

RAKOTOMALALA Andriamanivohasina, Rituel,  
tradition et légitimité. Étude filmique du culte de  
la princesse Ranavalona à Anosimanjaka,  
Madagascar. Essai d'ethnographie réflexive en  
anthropologie visuelle

Thèse de doctorat en anthropologie et sociologie, Université Paris  
Diderot (Paris 7), 2014, 190 p. + 3 films de 4 h 48 mn ; directeur :  
Pr. P. Dibie.

Andriamanivohasina Rakotomalala

---



Éditeur  
INALCO

Édition électronique

URL : <http://oceanindien.revues.org/1798>  
DOI : 10.4000/oceanindien.1798  
ISSN : 2260-7730

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2014  
ISSN : 0246-0092

Référence électronique

Andriamanivohasina Rakotomalala, « RAKOTOMALALA Andriamanivohasina, *Rituel, tradition et légitimité. Étude filmique du culte de la princesse Ranavalona à Anosimanjaka, Madagascar. Essai d'ethnographie réflexive en anthropologie visuelle* », *Études océan Indien* [En ligne], 51-52 | 2014, mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://oceanindien.revues.org/1798> ; DOI : 10.4000/oceanindien.1798

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.



Études océan Indien est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons  
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# RAKOTOMALALA *Andriamanivohasina*, Rituel, tradition et légitimité. Étude filmique du culte de la princesse Ranavalona à Anosimanjaka, Madagascar. Essai d'ethnographie réflexive en anthropologie visuelle

Thèse de doctorat en anthropologie et sociologie, Université Paris  
Diderot (Paris 7), 2014, 190 p. + 3 films de 4 h 48 mn ; directeur :  
Pr. P. Dibie.

**Andriamanivohasina Rakotomalala**

---

- 1 Cette thèse<sup>1</sup> se présente comme un DVD contenant une trilogie filmique de 288 minutes (4 heures 48 mn) contextualisée par un écrit de 190 pages, dont 54 de bibliographie. Les intitulés des trois films sont les suivants :
  - film 1, *Trois rituels en un, Alahamady à Anosimanjaka. Rituel du nouvel an, rituel politique, rituel religieux* ;
  - film 2, *Mythe et identités. La princesse Ranavalona et le village* ;
  - film 3, *Valeur et tradition. Culte de Ranavalona et devenir de la noblesse locale*.
- 2 L'objet de cette étude filmique est le culte des ancêtres royaux et princiers, en l'occurrence celui de la princesse Ranavalona dans le village d'Anosimanjaka, situé en Imerina, dans les hautes terres centrales de l'île de Madagascar.
- 3 Du fait de mon statut personnel, ce travail est produit par un acteur impliqué : mon père est originaire de ce village que j'ai quitté longtemps avant d'y revenir et notre famille fait partie de la descendance de cette princesse. Ainsi, j'explique au départ ma condition à la fois d'« outsider » et d'« insider » dans cette recherche. Le dispositif d'observation, qui

m'inclut aussi totalement dans le fait observé, a servi, au sein de ce village, le cadre d'une ethnologie du proche et le contexte d'une ethnographie réflexive voulus dans ce travail.

- 4 Dans sa première partie, le mémoire écrit rapporte et argumente les étapes de la démarche entreprise pour la mise en œuvre de la recherche et la mise en place de la trilogie filmique, composante principale de la thèse fondée sur la restitution d'un savoir et d'une culture que j'ai vécus de l'intérieur. J'apporte, dans la deuxième partie de ce texte, quelques éléments explicatifs sur l'anthropologie merina, nécessaires à la compréhension du contexte historique et socioculturel de l'ouvrage filmique. Essentielle à l'analyse, la traduction *in extenso* de tous les dialogues et des paroles proférées dans la trilogie, précédée du résumé de chaque film, est reconstituée dans la troisième partie. Une bibliographie et une filmographie générales et particulières sur Madagascar en général et l'Imerina en particulier figurent en dernière partie. Dans le cadre de cette étude filmique, un aperçu sur l'évolution de la cinématographie dans le pays figure en annexe sous le titre : *Madagascar et les Malgaches vus par les cinéastes*.
- 5 L'étude et les prises de vue ont débuté en 1996 ; à ce stade, la quête n'était pas encore une recherche scientifique au sens habituel et classique du terme. Elle répondait à un certain questionnement existentiel, les notions d'empathie et de subjectivité ont prévalu. C'est l'exploration de ce contexte ethnologique, qui m'est spécifique, qui a déterminé la méthode. En fait, j'ai expérimenté une « flânerie ethnographique » que j'ai enregistrée à travers le regard de ma caméra, une approche « empirique », sans *a priori* ni impératifs définis, qui s'est construit en collaboration avec les villageois eux-mêmes au fur et à mesure du contact avec eux, permettant l'élaboration d'une ethnologie partagée et réflexive, une méthode qui n'a pas été préconçue de l'extérieur ni transposée sur ce terrain. Ainsi, la quête existentielle est devenue une « recherche scientifique », une ethnographie par le film.
- 6 Pour mieux discerner les sens et essences de cette société villageoise et de ce culte de Ranavalona, quelques éléments d'éclairage sur l'anthropologie merina sont évoqués dans la deuxième partie de l'écrit. Pour ce faire, une réflexion sur le mot *hasina*<sup>2</sup> est menée pour rappeler l'ordre du monde traditionnel, le système de croyances dans le culte merina et son évolution, la conception de l'espace-temps et l'inscription de l'individu dans le cosmos. La préservation du *hasina* royal était la préoccupation majeure de la société merina ancienne et, derrière cette notion, se profile toujours ce pouvoir royal, c'est-à-dire l'ancienne monarchie. En effet, dans le système du sacré du temps des rois, où le religieux et le politique étaient ontologiquement liés, la pratique religieuse était essentiellement assimilée à l'allégeance à l'ordre cosmique et social incarné par la personne du souverain, d'où le rôle primordial, dans ce système, de la cérémonie du Bain royal organisée aux jours du *Alahamady* pour régénérer le *hasina*. En ce sens, il me paraît approprié de considérer la monarchie merina comme un « État religion » et le culte, dans sa version ancienne, comme une « religion par l'État ». Dans la pratique actuelle, en République, le point nodal du culte s'est déplacé sur les sanctuaires qui recèlent les reliques royaux et princiers, en l'occurrence le mausolée de Ranavalona. On peut dire alors qu'après le traumatisme de l'effacement du système royal, le *hasina* se transmettant aussi par contagion, le centre de la médiation entre les deux mondes du cosmos, celui des ancêtres qui se récapitule dans celui des vivants pour l'actualisation du *hasina*, s'est replacé sur le sanctuaire. On peut aussi constater que dans la société merina contemporaine, à travers des relations fondamentales entre les gens, des jeux de pouvoir

ou des jeux d'influence, le rapport aux ancêtres, dont ce travail essaie d'analyser la nature, reste un élément essentiel du discours.

- 7 Mise à part l'influence de la diaspora de la noblesse locale dans le contexte sociopolitique malgache, la spécificité du culte de Ranavalona à Anosimanjaka, par rapport à celui pratiqué dans la plupart des sanctuaires de la région, réside dans le comportement social qu'il induit dans ce village. Une survivance de l'ordre social hérité du temps du royaume demeure dans les interactions au sein de cette communauté villageoise à travers la pratique culturelle. Cette survivance, qu'on constate dans la gestion des lieux du culte et par la persistance des groupes statutaires anciens dans leurs rôles et prérogatives, semble être un cas d'espèce dans cette région de l'Imerina. Cette situation qu'on peut interpréter comme une singulière juxtaposition de deux temporalités se traduit, dans la pratique observée ici, par une agrégation de la forme actuelle du culte des ancêtres royaux et princiers, avec des réminiscences de sa version ancienne du temps du royaume. Avec mon regard d'acteur impliqué, d'*outsider-insider*, j'ai essayé par cette trilogie filmique de donner, entre autres, à ses spectateurs des éléments pour apprécier l'évolution que permettrait la dialectique de cette juxtaposition de pratique culturelle et de la cohabitation de ces deux temporalités dans ce contexte d'Anosimanjaka.
- 8 Le type de film ethnographique adopté dans cette thèse constitue une action car il décrit une réalité vécue qui est en train de se faire, et non simplement théorique. Réalisateur et spectateurs du film essaient de suivre des personnages qui sont des acteurs d'eux-mêmes, emportés par des événements qui se situent dans le mouvement et dans la continuité du temps. Dans ce contexte, les titres de la trilogie évoquent les différents aspects de la relation entre le village et le culte de la princesse Ranavalona et mettent cette pratique en perspective pour dévoiler son dynamisme. Le rituel du *Alahamady* est le summum annuel de ce culte royal ancestral chez les Merina, via la caméra subjective du cinéaste. Le spectateur est amené dans cette trilogie à vivre l'action à l'instant où se déploie le rituel et est conduit au contact des personnages essentiels de cette communauté villageoise.
- 9 Au travers de préoccupations existentielles et subjectives, cette thèse filmique décrit dans le temps des processus et des rituels liés à ce culte pour les définir et analyser leur évolution éventuelle. Des acteurs majeurs de cette communauté villageoise se mettent en scène aussi bien dans leur vie quotidienne que dans leur pratique ordinaire ou dans des moments solennels du culte. Des portraits ethnographiques se dessinent sur plusieurs années et des confrontations retenues se révèlent. Cet essai d'ethnographie réflexive tente de livrer une description dense (C. Geertz) de ce culte royal et permet à un pan de la culture de ce village de se découvrir à travers les points de vue et les préoccupations de ses différents acteurs. En matière de film ethnographique, pour reprendre une expression de l'ethnologue-cinéaste Jean Rouch, « la description est une narration » : on raconte des choses en agissant sur la manière de les montrer. En lui faisant vivre l'action par le point de vue de la « caméra subjective »<sup>3</sup> muée en acteur, la restitution tente aussi d'attribuer au spectateur de la trilogie, le statut de personnage du film en l'introduisant au cœur des événements pour le lier directement à l'action et de faire en sorte qu'avec la sensation de réalité ainsi provoquée, il puisse à son tour vivre une certaine expérience du terrain et formuler en ce sens sa propre interprétation des faits pour se forger une connaissance spécifique. Mis en phase avec la cosmogonie traditionnelle, le spectateur est amené par ce travail à questionner l'identité merina.

---

## NOTES

1. Soutenue le 21 mai 2014 (mention très honorable, avec félicitations). Membres du jury de soutenance : MM. Pascal Dibie (Paris 7), Rémi Hess (Paris 8), Jean-Aimé Rakotoarisoa (INALCO) et Noël J. Gueunier (Université de Strasbourg 2).

2. Paul OTTINO décrit le *hasina* comme « inhérent à un état d'harmonie et d'équilibre de l'univers conçu comme un mystérieux système de correspondances [...]. Cet état optimum d'équilibre et d'harmonie est fondé en dernière instance sur le respect de l'ordre social, en d'autres termes de la hiérarchie sociale garantie par l'observation des usages et des interdits et par l'accomplissement des rites. Dans la mesure où cette hiérarchie n'est pas respectée, où les séparations entre les ordres et sous-ordres sociaux sont brouillés par le non-respect des règles de l'endogamie, où encore par le fait que les princes, les nobles et le peuple libre [...] ne sanctifient plus par des témoignages de respect exprimés publiquement, le *hasina* du souverain, l'ordre cosmique et social perturbé risque d'être précipité dans le chaos » (P. Ottino, « Agir et parler dans les campagnes merina des années 1960 », dans C. Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 158).

3. « ... La caméra subjective - ou encore focalisation interne - c'est [...] lorsque le spectateur voit les images à travers les yeux ou l'instrument de prise de vue du personnage dont on emprunte le point de vue. Il s'agit ici d'un point de vue physique, psychologique et sensitif. C'est en cela que la caméra subjective se démarque du point de vue personnel marqué par les intentions scéniques et scénaristiques de tel ou tel cinéaste » (F. Tité, *Technique et esthétique de la caméra subjective*, mémoire de fin d'études et de recherche, Noisy-le-Grand, ENS Louis Lumière, 2011, p. 3).