prosaïques, sans autre valeur qu'informative. L'« effort de bien dire » selon l'expression de Marcel MAUSS (MAUSS, 1947, p. 97), une des conditions idoines de l'art verbal chez les Betsileo², se manifeste à travers la manipulation et l'utilisation à bon escient de ces formes d'expression simples. La question centrale de recherche peut être formulée de la manière suivante : quel est le potentiel de l'analyse isotopique pour établir, entre des formes d'expression orale simples et complexes, la cohérence thématique dans une performance verbale ?

Pour répondre à cette question, nous avançons les hypothèses suivantes, qui visent à expliciter les mécanismes par lesquels le *Kalita* contribue à la cohésion thématique d'une performance verbale :

Le *Kalita* sert de fondement à la dimension gnomique des genres majeurs qui l'incorpore. En tant que proverbes et jeux de mots, les *Kalita* apportent une dimension de sagesse et de connaissance ancestrale aux discours plus élaborés comme le *Kabary* et le *Sokela*.

Le *Kalita* assure une fonction de cohésion sociale en sollicitant l'adhésion de l'auditoire à travers des références culturelles partagées. Ils permettent également de négocier les relations sociales en offrant des formules toutes faites pour exprimer des sentiments complexes ou délicats, comme dans l'exemple des « Actes d'excuses ».

Le *Kalita* se présente comme un élément clé de la performance orale. Son utilisation permet d'embellir le discours, de maintenir l'attention de l'auditoire et de démontrer la virtuosité du *performer*.

Nous allons subdiviser ce travail en quatre parties. Dans un premier temps, nous allons présenter l'objet d'étude dans sa spécificité ; dans un second temps, nous analyserons sa place dans le paysage

¹Betsileo, comme adjectif qualificatif, désigne les caractéristiques se rapportant au groupe de population du même nom.

²Betsileo : nom d'appellation de l'ethnie de la partie méridionale du plateau central de Madagascar.

discursif ; dans un troisième temps, nous démontrerons en quoi le *Kalita* peut être un vecteur de cohésion thématique ; et dans un quatrième temps, nous approfondissons l'analyse sémantique à travers l'étude d'un élément typique de corpus de *Kalita*.

Identification empirique de l'objet d'étude

Considérons à présent notre objet d'étude, le *Kalita*, sous son double aspect formel et sémantique pour tenter de l'identifier et d'analyser son mécanisme de composition. Dans sa matérialité, le *Kalita* se caractérise par un jeu de rime et de rythme qui relève des procédés rhétorique, lexical, musical et syntactique de composition. En effet, le *Kalita* peut se prêter à la fois à la déclamation et au chant en tant que genres auxiliaires qui ponctuent les *Isa*, les *Rija*, les *Kabary* et les *Sokela*. Il se présente sous la forme poétique d'un distique, c'est-à-dire formant une strophe à deux vers rimés. Chaque vers est composé de deux propositions ayant la même construction de sorte qu'on obtient un effet d'isocolie entre les deux paires

Exemple :

Version malgache	Traduction en français
(Eko) ny raika Ravelo, ny raika Raso, (Ko) agnareo eto tsa havela, ny ary ambadika tsa hafoa	L'une est Ravelo, l'autre Raso, Vous, ici, ne serez pas laissés, ceux d'à côté ne seront pas abandonnés

De plus, on peut noter aussi la présence de rimes intérieures qui créent des échos prosodiques à l'œuvre surtout lorsque le *Kalita* est actualisé à l'intérieur des genres chantés, les *Isa* ou les *Rija*. Il peut ainsi se disséquer pour donner un quatrain aux vers alternés (ABAB) suivant la structure strophique de ces formes d'expression chantées dont le rythme régulier impliqué par le mètre poétique est fait aussi pour être dansé en contexte social de réalisation.

Exemple 1 :

Fa se niagnatsimo agny hoa Rakotomavo, Ko nitapody ahatagny ko Razafitsalama, Eko ny tsigny haragna avo, Ny fondro vato malama	Car lorsque Rakotomavo, dit-on, part vers le sud, Une fois revenu, c'est Razafitsalama, Le tort est une montagne abrupte, Et le reproche un rocher glissant
---	--

Exemple 2 :

Peta-kofehin'Antsirabe, Fanjai-kelin'Atananarivo, Ko ny resaka tsa hatao be Fa ny andro mandroso mihariva	Broderie d'Antsirabe, Petite aiguille d'Atananarivo, Je ne ferai pas beaucoup de discours Car le jour avance vers le soir
--	--

Cependant, sur le plan analytique, la structure binaire devrait être retenue en ce sens où les deux premiers vers pourraient constituer ce qu'on peut appeler sommairement la prémisse tandis que les deux derniers vers en seraient virtuellement la conséquence, mais nous reviendrons sur ce rapport logique problématique plus loin. En outre, la forme distique est plus susceptible de produire les effets multiples attendus naturellement de l'isométrie d'une structure parallèle, à savoir l'équilibre, la régularité et l'homologie produites généralement par les figures du parallélisme. Le *Kalita* manifeste ainsi un travail sur le langage qui relève d'une composition artistique fondée sur la mise en rime et la mise en rythme de l'énoncé. À ce titre, même considérée isolément en dehors des discours qui l'actualisent, cette forme simple accède au statut d'objet d'art verbal marqué par un faire-poétique impliquant des procédés qui portent sur les structures lexicales, sémantiques et syntaxiques dont la spécificité réside dans l'implication réciproque de deux sémiotiques : la forme et le contenu.

Le *Kalita* peut être définie comme un exercice particulier de la parole. En l'occurrence, pour le « performer », il s'agit d'appareiller deux propositions qui n'ont apparemment entre elles aucune relation sauf formelle. De fait, une des règles qui régit la création des *Kalita* pourrait être résumée dans la formule qui calque le premier vers du poème didactique de Paul VERLAINE, « *Art poétique* » : « La rime avant toute chose » (VERLAINE, 1979, p. 12). Ce primat de la rime qui préside à la composition des séquences parallèles des *Kalita* est doublé de l'investissement d'autres éléments d'ordres fonctionnels internes tels que les allitérations, les assonances, les mètres et la prosodie. Ces éléments ne sont pas seulement des moyens mnémotechniques destinés à faciliter la mémorisation, mais dans le travail de création, ils participent également à l'organisation des « activités des mots » qui constituent les vers dans la construction du sens. Et c'est sous cet aspect-là que réside tout l'intérêt du *Kalita*. Il peut être qualifié d'art intégral qui réunit la sensibilité et la raison en établissant un lien conceptuel cohérent entre les mots et les couples de séquences qui riment et ce, malgré l'aspect sémantiquement discordant du jeu de pairage des deux séquences qui le composent comme dans les exemples qui suivent :

Exemple 1 :

Rômaria Ravelo ro agny atapon'Atatao, (Koa)alao mare havela fa tsa tambo ny hatao	Rômaria Ravelo vient du haut d'Atatao, Laissons donc là car il y a d'innombrables (choses) à faire
--	---

Exemple 2 :

Lehe lava hoa ny bozaka, dia raha vere ny kisoa, Se lava koa ny resaka, dia raha vere koa ny soa	Si les herbes sont trop longues, les cochons se perdent, Si le discours est trop long, le meilleur se perd
---	---

Nous consacrerons une section importante pour un essai d'analyse du *Kalita* mais, *grosso modo*, les deux formules servent au locuteur de transitions pour conclure son discours. Aussi, la question qui se pose est celle de savoir ce qui motive le pairage arbitraire des deux vers du *Kalita* et consécutivement la tâche que cela impose, à savoir celle qui consiste à déterminer son mécanisme d'inférence.

L'interaction du *Kalita* avec les autres genres majeurs

Avant de répondre à la question de la forme de l'objet *Kalita*, posons-nous d'abord la question de la pertinence de sa convocation dans les genres majeurs, tels que le *Kabary* ou le *Sokela*. Pour y répondre, prenons empiriquement l'exemple, de l'« acte d'excuse » dans un discours rituel (*Sokela*) ou dans un circonstance (*Kabary*) : avant de prendre la parole, le *Mpisokela* [Officiant] ou le *Mpikabary* [Orateur] pourra le faire en usant des *Kalita* dans lesquels il s'agit d'être capable de justifier le fait qu'il est bien chargé de le faire :

Ny dendemo, hoe, ro be ravina Fa ny agnamamy ro fihinana, Eko ny Ray aman-dreny any dia ao madina, fa ny zaza ro fagninagna	Le dendemo, dit-on, a de larges feuilles mais c'est la brède douce qui est comestible, Les pères et les mères sont toujours là, mais ce sont les enfants qu'on envoie accomplir les
Ny lalangizohoe tsa mba miolaka lake agne akonahona,	Les sillages, dit-on, ne vivent pas même dans les marais

Ko ny manandrify koa tsa hiolaka ko ny zara tsa hatolots'ona	Le sort ne dévie pas et la destinée ne se donne pas à autrui
Ny rano eigny atety hoe ro mitsatsatsatoka,	L'eaux des sommets, dit-on, tombent en cascades,
Koa aho se hiteny eto dia manao ny azafady sady miala ny satroka	Et moi, en parlant ici, je demande pardon tout en enlevant le chapeau
Fa se niagnatsimo agny ho Rakotomavo, Ko nitapody ahatagny ko Razafitsalama,	Car lorsque Rakotomavo, dit-on, part vers le sud, Une fois revenu, c'est Razafitsalama,
Eko ny tsigny haragna avo, Ny fondro vato malama	Le tort est une montagne abrupte, Et le reproche un rocher glissant

Notons que l'« acte d'excuse » constitue le passage le plus délicat d'un *Kabary* et d'un *Sokela* qui sont considérés dans la société malgache en général comme une expérience toujours impérieuse comprise sous le signe du rite de passage. L'interprétation habituelle de l'acte d'excuse toujours avancée est d'éviter d'offenser ou de pécher par dérapage verbal ou même par omission. Il y a sans doute une part de vérité dans cette interprétation, mais elle est accessoire, car l'acte d'excuse procède d'une religiosité panthéiste qui implique que toute modification de l'ordonnement du monde exige une demande de permission auprès du créateur, c'est cela la fonction primordiale des demandes d'excuse dans le discours oral betsileo, c'est dire le caractère sérieux de ces formes simples que sont les *Kalita* dans ces genres de discours. À ce titre, le *Kalita* milite dans le sens de la dimension gnomique de ces formes d'expression majeures de la tradition orale betsileo qui fonctionnent non seulement comme système informationnel mais aussi et surtout relationnel, celui d'assurer la conservation et la cohésion du corps social à l'intérieur de la double Transcendance (RAZAFIMAMONJY, 2008, p. 4).

Essai d'approche de la forme *Kalita*

Nous avons défini le *Kalita* comme une forme simple qui sert d'auxiliaire aux genres majeurs tels que le *Isa*, le *Rija*, le *Kabary* ou le *Sokela* selon l'adage bien connu des Betsileo : « *Ny Kalita tsa lahatsa fa laoky ny tarogna* » [Le *Kalita* n'est pas le discours mais il en est le met d'accompagnement]. Cette définition qui met en avant la métaphore du plat accompagnant le riz chez les malgaches démontre l'importance des *Kalita* dans les formes d'expression majeures qui, sans eux, deviendront des discours plats et sans goût. Cet adage nous fournit une définition fonctionnelle du *Kalita* qui nous renvoie à la définition de la rhétorique classique, c'est-à-dire l'ensemble de procédés constituant l'art de bien dire et de l'éloquence et dont le but est de persuader l'auditoire. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'amorcer une première approche interprétative du *Kalita* comme figure de pensée qui permet de présenter une idée. Dans le cadre de la persuasion discursive, malgré le primat du « dire » sur le « dit », la question de la signification qui découle de l'interaction entre le fond et la forme s'avère centrale comme condition d'accès au discours en tant que message doté de l'efficacité de la parole. Une approche efficace du *Kalita* consistera pour nous à décrire les formes sémantiques et les contenus sur lesquels ces formes sont construites pour les exprimer et les souligner. Pour ce faire, nous aurons recours aux ressources de la sémantique, l'une des domaines de la linguistique théorique qui étudie la signification des mots, des phrases et des énoncés. L'analyse sémantique nous permettra de mettre au jour la signification des mots et de leur interaction dans leur contexte textuel. À cet effet, nous inscrirons notre approche dans le cadre théorique de

la sémantique interprétative fondée par François RASTIER qui reconnaît quatre composantes ayant trait à quatre secteurs de description à savoir thématique, dialogique, dialectique et tactique.

Dans la pratique, ces quatre composantes correspondent à quatre niveaux d'analyse qui investissent diversement le plan sémantique des énoncés. Ils guideront notre analyse qui nous fera pencher sur l'expression et les contenus énoncés pris en charge par l'univers sémantique des *Kalita*. Ce premier niveau d'analyse appelé thématique sera optimisé par l'examen du niveau dit tactique qui portera sur la disposition séquentielle du signifié exprimé par le *Kalita* étudié. Cette première démarche s'appuiera sur le principe de compositionnalité sémantique selon lequel la signification de toute expression complexe est fonction des signification de ses constituants (SANDU, 1998, p. 170). Cela dit, ce dont il nous faut également tenir compte est le fait que le *Kalita* se présente comme une forme d'expression relevant des fonctions référentielle, expressive et poétique du langage qui, dans sa projection syntagmatique de paradigmes, pousse le jeu à l'extrême et ne manque pas de constituer une gageure pour la méthodologie de lecture proposée ici.

Prenons à présent un échantillon qui va nous permettre de tester l'approche que nous avons choisie.

Rômaria Ravelo ro agny atapon'Atatao, (Ko) alao mare havela fa tsa tambo ny hatao	Rômaria Ravelo vient du haut d'Atatao, Laissons donc là car il y a d'innombrables (choses) à faire
---	--

Nous avons ici une phrase constituée de deux propositions indépendantes de type parataxe. On peut dire que cette structure à deux séquences qui s'emboîtent est la forme classique des *Kalita*. Cette forme présente un mode d'ordonnement qui peut participer de manière heuristique à l'étude de leur signification du moment qu'on peut accepter l'idée, même naïve, selon laquelle une phrase sensée est une phrase logique. Notre première démarche examinera ainsi les relations sémantiques qui peuvent être de natures logique et chronologique entre les deux séquences couplées du *Kalita*. En l'occurrence, pour notre exemple, nous avons un *Kalita* composé suivant une relation chronologique de successivité et une relation logique de cause à effet qu'on peut représenter dans ce tableau :

Cause	Effet
Rômaria Ravelo ro agny atapon'Atatao, Rômaria Ravelo est du haut d'Atatao,	Eko alao mare havela fa tsa tambo nyhatao. laissons donc là car il y a d'innombrables (choses) à faire.

Pour un discours que la pratique range dans l'ordre des discours sérieux, un tel enchaînement a de quoi laisser perplexe. Nous sommes en droit de nous demander comment s'élabore cette relation d'implication qui s'établit entre deux contenus thématiques qui n'ont visiblement rien en commun. Au niveau superficiel, le *Kalita* constitue un couplement de propositions qui transgresse la loi de la discursivité logique au point qu'on est tenté de statuer de son caractère définitivement paralogique. Rappelons que cette loi de la discursivité logique découle d'une postulation forte d'Émile BENVENISTE telle que le rapporte dans ses notes manuscrites Robert DESSONS (2021 : 55-

70) : « *Dans la langue ordinaire, le discours est le discours de la pensée, de la démonstration, du raisonnement, si sommaire qu'il soit* ». Ce passage auquel nous nous souscrivons entièrement illustre parfaitement que la pratique humaine du langage, qu'il soit celle de la communication ordinaire ou celle de la communication littéraire, « si sommaire qu'il soit », consiste en un ordonnancement d'unités de la langue sciemment identifiées qui s'articulent entre elles suivant leur

propriété syntaxique et leur sémantisme respectifs. Ce qui fait qu'elles s'actualisent dans une énonciation singulière dotée d'un contenu singulier et d'une portée argumentative bien déterminée, le tout lisible et compréhensible. Bref, on ne parle pas pour ne rien dire ni pour ne rien faire. Il nous faut risquer donc ici une interprétation qui dégage le mécanisme qui préside à cet agencement particulier - pour ne pas dire fantaisiste - de propositions du *Kalita* et qui, cependant, lui confère la propriété de former une unité cohérente à la fois compréhensible et efficace en termes de persuasion.

Notre défi se concrétise donc autour d'une relation problématique de contenus de propositions : l'implication entre une idée de localité et une idée de trêve. Du point de vue du sens, la première séquence que nous pouvons appeler la « prémisses » présente une pseudo-tautologie qui établit l'identité du sujet avec son *autre* désigné ici par un toponyme, par l'intermédiaire du copule « *ro* » [être] comme dans les expressions *betsileo* « *Ny ona ro ona* » [L'être humain est l'être humain] ou encore « *I Kotozafy ro Alekisisy* » [Kotozafy est Alexis] pour traduire une relation du pareil au même. Il ne faut pas se tromper mais cette tautologie n'est qu'apparente car le premier *ona* est dans la construction le groupe nominal, la particule *ro* est la copule et le deuxième *ona* est le prédicat. Autrement dit, il s'agit de dire que c'est l'homme qui peut faire la fonction de l'homme et nullement les animaux. Il en va de même pour *Ikotozafy ro Alexis*, *Alexis* joue le rôle de prédicat.

De la même manière, dans ce premier segment du *Kalita*, la personne et sa localité d'origine sont définies en termes d'égalité : « *Rômaria Ravelo = Atatao* » portée par une phrase de type assertive médiée par un verbe d'état conjugué au présent de la vérité générale, c'est-à-dire comme un énoncé constatatif qui rend compte d'un état de chose qui peut être vérifié de sorte que si l'énoncé est conforme à l'état de chose, on statuera à sa vérité ou, dans le cas contraire, à sa fausseté. Or, selon ce que nous avons décidé d'appeler le « *cogito* » de Robert LAFONT (1978 :178-179), il y a lieu de croire que la question de vérité ou de fausseté d'une proposition ne se pose pas ici sinon les formes d'expression littéraire orale ou écrite basées sur la fiction comme les mythes, les contes, la poésie ou les romans, s'évanouiront par discordance avec le réel. En effet, l'auteur affirme que

Le fonctionnement linguistique tout entier s'organise autour de l'évidence du moi. Sans elle, il partirait à la dérive. La vérité du monde, sous la véridité du message, se suspend au message. C'est ce que dit la tradition grammaticale en reliant à l'ego ce double signe de vérité immédiate, de l'espace et du temps que sont hic et nunc, cette marque de vérité du non-moi médiée au moi. Je parle, donc je produis la vérité du monde (ici, c'est nous qui soulignons). Si je veux verser le monde à la fable, c'est bien le monde que j'y verse par l'assomption de la parole. Le sujet comme existant nécessaire contrôle aussi l'existence de l'objet.

Cette démonstration nous permet d'adopter un postulat que nous pouvons formuler de la manière suivante : l'étude du *Kalita* sous l'angle de la représentation construite rend le test de véridiction non pertinente. Ce qui revient à dire que la proposition « *Rômaria Ravelo ro agny atapon'Atatao* » [Rômaria Ravelo est du haut d'Atatao] n'est pas censée renvoyer à une réalité extralinguistique correspondante mais plutôt à une énonciation qui constitue la propre référence du discours. Dans ce sens, François RASTIER reformule sa conception de l'énonciation en affirmant que celle-ci est à appréhender : « non plus comme un transit de la pensée vers le langage mais comme une action qui à tout le moins permet de passer d'un signe à celui qui le suit et en somme de produire un passage à partir d'un passage précédent » (RASTIER, 2002, pp. 177-200). Ce qui nous permet de dire

que le *Kalita* n'est pas une connaissance du monde matériel, mais plutôt une connaissance d'un objet qui n'a d'existence que linguistique. Sa vérité est donc une affaire de langage et non de test de véridiction avec la non-contradiction au réel. Ces considérations lèvent l'incongruence de l'appareillage des deux séquences dans la mesure où, logiquement, les deux idées énoncées ne se contredisent ni, encore moins, ne s'éliminent mais plutôt se recoupent dans une sorte d'inclusion au point que, dans la formule, l'une ne peut aller sans l'autre de la même manière qu'une prémisses ne peut aller sans sa conclusion.

Considérons à présent la deuxième séquence qui assume justement la « conclusion » de la structure. Elle se présente comme la proposition qui est censée dérouler sur un mode injonctif l'implication logique de la prémisses : « (*Ko*) *alao mare havela fa tsa tambo ny hatao* » [Laissons (donc) là car il y a d'innombrables (choses) à faire]. Il s'agit d'une réplique qui fait directement suite à la prémisses et en constitue la conséquence indiquée par le morphème au sémantisme conclusif « *ko* » ou « *eko* » [donc]. Dans sa propre structure, cette deuxième séquence est elle-même une phrase composée de deux propositions indépendantes de type hypotaxe, reliées par le morphème coordinatif « *fa* » [car] qui établit une relation de cause à effet entre les deux propositions. Au niveau de cette séquence, le noyau sémantique est porté par le groupe verbal « *Alao mare havela* » [laissons donc là] emboîté par une proposition qui fonctionne comme une expansion par coordination à valeur circonstancielle « *fa tsa tambo ny hatao* ». Elle complète ainsi la première proposition suivant un rapport « texte-prétexte », ce qui donne finalement au *Kalita* une structure concentrique.

Au niveau profond, les deux « prétextes » qui constituent les entours du segment noyau « *Ko alao mare havela* » [Laissons donc là] révèlent respectivement l'isotopie de la *hauteur* induite par les termes « *atampony* » [en haut] et « *tatao* » [amoncèlement de pierres] et l'isotopie de la *pluralité* derrière « *tsa tambo* » [innombrable]. La connexion entre les deux isotopies /hauteur/ et /pluralité/ est rendue possible par la figure d'« *Atatao* » qui est un toponyme périprastique se traduisant littéralement par « Là où se trouve un amoncèlement de pierres » incluant deux traits : *pluralité* et *ouvrage humain* qui se trouvent dans le segment « *Fa tsa tambo ny hatao* » [car il y a d'innombrables (choses) à faire]. Ce qui permet d'établir cette relation d'équivalence des isotopies /hauteur/ et /pluralité/ qui assure l'homogénéité du *Kalita* et lui donne la structure concentrique que nous pouvons maintenant schématiser de la manière suivante :

Prétexte	Texte	Prétexte
	→ Noyau ←	
<i>Rômaria Ravelo ro agny atapon'Atatao,</i>	(<i>Ko</i>) <i>alao mare havela</i>	<i>fa tsa tambo ny hatao</i>
Rômaria Ravelo est du haut d'Atatao	Laissons (donc) là	car il y a beaucoup à faire

Cette présentation nous indique clairement qu'il existe dans la structure du *Kalita* ce que nous pouvons appeler « noyau » vers lequel se concentrent ou « pointe » avec lequel s'appareillent les « prétextes ». Mais dans la composition, quel que soit le schéma en jeu, concentrique ou parallèle, le ou les prétextes fonctionnent comme une stratégie qui consiste à énoncer une proposition en raison de son lien inférentiel avec une proposition amorce tenue pour vraie en vertu de la loi de compositionnalité. Autrement dit, le prétexte ou la proposition qui tient lieu de prémisses infère sur la pointe ou la conclusion à la manière d'un jeu d'énigme dans lequel l'énoncé du problème infère sur la solution ou la réponse attendue, ce qui rejoint la position de Claire BEYSSADE dans sa théorie de l'implicature. En

effet, l'auteur affirme : « une implicature est une proposition qui est « impliquée » par l'assertion d'une phrase dans un contexte donné bien que cette proposition ne fasse pas partie de ce qui a été effectivement dit, ni n'en soit une conséquence logique » (BEYSSADE, 2017, p. 46). C'est ainsi que dans la pratique du langage quotidien la seule prémisse d'un proverbe assume souvent l'expression et le contenu du proverbe entier à la manière d'une figure non-trope. En effet, lorsqu'un malgache dit par exemple : « *Izay no atao hoe : 'trafon-kena ome-mahery'* » [c'est ce qu'on appelle : morceau de bosse offert au brave], il coupe en deux le proverbe en ne gardant que la prémisse et, ce faisant, crée un nouveau signe périphrastique dont le contenu est la pointe même du proverbe. « *Trafon-kena ome-mahery* » [morceau de bosse offert au brave] signifie ainsi « parole à méditer ou sujet de méditation » à partir du proverbe initial « *Trafon-kenaome-mahery : am-bava homana, am-po mieritra* » [Morceau de bosse offert au brave : sa bouche en mange, mais son cœur réfléchit]. Et on peut multiplier les exemples à volonté.

Prenons un autre *Kalita* célèbre que nous pouvons entendre dans des chansons populaires betsileo, les *Rija* :

<i>Agnaytagneatete, nambolytsaramaso</i>	Nous étions sur la crête d'un mont pour planter des haricots (Malgré) bien que nous fussions ici,
<i>Ko agnaylakyteto, tsa mba nahita maso</i>	nous n'avons pas vu de nos yeux

Disons d'emblée que, suivant le principe du jeu d'énigme que nous venons d'évoquer, la prémisse « *Agnay tagne atete, namboly tsaramaso* » [Nous étions sur la crête d'un mont pour planter des haricots] concourt à la découverte de la conclusion « *Ko agnay laky teto, tsa mba nahita maso* » [(Malgré) bien que nous fussions ici, nous n'avons pas vu de nos yeux]. À ce niveau de l'analyse, il faut croire que ce mouvement d'inférence reste encore heuristique puisqu'il procède seulement d'une stratégie mnémotechnique qui relève purement de l'art et de la performance comme on en voit dans les créations artistiques orales traditionnelles. En fait, ce mouvement d'inférence semble inhérent à la propriété même du signe linguistique tel que l'a théorisé Ferdinand de SAUSSURE dans la loi des différences dans la langue (SAUSSURE, 1975, pp. 166-167) et que François RASTIER rejoint à sa manière lorsqu'il décrit le fonctionnement du signe en formulant :

Au plan du signifiant, le signe est un *passage* [...]. Ce passage peut renvoyer aux étendus connexes, par exemple par des règles d'isophonie, d'isotopie sémantique ou de redondance de morphèmes. Au plan du signifié, le signe est un *fragment* qui pointe vers ses contextes gauche et droit, proche et lointain (RASTIER, 2005, pp. 123-152).

De ces deux points de vue, il est deux principes méthodologiques à retenir : d'un côté le principe de l'horizontalité de la signification et de l'autre celui corollaire du premier, le double mouvement à la fois linéaire et rétroactif de la lecture. Ce type de lecture a trait à un processus dynamique que synthétise le proverbe malgache : « *Ataovy toy ny dian-tana ; jereo ny aloha, todihy ny aoriana* » [Imitez la démarche du caméléon ; regardez devant vous, mais ayez un œil vers l'arrière]. De cette manière, le mouvement appréhende l'objet *Kalita* comme une unité formelle et sémantique délimitée par la prémisse et la pointe ou le noyau.

En application, dans ce second *Kalita*, nous pouvons observer deux isotopies structurantes susceptibles alors de guider la lecture : premièrement, une isotopie du *lieu*, par la récurrence des morphèmes locatifs : « *tagne* » [là] et « *teto* » [ici], deuxièmement, une isotopie de

l'*activité humaine*, par la récurrence des verbes d'action « *mambole* » [planter] et « *mahita* » [voir]. L'isotopie spatiale génère un faisceau d'isotopies spécifiques contradictoires traduites par le morphème à valeur oppositive « *lake* » [malgré] : [éloigné] vs [proche], [extérieur] vs [intérieur], [espace agricole] vs [espace d'habitation] impliquant en contexte la relation dialectique [présence/absence] qui exclut l'idée d'ubiquité, de sorte que la présence dans l'espace agricole suppose l'absence dans l'espace d'habitation et *vice versa* et, consécutivement, l'activité humaine inhérente au premier exclut la possibilité d'être témoin oculaire de quoi que ce soit dans le second. L'isotopie sémantique se présente ainsi comme un vecteur de cohérence textuel. Cela dit, cette lecture, pour accéder à l'exhaustivité, doit tenir compte des ressources d'autres sémantiques pour accroître la lisibilité des *Kalita* notamment celles des procédés esthétiques qui permettent de souligner les messages pour les rendre plus efficaces.

Pour une sémantique des procédés esthétiques en jeu dans les *Kalita*

En dernière analyse, on peut affirmer que la forme *Kalita* se présente comme un espace ouvert aux paradigmes libérés de la rigidité de la logique et de la vraisemblance en explorant le potentiel de relations que le langage humain peut offrir. Le *Kalita* et beaucoup d'autres genres traditionnels oraux semblent en effet composer des segments pour en faire une paire ou une unité plus ou moins fixes qui forment curieusement souvent une allotopie proscrite par l'exigence de la cohérence discursive. Il nous faut donc admettre que la paire ou l'unité sont isotopiques sur la base d'une iso phonie qui n'en révèle pas moins au niveau profond un caractère pertinent. Illustrons cela par deux *Kalita* bien connues en région betsileo, le premier se rencontre souvent dans les *Kabary* pour interpellier l'auditoire et le second est repris dans de nombreuses compositions de *Horija* :

Exemple 1 :

Tany lavitsa hoe agne Sahatona, ko ny mariny Ambimahaso, Ko ny lavitsa maria magnatogna, ko ny mariny mihainoa soa !	Plus lointain est Sahatona, et plus près Ambimahaso, Vous qui êtes éloignés, approchez, vous qui êtes tout près, écoutez bien !
---	---

Exemple 2 :

<i>Ny zaram-pangady e ro mahitsy miriragna</i>	La manche de la bêche est droite mais inclinée
<i>ko lehe manambady e tsy maintsy sahiragna</i>	Lorsqu'on est marié, on est condamné à avoir des soucis

Dans la paire du *Kalita*, le premier élément est une affirmation qui exige du destinataire une adhésion parce qu'il est présenté comme facilement vérifiable. Il a pour mission d'amener le deuxième élément de la paire de telle manière que la vérité du premier se propage dans le second qui est le véritable message. L'argument qui milite en faveur de cette interprétation peut être appelé isotopie de vérité qui circule dans les deux séquences du distique. Dès lors, le pairage a pour effet, comme dans toute l'oraliture d'effacer complètement l'énonciateur au profit seulement de l'énonciation telle que cela se présente dans les énoncés mathématiques dans lesquels les équations sont transformées en énoncés conjonctifs du type : deux et deux ; et deux et deux font quatre. Ainsi, si on accepte la vérité de *deux et deux*, on ne peut pas réfuter la vérité de *deux et deux font quatre*. Dans le sens inverse, cette propagation de la vérité est tout aussi valable comme cela se passe dans l'expression bien connue des Malgaches suivante : « *Homeko ny volanao raha maniry nify ny akoho* » [Je te paierai

lorsque les poules auront des dents] : puisque la conditionnante (lorsque les poules auront des dents) est manifestement fautive, alors la conditionnée (Je te paierai) est également fautive, ce qui revient à dire qu'il n'y aura pas de paiement en dépit de l'acte d'affirmation. Il se passe ici un phénomène de contamination par propagation sur la linéarité de termes qui composent la conditionnée. Cette expression de la vie quotidienne ne relève pas de la forme *Kalita* mais il nous a permis de rendre compte de l'intérêt de cette composition par pairage et par l'isotopie de vérité. En effet, le *Kalita* est un jeu de pairage de rime et de rythme par un travail de mise en relation prosodique et figurative des mots, créant des associations figuratives inattendues dont l'opérativité dans le processus d'accès à la signification est aussi importante que l'analyse du contenu. Si, dans le *Kalita*, on admet que le fond s'apparente généralement au message, il y a lieu de considérer la forme en termes de manière de bien dire de sorte qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que la rime, le rythme et les figures qui matérialisent la forme se présentent comme le premier mouvement persuasif du *Kalita* suivant l'intuition de DEBORDES qui affirme :

Dans un système rhétorique de type classique, au titre de l'élocution, on examine les qualités du matériau verbal devant revêtir les idées que l'orateur a trouvées et mises en ordre, et, parmi ces qualités, l'ornement. Entre autres moyens de l'ornement, on compte les figures, subdivisées en figures de pensée (*schemata dianois, figurae sententiarum*) et figures de mots (*schemata lexeos, figurae verborum*) (DEBORDES, 1986, pp. 25-38).

Ainsi, les deux exemples qui suivent :

Exemple 1 :

<i>Ny lalangizo hoe tsa mba miolaka lake agne akonahona, Ko ny manandrify koa tsa mba miolaka ko ny zara tsa hatolots'ona.</i>	Les sillages, dit-on, ne virent pas même dans les marais Le sort ne vire pas et la destinée ne se donne pas aux autres
--	---

Exemple 2 :

<i>Rabary sy Ramano hoe sefa tafaraka, laky vola rayhetsy raha lany niandroany, Eko ny vary sy ny rano, topoko, raha tsa misaraka ahatagny ataniketsa tonga agny ambilagny</i>	Lorsque Rabary et Ramano sont réunis, même une somme de 100.000 sont terminée aujourd'hui, Le riz et l'eau ne se séparent jamais, messieurs, depuis la pépinière jusqu'à la marmite
--	--

nous révèlent-ils une série d'éléments fonctionnels de procédés caractérisée surtout par le parallélisme au niveau de la structure, du rythme, de la rime et des images. Ces éléments sont le produit du travail de mise en forme qui fonde la poéticité des *Kalita*. Dans la mesure où le travail poétique consiste pour l'essentiel au travail du vers, l'assertion du prêtre et poète irlandais G. M. HOPKINS que Michèle DRAPER rapporte est tout à fait valable pour le *Kalita*. En effet, pour les Betsileo, le *Kalita* est un mode d'expression où la pensée s'exprime en des phrases parallèles se répondant suivant un rythme symétrique :

Le vers est [...] discours qui répète entièrement ou partiellement la même figure de son. À présent, il y a du discours qui répète entièrement ou partiellement la même figure de grammaire et il peut être configuré de manière à être entendu pour lui-même, et pour son intérêt propre, *par-delà et au-dessus de son intérêt de signification* (ici, c'est nous qui soulignons) (DRAPER, 1996, pp. 110-124).

Ici, le faire poétique en jeu dans le parallélisme est un procédé qui consiste à la répétition entière ou partielle de figures qui peuvent être phoniques, syntaxiques, rhétoriques et rythmiques. Il repose sur la dialectique de la ressemblance et de la dissemblance sur le plan de l'expression comme sur le plan du contenu. Il s'agit synthétiquement d'un travail de mise au jour de la différence dans le semblable. C'est cette différence qui, pour ainsi dire, « fait la différence » dans la mesure où c'est elle qui attire l'attention par l'effet de surprise et par la présomption de sens qu'elle contient comme l'illustre si bien le distique suivant :

<i>Lehe lava hoe ny bozaka dia raha vere ny kisoa,</i>	Si les herbes sont trop longues, les cochons se perdent,
<i>Lehe lava hoe ny resaka, dia raha vere koa ny soa.</i>	Si le discours est trop long, le meilleur se dissipe

En effet, les deux vers du distique se caractérisent par la répétition de phrases de construction et de longueur identiques. Ce parallélisme porte sur les segments « *Lehe lava hoe [...], dia raha vere [...]* » repris en début de chaque hémistiche de chaque vers. Cette reprise anaphorique produit un effet de rime antérieure qui donne une forme de stabilité à l'analogie que le *Kalita* veut établir. Quant à la rime intérieure et la rime extérieure, celles-ci assument les différences comprises non pas comme éléments intrus mais bien comme actualisation de paradigme, c'est-à-dire des variables à l'intérieur d'une stabilité. En effet, il y a lieu d'admettre avec Roman JAKOBSON que la rime est une forme particulière du problème fondamental de la poésie, qui est le parallélisme et qu'il définit comme un principe d'équivalence (JAKOBSON, 1963, p. 235). Dans notre exemple, le distique fait rimer les deux vers par la césure et par la fin : à la césure

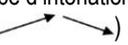
« *ny bozaka* » rime avec « *ny resaka* » suivant une perspective métaphorique et en fin de vers « *ny kisoa* » rime avec « *koa ny soa* » selon une association paronomastique. La rime brisée ainsi créée met en relation ces deux couples de groupes de noms qui diffèrent sans être totalement en opposition sinon le parallélisme tomberait dans l'absurdité. De plus, il est à souligner que les *Kalita* sont d'abord une forme d'expression orale, ils fonctionnent, comme nous l'avons souligné, en tant que figures de pensée qui s'insinuent dans la composition des autres genres chantés ou déclamés comme les *Isa*, les *Rija*, les *Kabary*, les *Sokela*. À ce titre, le travail poétique est aussi rythmique, il s'appuie sur l'exploitation de la métrique et de la prosodie qui font partie des éléments constituant la matérialité des vers. Pour cet extrait, nous avons des vers de dix-huit pieds à raison de deux hémistiches énéasyllabiques dont la composition tient compte de la synérèse imposée par la réalisation orale sur les morphèmes *[hoe]*, *[dia]* et *[koa]* :

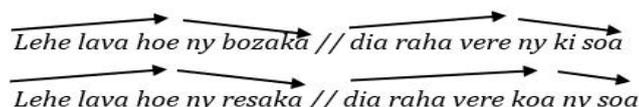
1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Le	he	la	va	hoe	ny	bo	za	ka	dia	ra	ha	ve	re	ny	ki	so	a
Le	he	la	va	hoe	ny	re	sa	ka	dia	ra	ha	ve	re	koa	ny	so	a

La versification française classique pose l'alexandrin, vers de douze pieds, comme la limite en termes de longueur pour les formes fixes mais il n'en est pas du *Kalita*, sa limite est celle de la phrase. Les différentes tailles des mètres s'expliquent par le fait qu'il relève de la poésie orale, il est donc susceptible d'être marqué par des facteurs d'ordre divers comme la créativité, la sensibilité, l'affectivité ou le contexte. En l'occurrence, les deux vers de dix-huit syllabes de ce *Kalita* forment une strophe horizontale qui, par l'impression d'insistance et de tension dans la durée qu'elle crée, se présente comme un énoncé de démonstration, d'argumentation et de persuasion. Le *Kalita*, en tant qu'auxiliaire des genres majeurs, participe de cette façon à la visée non seulement poétique, il s'adresse

à la sensibilité, mais aussi gnomique, il s'adresse à la raison. L'isométrie de sa construction plus l'équilibre parfaite entre les deux hémistiches renforcent l'isocolie qui caractérise les deux vers suivant la dichotomie protase-apodose ce qui, au plan de la prosodie révèle deux groupes accentuels : le premier hémistich correspond à la protase, c'est-à-dire la tonalité ascendante et représente le premier groupe rythmique tandis que le second hémistich correspond à la tonalité descendante, l'apodose, qui rend la séquence stylistiquement et sémantiquement remarquable. De plus, cette courbe mélodique qui coïncide avec la coupe principale au milieu de chaque vers se subdivise en des coupes secondaires qui partagent chaque hémistich en deux groupes rythmiques. Le rythme est ici donné par l'accent tonique qui frappe les mots sur lesquels nous soulignons ici les syllabes fortes qui portent le tempo tandis que les syllabes non soulignées sont tempérées pas la diction. Nous obtenons ainsi un rythme régulier caractérisé par la binarité qui renforce la symétrie entre les hémistiches et l'homologie entre les deux vers :

Lehe lava hoe ny bozaka // dia raha vere ny kisoa
Lehe lava hoe ny resaka // dia raha vere koa ny soa

Ce rythme binaire est obtenu aussi naturellement que la structure non-marquée, c'est-à-dire normale, de la phrase malgache, est du type Prédicat-Sujet. RABENILAINA Roger Bruno montre que sur le plan prosodique, cet ordonnancement non-marqué implique un changement de la courbe d'intonation (RABENILAINA, 1983, p. 57) qu'il schématise ainsi () :



Il est à noter que le rythme comme élément marquant des vers relève du *supra-segmental*, toutefois il est susceptible de nous renseigner sur la cohésion des unités ou groupes d'unités se rapportant à la même idée. Il permet ainsi dans l'analyse une sorte d'anticipation sur le sens de la proposition ou de la phrase.

CONCLUSION

Nous nous sommes proposé d'étudier une forme d'expression originale dans le système littéraire betsileo : le *Kalita*. Nous l'avons défini comme une forme simple qui ponctue les autres formes du genre majeur betsileo comme le *Kabary*, le *Sokela*, le *Rija* pour ne citer que ces trois formes d'expression majeures de l'oralité betsileo. Sous ce rapport, il participe à la visée poétique et gnomique des genres qui l'intègrent, c'est-à-dire celle de marquer l'esprit, l'imagination et la mémoire pour assurer leur efficacité comme discours et leur pérennité dans la culture. Le *Kalita* a trait à un jeu sur le langage répondant à un certain nombre de critères formels de composition qui permettent de souligner sa nature poétique. Il se présente sous la forme d'une unité strophique minimaliste qui apparie deux vers à rime plate. À son échelle, il explore un jeu complexe de rimes fondé sur le parallélisme : la rime brisée qui fait rimer la distique par la césure et par la fin des vers ; la reprise de structures sonore ou syntaxique en début de chaque hémistich. Il s'agit de procédés de composition qui caractérisent le *Kalita* et qui donnent à la construction une structure identique proche de l'holorime. Sur le fond, le *Kalita* a trait à une composition épigrammatique à fonction argumentative constituée d'un couple de prémisses-conclusion qui semble n'entretenir aucun lien évident sauf formel, rapport formel que nous avons envisagé dans les deux sens de l'expression : comme mode de pensée et comme figure de pensée. Il s'agit d'un rapport qui problématise la dialectique de la forme et du fond entendue sous l'angle de l'activité signifiante du langage. L'essai de résolution de ce problème nous a conduit à adopter la démarche de l'analyse sémantique que nous avons menée dans le

cadre théorique de la sémantique interprétative de François RASTIER. L'analyse sémantique consiste à déterminer la signification d'un mot, d'une expression, d'une séquence, d'une phrase ou d'un texte en analysant la combinaison de mots au sein de l'énoncé qui constitue l'environnement immédiat. Sous cette perspective, le sens de l'unité ou de la séquence est considéré selon un principe de compositionnalité. C'est ainsi que la démarche adoptée passe par l'analyse des mots et expressions à l'intérieur du type de relation qui les ordonne. La description du sens explore les polarités et les connexions des éléments de signification, c'est-à-dire les sèmes des différents mots aux fins de déterminer l'élément de sèmes qui garantit la cohésion et la cohérence. Notre objectif a donc été de proposer une lecture isotopique du *Kalita* qui nous a fourni les outils conceptuels et méthodologiques qui embrassent non seulement le fond mais également tous les aspects stylistiques marquant le *Kalita*, à savoir les figures, la rime, la prosodie et la syntaxe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRIANARAHINJAKA, L. X. (1987). *Le système littéraire betsileo*. Fianarantsoa: Editions Ambozontany.
- BEYSSADE, C. (2017). *Sous le sens. Pour une sémantique multidimensionnelle*. Paris: Presses universitaires de Vincennes.
- DEBORDES, F. f. (1986). *L'énonciation dans la rhétorique antique : les « figures de pensée »*. Histoire des conceptions de l'énonciation, tome 8, pp. 25-38.
- DESSONS, G. (2012, Avril). « Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique ». *Semen, Revue sémio-linguistique des textes et discours* 33 -1, pp. 55-70.
- DRAPER, M. (1996, septembre). « Le poème découpé dans l'œuvre de G.M. Hopkins ». *Poésie*, n° 77.
- JAKOBSON, J. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- LAFONT, R. (1978). *Le travail et la langue*. Paris: Flammarion.
- MAUSS, M. (1967). *Manuel d'ethnographie*. Paris : Éditions sociales.
- RABENILAINA, R. B. (1983). *Morpho-syntaxe du malgache: description structurale du dialecte bàra*. Paris: SELAF.
- RASTIER, F. (2002). « Du signe aux plans du langage. Cahier Ferdinand de Saussure ». *Revue suisse de linguistique générale* n° 54, pp. 177-200.
- RASTIER, F. (2005). « L'interprétation des indices. L'interprétation des indices ». L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme ». *Opuscules* n° 21-22. Presses Universitaires du Septentrion, pp. 123-152.
- RAZAFIMAMONJY, G. J. (2008). *Le Sokela betsileo, une parole poétique et gnomique. Thèse de doctorat*. Université de La Réunion.
- SANDU, G. (1998). *Questions de logique et de phénoménologie*. (E. R. (Ed.), Éd.) Paris: Jean VRIN.
- SAUSSURE, F. d. (1975). *Éléments de linguistique générale*. Paris: Payot.
- VERLAINE, P. (1979). *Jadis et naguère*. Paris: Gallimard.
