La place de la culture malgache dans la connaissance

Jean Robert Rakotomalala

▶ **To cite this version:**

Jean Robert Rakotomalala. La place de la culture malgache dans la connaissance. 2020. hal-02625469

HAL Id: hal-02625469
https://hal.science/hal-02625469

Preprint submitted on 26 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RAKOTOMALALA Jean Robert
La place de la culture malgache dans la connaissance

Résumé

Le phénomène anthropologique du *fandeo* ou du *vodiondry* va servir ici d'illustration de la place de la culture malgache dans la connaissance des pratiques sociales sous la perspective de l'approche genre. Il est indéniable que de différentes sources, notamment austronésienne et africaine, la culture malgache s'est imposée par l'adoption d'une langue unique avec des variétés en parfaite intercompréhension, ce qui est une singularité mathématique d'une situation linguistique rarissime.

Autrement dit, de la grammaire unique de la langue malgache se construit une culture sur la base de connaissance partagée. De ce point de vue, la culture peut se comprendre comme un dispositif enregistré dans un discours rituel afin de permettre au groupe culturel de lutter contre le chaos ; toute culture est une prescription contre la violence de la nature. De par cette fonction, toute culture est interculturelle dans la mesure où elle détermine la manière humaine de passer le temps – qui ne fait que passer – par adoption d'un rituel qui aspire à être répété indéfiniment.

Il s'ensuit que la culture est également une manière d'apprivoiser cette violence extrême qu'est la mort. En nous indiquant ce qu'il faut faire pour éviter la violence, la culture nous assure que chaque génération peut parcourir sans danger la distance qui sépare la naissance de la mort. C'est cela la manière humaine de passer le temps dont le centre de gravité se trouve être le « *Fandeo* ».

Le *fandeo* est une pratique culturelle. Elle intervient au faîte de la jeunesse à des fins de reproduction de manière à perpétuer le lignage. Elle détermine le rapport de l'homme à la femme. Certains anthropologues, en dépit de la contradiction flagrante, pensent que le *fandeo* est le prix de la femme. Selon cette interprétation, l'homme s'approprierait d'une femme comme d'une voiture ou d'une maison. Ce qui ouvre la voie à la violence contre la femme d'autant plus que d'autres facteurs, comme la résidence virilocale, interviennent.

Si cela est vrai, alors nous tombons dans un cas de proxénétisme avéré. Notre analyse, vise à montrer, au contraire, que le *fandeo* est un dispositif culturel militant contre la violence qui pourrait être faite aux femmes en se présentant comme un lever d'interdit de l'inceste puisque la première relation d'un garçon et d'une fille est celle d'une fratrie.

Mots clés : *fandeo*, fratrie, inceste, lever d'interdit, culture, violence

Abstract

The anthropological phenomenon of *fandeo* or *vodiondry* will serve here as an illustration of the place of Malagasy culture in the knowledge of social practices from the perspective of the gender approach. It is undeniable that from different sources, notably Austronesian and African, Malagasy culture has imposed itself by the adoption of a single language with varieties in perfect intercomprehension, which is a mathematical singularity of a rare linguistic situation.

In other words, the unique grammar of the Malagasy language is built a culture on the basis of shared knowledge. From this point of view, culture can be understood as a device recorded in a ritual discourse in order to enable the cultural group to fight against chaos; any culture is a prescription against the violence of nature. By this function, any culture is intercultural in that it determines the human way of passing the time - which is just passing - by adopting a ritual that aspires to be repeated indefinitely.

It follows that culture is also a way of taming the extreme violence of death. By telling us what to do to avoid violence, culture assures us that each generation can safely travel the distance between birth and death. This is the human way of passing the time whose center of gravity happens to be the "*Fandeo* ».

Fandeo is a cultural practice. It intervenes at the height of youth for reproductive purposes in order to perpetuate lineage. It determines the relationship between man and woman. Some anthropologists, despite the glaring contradiction, think that *fandeo* is the price of women. According to this interpretation, the man would appropriate a woman as a car or a house. This opens the way to violence against women, especially as other factors, such as man local residence, intervene.

If this is true, then we fall into a case of proven pimping. Our analysis aims to show, on the contrary, that *fandeo* is a cultural device militant against violence that could be made to women by presenting itself as a lifting of the prohibition of incest since the first relationship of a boy and a girl is that of a sibling.

Keywords: *fandeo*, siblings, incest, forbidden lift, culture, violence

Introduction

Tout d'abord, nous allons commencer par la mensurabilité du temps qui se divise en temporalité close et en temporalité ouverte. Ensuite, nous démontrerons que la culture est la manière humaine de passer le temps à travers des rituels bien précis. Nous aurons l'occasion dans cette deuxième partie de faire part de l'adaptation à la nature de l'homme malgache contrairement aux Occidentaux qui tentent de maîtriser la nature avec les risque d'accident biologique que cela comporte. Enfin, dans une troisième partie, nous illustrons comment le *fandeo* participe de cette culture qui permet à l'homme malgache de faire symbiose avec la nature.

Dire que la culture est la manière humaine de passer le temps implique que la culture est ce qui nous survit pour passer de génération en générations et ainsi de suite indéfiniment selon un paradoxe qui installe la continuité dans la discontinuité. Le temps discontinu est celui de la narrativité qui sert de support la culture. Nous allons appeler cette première mensuration de « temporalité close ». Par contre, le temps continu est constitué par le passé qui s'agrandit et le futur qui s'amenuise, il sera appelé « temporalité ouverte »

La temporalité close

On évoque toujours Algirdas Julien GRÉIMAS comme étant le premier à avoir mis au point la temporalité close dans le célèbre algorithme narratif que nous reproduisons *in extenso* :

> Une sous-classe de récits (Mythes, contes, pièces de théâtre, etc.) possède une caractéristique commune qui peut être considérée comme la propriété structurelle de cette sous-classe de récits dramatisés : la dimension temporelle, sur laquelle ils se trouvent situés, est dichotomisée en " un avant vs un après".
>
> À cet "avant vs après" discursif correspond ce qu'on appelle un "renversement de situation" qui, sur le plan de la structure implicite, n'est autre chose qu'une inversion des signes du contenu. Une corrélation existe ainsi entre les deux plans :
>
> $$\frac{Avant}{Après} \cong \frac{Contenu\ inversé}{Contenu\ posé}$$ [1]

Pourtant, bien avant lui, on retrouve déjà chez ARISTOTE la logique narrative qu'il considère avant tout comme une condition de connaissance permettant à l'homme d'être la mesure de toute chose. Nous pouvons risquer l'hypothèse que la présentation de la logique narrative relève d'un trait proprement humain sous forme d'intelligibilité qui a comme support le langage, c'est la première fois que l'idée de temporalité close est mise en évidence :

> La limite fixée à l'étendue en considération des concours dramatiques et de la faculté de perception des spectateurs ne relève pas de l'art ; car s'il fallait présenter cent tragédies, on mesurerait le temps à la clepsydre, comme on l'a fait dit-on

[1] GREIMAS Algirdas Julien. « Éléments pour une interprétation des récits mythiques ». Dans Roland BARTHES (Dir.), *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit* (pp. 28-59). Paris: Seuil. 1966b. pp 29-30

> quelque fois. Par contre la limite conforme à la nature même de la chose est celle-ci : plus la fable a d'étendue, pourvu qu'on en puisse saisir l'ensemble, plus elle a la beauté que donne l'ampleur, et, pour établir une règle générale, disons que l'étendue qui permet à une suite d'événements, qui se succèdent suivant la vraisemblance ou la nécessité, de faire passer le héros de l'infortune au bonheur ou du bonheur à l'infortune, constitue une limite suffisante. (1451a)[2]

La temporalité close reçoit une nouvelle formulation chez Tzvetan TODOROV, une formulation qui rompt avec l'idée de « fin heureuse » chez GRÉIMAS en spécifiant que toute tension cherche une issue de telle manière qu'une situation initiale d'équilibre finit par une situation finale de nouvel équilibre qui n'est pas identique au premier, en passant par une perturbation :

> Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques[3].

ÉCO Umberto franchit un nouveau pas en refusant de restreindre la narrativité au seul récit (tragédie chez ARISTOTE). Il y a lieu de parler de la narrativité généralisée à tout le langage chez lui :

> Face à l'ordre "Viens ici", on peut élargir la structure discursive en une macroproposition narrative du type "il y a quelqu'un qui exprime de façon impérative le désir que le destinataire, envers qui il manifeste une attitude de familiarité, se déplace de la position où il est et s'approche de la position où est le sujet d'énonciation". C'est, si on le veut, une petite histoire, fût-elle peu importante[4].

De ce parcours diachronique de la première mensurabilité du temps, nous retenons que la temporalité close est ce qui à l'œuvre dans la double caractérisation saussurienne du langage, à savoir que *la langue est une forme et non une substance*[5] que *dans la langue il n'y a que des différences*[6]. Ce qui revient à dire qu'*une fois le monde narrativisé, la catégorie du réel s'évanouit comme une question inutile*[7] Autrement dit, c'est la narrativité qui rend les choses intelligibles en nous libérant du poids néfaste du réel.

Cette dernière remarque nous amène à justifier pourquoi cette logique narrative est appelée « temporalité close »

Le propre de la narrativité est que son rapport avec l'intelligence permet d'énoncer le paradoxe suivant : l'histoire finit avant de pouvoir commencer. C'est-à-dire que dès qu'une

---

[2] ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 41

[3] TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose, Choix, suivi de nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971-1978. p.50

[4] ÉCO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*, Paris, Grasset, 1985. p.185

[5] SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 157

[6] Ibid. p. 166

[7] RAKOTOMALALA Jean Robert, *Trace narrative de l'illocutoire et duite du réel extralinguistique, exemple du français et du malgache*, Paris, EUE- Fnac, 2018, p. 11

figure du monde est posée avec ses propriétés, l'intelligence narrative, par adjonction ou suppression de propriété, lui fait parcourir la distance qui sépare l'état initial d'un état final après lequel, l'histoire aspire à mourir nécessairement : la narrativité est caractérisée par un commencement absolu et une fin absolue, deux bornes absolues séparées par une transformation qui permet à l'esprit qui observe le monde d'enregistrer le changement et d'imaginer ce que Jacques DERRIDA appelle « différance » (avec un « a ») pour rendre compte du fait que les signes n'ont pas pour fonction de fixer les choses mais de nous apprendre le système de renvois à ce qui n'est pas présent mais impliqué dans le signe de telle manière qu'il nous est loisible de concevoir le jour comme une nuit différée, la pauvreté comme une richesse différée et toutes les oppositions auxquelles la philosophie nous a habitué[8]. Cette conception de la différence est résumée avec son style propre par Josef, Ludwig WITTGENSTEIN en cet aphorisme :

> (…), nous ne pouvons imaginer aucun objet en dehors de la possibilité de sa connexion avec d'autres objets » (2.0121) (WITGENSTEIN, 1961, p. 30).

En définitive, la temporalité close est ce qui nous détend parce qu'elle connaît toujours une fin qui peut être *in absentia* – dès qu'une figure du monde est posée, elle aspire immédiatement mourir par une adjonction ou par une suppression de propriété selon le principe de la « différance », ou *in praesentia* comme dans les récits. Toutes ces approches sur la temporalité close sont résumées par le proverbe malgache qui dit *Ny ela maharay roa* [Le temps unifie deux choses]. Ce qui veut dire que dans la logique narrative, les contraires ne s'opposent pas mais coexistent dans une structure polémique à laquelle l'intelligence s'attache.

La temporalité ouverte

Si la temporalité close représente ce à quoi nous pouvons imaginer et rêver afin de nous libérer du poids néfaste du réel, en revanche la temporalité ouverte nous arrime solidement dans le réel. En effet, la temporalité ouverte, constituée par le passé, le présent et le futur est un temps inexorable qui n'admet pas de retour en arrière et qui avance en convertissant le futur en passé.

Cette entropie désespérante provoque de l'angoisse ; l'angoisse de l'inconnu dans l'agonie de la mort, car comme le dit Martin HEIDEGGER : *Dès qu'un homme vient à l'existence, il est déjà assez vieux pour mourir*[9]. S'il faut à HEIDEGGER tout un ouvrage pour essayer de comprendre ce fait, pour les Malgaches, il suffit d'un proverbe : *mandeha mipay azy, mitoboka mandigny azy* [partir, c'est aller la (la mort) chercher ; rester, c'est l'attendre] parce que la mort va venir inéluctablement. Remarquons que le Malgache ne nomme jamais la mort parce que justement « *nommer, c'est faire exister* »[10]

L'interpénétration des temps

[8] Cf. DERRIDA Jacques, « La différance » dans SOLLERS Philippe (Dir.), *Théories d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 56

[9] HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1992[1927], p. 197

[10] SARTRE, Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, p. 66

La temporalité ouverte se présente comme le support de la temporalité close : le temps qui avance inexorablement est ponctué de temporalités closes. Il est à rappeler comme le souligne Bernard VICTORRI dans un article intitulé « Homo narrans : Le rôle de la narration dans l'émergence du langage »11 :

> Notre thèse peut alors se résumer de la manière suivante. Pour échapper aux crises récurrentes qui déréglaient l'organisation sociale, nos ancêtres ont inventé un mode inédit d'expression au sein du groupe : la narration. C'est en évoquant par la parole les crises passées qu'ils ont réussi à empêcher qu'elles se renouvellent. Le langage humain s'est forgé progressivement au cours de ce processus, pour répondre aux besoins nouveaux créés par la fonction narrative, et son premier usage a consisté à établir les lois fondatrices qui régissent l'organisation sociale de tous les groupes humains.[12]

Ce qui veut dire exactement que la manière humaine de passer la temporalité ouverte consiste à y insérer des temporalités closes dont le but pragmatique est de contrer la violence qui risque de désagréger la société car il est bien connu que personne ne peut se suffire à elle-même, il faut donc un lien pour constituer la transcendance horizontale – qui implique nécessairement la transcendance verticale – pour que la société subsiste indéfiniment en dépit de la mort qui frappe individuellement ses membres. Ce lien que Bernard VICTORRI identifie à la narration est le patrimoine culturel de l'humanité qu'on appelle « oraliture ».

Ce patrimoine se présente sous différentes formes comme le proverbe, les contes et autres mais surtout les mythes. Nous constatons à ce propos que la société malgache subsiste à travers l'oraliture

Le *fandeo*

Le *fandeo* ou le *vodiondry* est une tradition malgache qui correspond sans lui être identique à la dot occidentale lors d'un mariage. Les analystes le comprennent souvent à partir de la dot avec cette différence près que si en Occident, c'est la femme qui apporte des présents, à Madagascar, c'est l'homme qui les fournit. C'est ce mouvement des présents : de l'homme vers la femme, qui fait induire en erreur les analystes comme si les présents sont le prix de la femme.

Nous allons ici risquer une hypothèse étymologique qui contribue à l'installation de cette mésinterprétation. Nous allons le faire à partir du mot *fandeo* qui est plus limpide.

La racine sémantique est *leo*, c'est un verbe au passif que nous pouvons traduire par « être soulevé » : *leon'ny rivotra ny ravina* [les feuilles sont soulevées par le vent]. Dans l'anthroponymie malgache, nous savons que le nom est toujours en rapport avec le destin qui se distribue en faste et néfaste ; autrement dit, le nom propre *Mahaleo* est donné pour que son propriétaire puisse soulever le destin fort qui lui échoit dans une perspective de

[11] VICTORRI Bernard, « Homo narrans ; le rôle de la narration dans l'émergence du langage » dans *Langage*, *146*, Paris, Larousse, 2002, sous la direction de Bernard Lacks et Bernard Victorri, p. 112-125
[12] Ibid. p. 121

conjuration. Pour ce qui concerne le préfixe *f-*, faisons appel à l'une de ses fonctions en lexicologie.

Pour réaliser un dénominatif : obtention d'un nom à partir d'un verbe, il suffit d'alterner le préfixe *f-* au morphème *m* de la forme infinitive ; ainsi de *mamaky* [fendre], on obtient *famaky* [hache] ; de *manjaitra* coudre, *fanjaitra* [aiguille] ; *mitia* [aimer], *fitia* [amour].

Il nous reste un petit problème : la présence de *-an-*. Nous pensons qu'il s'agit d'une euphonie pour éviter le hiatus entre deux consonnes consécutives. De ces remarques, il ressort que le mot *fandeo* signifie « outil permettant de soulever », s'il faut le prendre littéralement ; mais en réalité, c'est un outil anthropologique permettant de prendre femme.

Pourquoi le *fandeo* ?

La société malgache ne date pas d'hier et elle est surtout caractérisée par l'oraliture en dépit de l'introduction de l'écriture. Tous les actes sociaux, de la naissance à la mort et même au-delà, sont marqués par l'oraliture. L'oraliture, en tant que littérature se présente sous de formes diverses dont les mythes ou les contes. Son avantage pratique est qu'elle n'exige pas d'être alphabétisé pour connaître une diffusion nationale, il suffit de maîtriser la langue de diffusion.

Le deuxième avantage qui n'est pas des moindres est son anonymat. La fonction de l'oraliture est de savoir comment on peut montrer les choses sans avoir à jamais les dire. Par ailleurs, s'il est accepté la généralisation de la performativité à tous les énoncés, chaque texte de l'oraliture est un accomplissement d'un acte de langage. Cette question de l'anonymat mérite un long développement que l'espace de cette communication ne permet pas. Il est à remarquer pourtant que l'anonymat permet à un énoncé de s'octroyer une existence autonome comme si sa production dépendait seulement de sa propre énonciation et nullement d'un énonciateur.

Il n'est pas inutile d'illustrer ce mécanisme que nous pouvons appeler autorité énonciative comme cela est soutenu dans (RAKOTOMALALA, 2019) [13]. L'énoncé, « La terre est ronde » est considéré comme une phrase indépendante. Il n'en était rien à son origine car nous tenons cet énoncé d'ÉRATOSTHÈNE ; mais depuis, puisque tout le monde est convaincu de sa justesse par rapport à l'idée de platitude de la terre, il n'est plus rattaché à son auteur, il s'ensuit un déplacement de l'instance de l'énonciation à l'énonciation elle-même :

> En fait ce déplacement a pour mission d'attester que l'objet poétique cesse d'être un objet individuel pour se projeter dans la mémoire collective comme objet anthropologique au même titre que la terre est ronde n'est plus rattaché à Ératosthène mais devient une vérité universelle assumée par tout un chacun. (Ibid.p.11)

[13] RAKOTOMALALA, Jean Robert (2019). *Carré sémiotique et autrorité énonciative.* Récupéré sur Halsh: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01997225/document. Consulté le 18 mai 2020

C'est de cette manière que l'anonymat confère à l'énoncé plus de force parce que c'est toute la communauté qui, à chaque énonciation, accomplit l'acte de langage qu'il contient. Un acte de langage qui demeure toujours sous le sceau de l'implicite : Avec son style propre, Oswald DUCROT résume cette autorité énonciative de la manière suivante :

> Le problème général de l'implicite, (…) est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence[14]. (DUCROT, 1972, p. 12)

Plus que ce masque de responsabilité, la communication des mythes sort du modèle occidental qui semble être le passage d'un détenteur de savoir qui passe vers des néophytes. Il s'agit donc dans cette communication, d'une réduction du destinataire à une passivité. C'est cette attitude prédominante dans la littérature occidentale qui conduit à considérer les textes anonymes comme de simples folklores qui sont tout juste bons à amuser :

> Folklore, pour cette intelligentsia c'est un peu, et uniquement, quelque chose de plus ou moins mythique, qui ne représente que peu d'éléments concordant avec la réalité concrète et ce, jusque dans l'adjectif qui en est dérivé, quelque chose de peu sérieux. « Votre histoire est... folklorique », dira-t-on, en face d'un conte sans base, d'un mythe sans réalité ou, tout au moins, reposant sur des éléments parfaitement incertains[15].

C'est oublier un peu trop vite que partout dans le monde, le mythe est notre première littérature parce que c'est le seul outil anthropologique disponible pour agréger les individus dans un groupe ou dans une société. Avant la création des mythes comme outil, il y a fort à parier qu'au sein du groupe humain, il existe un état d'insécurité permanente provoqué par un déferlement de violence que le seul usage de la force ne parvient pas à endiguer.

Non seulement l'oraliture, notamment les mythes, a joué et continue de jouer un grand rôle dans l'organisation sociale en tant que première littérature, mais elle entre dans un type de communication différente : celle qui inclut la participation active du destinataire.

À tout ses débuts, la pragmatique oppose l'analyse conversationnelle et l'analyse discursive. Dans l'analyse conversationnelle, la présence du préfixe performatif dans l'énoncé fait conclure à un acte de langage explicite ; et son absence, à l'implicite. Cette opposition n'est pas possible pour l'analyse discursive, dans ce domaine, le but pragmatique de l'énonciation ne peut qu'être implicite parce que reconstruit *a posteriori* par le destinataire à partir d'indices disséminés par-ci et par-là. Umberto ÉCO qualifie les textes de cette communication participative de « machine paresseuse » :

> Le texte est un tissu de signes. Il est ouvert, interprétable, mais doit être entrevu comme un tout cohérent. Il construit son Lecteur Modèle, et est davantage une

[14] DUCROT, Oswald. (1972). *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique.* Paris: Hermann.
[15] SICARD, Emile. (1978). *Folklore contemporain et littérature, dans leur rapport avec la sociologie des peuples sud-slaves.* Récupéré sur Persée, dans Revue des études slaves: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1978_num_51_1_5039 Consulté le 19 mai 2020

> totalité où l'auteur amène les mots puis le lecteur le sens. Le texte est en fait une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc »[16]

Autrement dit, l'avantage de la littérature, notamment la littérature orale, est qu'elle est un texte à déchiffrer dont la découverte de l'acte de langage qu'elle implique emporte l'adhésion du destinataire qui devient de la sorte un auteur second. C'est cela l'autorité énonciative dans la communication indirecte.

Ainsi, le *fandeo* est un dispositif anthropologique qui se fonde sur l'interdit de l'inceste. Nous connaissons le mythe qui préside à l'instauration de cette prohibition qui est universelle, il s'agit du mythe d'Œdipe. Dans ce texte mythique, nulle part il n'est fait mention de cet interdit, mais seulement de ses conséquences contenues dans la prédiction de l'oracle : « cet enfant va tuer son père et épouser sa mère ». On comprend dès lors que sans interdit de l'inceste il existera une rivalité allant jusqu'au meurtre au sein de la fratrie en plus du chaos qui s'installera au sein du système de parenté. L'enfant né de cette union interdite serait à la fois fils du père et son frère, fils de la mère et son petit-fils, ainsi de suite, c'est la notion de famille qui volera en éclats, et partant, la désagrégation de la société.

Ce qui revient à dire que la fille est absolument interdite pour ses frères et pères dans le système de parenté qui implique la consanguinité. Par extension, en dehors de cette consanguinité, la fille est sœur de tous les garçons, donc dans un rapport incestueux. Alors, le *fandeo* se présente comme un dispositif anthropologique permettant de lever l'interdit de l'inceste tout en préservant la femme de la violence et partant, la société.

En effet, si on peut prendre femme sans autre forme de procès, celle-ci n'a pas de recours en cas de violence. Le *fandeo,* par contre la protège car il s'agit du même serment qui a unifié les chefs spartiates, tous prétendants à la main de Hélène. Pour éviter que le choix d'Hélène ne provoque de la violence, son père, Tyndare, obtint de tous les prétendants le serment de défendre l'époux qui sera choisi s'il subissait d'un autre quelque injustice à cause de son mariage. Par la suite, comme Hélène fut ravie par Paris, le Troyen, à son époux Ménélas ; les Spartiates ont levé une armée pour la reprendre, ce fut la célèbre guerre de Troie.

En définitive, le *fandeo* a un double but pragmatique : c'est une cérémonie qui lève l'interdit de l'inceste qui frappe toutes les femmes et en même temps, elle donne à toute la communauté impliquée le devoir de protéger la femme des violences conjugales sous toutes ses formes. Parce que prendre femme, c'est contrer l'entropie désespérante de la temporalité ouverte qui constitue notre vécu au premier degré : l'enfant qui survit à notre propre mort est une partie de nous-même, plus précisément, c'est un autre nous-même, comme l'atteste en malgache l'expression *menaky ny aina* [huile de la vie] ou plus fortement *sombiny ny aina* [partie de la vie] ; et ainsi de suite indéfiniment.

[16] ÉCO, Umberto, (1985 [1979]) *Lector in fabula*, Grasset, Paris, p. 29

Le *fandeo* appartient à la temporalité close de notre vécu au second degré et nous apprend comment déjouer la violence en général et particulièrement, celle de la mort ; sans jamais le dire.

On peut nous faire le reproche que nous nous servons d'un mythe étranger pour expliquer le *fandeo* qui est une pratique anthropologique dans le Sud-Ouest malgache. Ce reproche ne tient pas parce qu'en réalité nous nous sommes appuyé sur un inédit qui s'intitule *Lahiebo* [le fainéant], un conte malgache qui fonde l'interdit de l'inceste avec son style propre.

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985

DERRIDA Jacques, « La différance » dans SOLLERS Philippe (Dir.), *Théories d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968

DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique.* Paris: Hermann. 1972

ÉCO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*, Paris, Grasset, 1985.

GREIMAS Algirdas Julien. « Éléments pour une interprétation des récits mythiques ». Dans Roland BARTHES (Dir.), *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit* (pp. 28-59). Paris: Seuil. 1966b.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1992[1927], p. 197

RAKOTOMALALA Jean Robert, *Trace narrative de l'illocutoire et duite du réel extralinguistique, exemple du français et du malgache*, Paris, EUE- Fnac, 2018

RAKOTOMALALA, Jean Robert (2019). *Carré sémiotique et autrorité énonciative.* Récupéré sur Halsh: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01997225/document. Consulté le 18 mai 2020

SARTRE, Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998

SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1982

SICARD, Emile. (1978). *Folklore contemporain et littérature, dans leur rapport avec la sociologie des peuples sud-slaves.* Récupéré sur Persée, dans Revue des études slaves: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1978_num_51_1_5039 Consulté le 19 mai 2020

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose, Choix, suivi de nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971-1978.

VICTORRI Bernard, « Homo narrans ; le rôle de la narration dans l'émergence du langage » dans *Langage*, *146*, Paris, Larousse, 2002, sous la direction de Bernard Lacks et Bernard Victorri, p. 112-125

Université de Toliara, 26 mai 2020