Quel statut pour l'image à Madagascar ? Réflexion sociolinguistique sur le concept de sary

Christian Papinot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/oceanindien/572>

DOI : 10.4000/oceanindien.572

ISSN : 2260-7730

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 37-53

ISBN : 978-2-85831-187-3

ISSN : 0246-0092

Référence électronique

Christian Papinot, « Quel statut pour l'image à Madagascar ? Réflexion sociolinguistique sur le concept de sary », *Études océan Indien* [En ligne], 44 | 2010, mis en ligne le 10 octobre 2011, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/oceanindien/572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/oceanindien.572>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.

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

Quel statut pour l'image à Madagascar ? Réflexion sociolinguistique sur le concept de sary

Christian Papinot

- 1 Qu'est-ce qu'une image ? Comment est-elle perçue ? Comment est-elle produite ? Avant d'en interroger les usages sociaux, cet article propose quelques éléments de réflexion sociolinguistique sur le statut de l'image à Madagascar qui contribue à en déterminer le sens. Comme le rappelle Lenclud, notre appréhension du monde ne part pas de rien, mais se trouve médiée par un système de schèmes conceptuels anticipatifs qui organise notre vision des choses. L'identité nominale conditionne l'identité visuelle. « *Voir un arbre, c'est le voir comme arbre, donc le "reconnaître" au moyen d'une inférence moins pour ce qu'il est ou n'est pas "en réalité" que pour ce qu'il est qualifié d'être en fonction d'un savoir préexistant nécessairement à l'acte de perception* » (Lenclud 1995 : 119).
- 2 C'est le concept générique de sary qui désigne l'image comme représentation matérielle à Madagascar. Afin d'en comprendre les significations, il est important de ne pas présumer d'identité sémantique entre les deux termes et d'observer les convergences et divergences de sens par rapport à sa traduction en langue française : image. Comment appréhender l'univers sémantique d'un concept dans une langue étrangère ?
- 3 Dans son projet de compréhension du système de pensée trobriandais, Malinowski est confronté au problème de la traduction de termes kiriwiniens. Dans l'annexe méthodologique de son ouvrage *Les jardins de corail* (1974 : 237-315), il indique qu'une traduction ethnographiquement pertinente consiste non pas à « *découvrir des équivalents verbaux dans deux langues différentes* » (p. 252), mais à « *définir un terme grâce à une analyse ethnographique, c'est-à-dire à le replacer dans sa situation culturelle, à l'intégrer à la classe des expressions de la même famille, à l'opposer à ses antonymes, à en faire une analyse grammaticale et surtout à l'illustrer par un grand nombre d'exemples bien choisis* » (ibid.). À cette fin, il est essentiel, nous dit-il, « *d'étudier un même terme dans un grand nombre de*

situations pour élucider complètement sa signification ou, plus exactement, ses significations » (p. 308). Il développe à cet égard le concept d'« indice approximatif », qui présente l'avantage de garder à l'esprit le caractère « bricolé » de toute traduction et la distorsion inévitable entre correspondances linguistiques et univers de sens, dans une démarche de connaissance en sciences sociales caractérisée par son « empirisme irréductible » (Schwartz 1993).

- 4 Afin de mieux cerner les significations du concept de *sary*, voyons donc les éclairages offerts par les dérivés à affixes, mots composés et autres expressions dans quelques situations d'énonciation où se trouve utilisé le radical *sary* dans l'aire culturelle étudiée¹.

Sary, une nécessaire ressemblance

- 5 L'acte de photographier, de même que la photographie en tant qu'objet, n'ont pas recours à l'usage d'une terminologie spécifique. Le premier terme est rendu par l'expression *mangala sary*², prendre une photo (image), alors que l'image photographique est désignée par le terme générique de *sary* — image, statue, photographie... — qui correspond à la notion d'image fixe³. Cette acception générique très extensive de *sary* fait dire à Pierre Vérin dans son guide touristique de l'île (dans le cas qu'il mentionne d'une demande d'autorisation de photographier une statuette de bois sur un tombeau) : « Comme *sary* signifie à la fois effigie de bois et cliché, l'expression *maka sary*, prendre une photo, mais tout aussi bien se saisir d'une statue, est déconseillée » (Vérin 1990 : 218).
- 6 Afin de mieux cerner le sens de ce mot, voyons d'abord quelques éclairages offerts par les dérivés à affixes⁴, mots composés et autres expressions dans lesquels apparaît le radical *sary* :
 - *sarim-bavy* désigne un homme efféminé (*viavy* : femme) ;
 - *sarim-bôla* désigne les feuilles de papier utilisées par les enfants pour simuler les billets de banque (*vôla* : l'argent) ;
 - *sary ady* indique un jeu de bagarre, une simulation de combat (*ady*) ;
 - le mot composé *sary dokotra*, désigne un canard issu d'un croisement entre deux espèces de canards, suggère une idée de ressemblance imparfaite avec ce qu'on est accoutumé à penser comme un *dokotra* ; le verbe *misary* signifie « ressembler à, faire comme si ». Exemple : *misary adala*, faire le fou (*adala* : fou) ;
 - enfin, de façon générique, l'expression *mañano sary*, lorsqu'elle est suivie de l'action simulée, indique l'idée de « faire semblant de... ». Exemples : *mañano sary maty*, faire le mort (*maty*), ou *mañano sary very*, faire une fugue (litt. « faire semblant d'être perdu, disparu », *very*).
- 7 Concernant le champ plus circonscrit de la photographie, l'expression *sary tapaka* (litt. « image coupée »), qui désigne la photographie d'identité, permet d'apporter quelques précisions par rapport à cette idée de ressemblance. Si *sary* indique l'idée de ressemblance figurative, pour la représentation photographique, tout se présente comme si celle-ci devait se rapporter à ce qui est montré dans la complétude de son apparence ordinaire. Ainsi la photographie de quelqu'un qui s'approchera le plus de la représentation normale devra rendre compte de son aspect visuel en entier, de la tête aux pieds. On parlera alors de *sary lava* (litt. « grande image »), et cette expression désignera le genre du portrait en pied, représentation verticale de la personne en entier. Il devra s'agir également d'un cliché le représentant de face. On ajoute à *sary* le

qualificatif de *mandrirana* pour désigner une image de profil. L'image de profil n'est pas non plus une représentation conventionnelle de la personne. Dans le cas singulier des photos d'identité, dont les cartes d'identité servent de support principal et qui ont entériné l'idée administrative du visage comme élément privilégié d'identification de la personne⁵, on notifiera cette caractéristique par la mention de l'adjectif *tapaka* qui précise que la ressemblance est partielle en quelque sorte, parce qu'effective que par rapport à une partie seulement de l'apparence de la personne en question. L'identification sociale d'une personne qui se réfère à son apparence visuelle globale est en quelque sorte affectée par cette simple figuration du visage.

- 8 Si, en définitive, toute une tradition picturale corrobore l'idée du visage comme élément d'identification en Occident⁶, rien de tel dans l'histoire de la représentation humaine du Nord malgache ne légitime la justesse de cette convention de représentation. Il semble bien qu'ici comme dans bien d'autres contextes culturels non occidentaux⁷, le portrait y soit vécu comme plus faiblement représentatif de la personne que son image en entier. Son caractère de « présentation incomplète » de l'individu peut même dans certaines circonstances particulières éveiller quelques soupçons. Tel est le cas, par exemple, avec les échanges rituels de photographies dans la pratique populaire courante appelée *angala kôresy*, chercher un(e) correspondant(e)⁸, ou *manaña kôresy*, avoir un(e) correspondant(e) (lorsque la liaison est établie). Dans ce cadre-ci, les envois de photographies réalisent une phase importante des échanges de correspondances et une « mini psychose » de la photo d'identité a pu accompagner ce rituel obligé. Une rumeur racontait en effet qu'une candidate locale s'était fait « bernée » par son futur conjoint paraplégique qui ne lui avait envoyé que des photos d'identité afin, en avaient conclu les commentatrices autochtones, de dissimuler son handicap...
- 9 Donc, si l'on prend la peine de préciser que cette photo d'identité n'est pas *sary* à part entière, qu'elle est une version partielle de la représentation ordinaire de la personne, tout se passe comme si ce concept de *sary* présupposait une relation non fortuite avec son référent réel. Il faut que l'on puisse le reconnaître sans difficulté dans la représentation, c'est-à-dire qu'il y soit présenté dans son aspect habituel, qu'il y soit figuré en entier en l'occurrence.
- 10 On dit d'une bonne photo qu'elle est *mazava*, claire (avec également un sens figuré d'explicite⁹) ou *mazava tsara*, bien claire, c'est-à-dire dont les motifs de la figuration sont aisément identifiables. Dans certaines occasions, on peut rajouter un superlatif : *mazava madio tsara*. L'adjectif *madio* désigne au sens propre quelque chose de propre. Il en accentue ici l'idée de clarté. Ce faisant, c'est l'idée de facilité d'identification des éléments constitutifs de la représentation qui se trouve soulignée ici. Si une photo est trop pâle, trop sombre, floue ou si l'on ne reconnaît pas, dans le point de vue ou cadrage adopté, le sujet de la prise de vue, on dira : « *Tsy mazava izy* », elle n'est pas claire, dans le sens de « le modèle est peu (ou pas) identifiable ». Que la cause de cette mauvaise photo soit d'ordre technique ou non, elle faillit en quelque sorte à sa raison d'être qui est de renvoyer au modèle, à l'original dans son apparence la plus légitime et la plus conforme à l'idée que l'on s'en fait. C'est en proposant une représentation « fidèle » du modèle que la photographie remplit le mieux son rôle, correspond donc le mieux à sa définition sociale de *sary*.
- 11 La primauté accordée à la couleur (*sary ankolera*) correspond en premier lieu à un produit plus moderne. La possibilité d'obtenir un cliché en couleur était tout à fait

récente dans cette région au début des années quatre-vingt-dix, développement et tirage s'effectuant encore dans la capitale. Cependant, cette préférence est surtout justifiée par le fait qu'elle renvoie à une représentation « plus ressemblante » parce que plus conforme du modèle photographié. La photographie couleur sera plus spontanément qualifiée de *mazava* et, donc, si on peut se permettre cette formulation, plus pleinement *sary* qu'un exemplaire en noir et blanc... Cette notion de ressemblance photographique est, bien entendu, une notion culturellement déterminée. Pour qu'une image fonctionne comme représentation d'une personne, il faut qu'elle donne la possibilité à un observateur normalement attentif de discerner suffisamment les traits de la personne représentée pour pouvoir la reconnaître. Pour cela, il faut que les codes et conventions de construction de l'image s'inscrivent dans ce que Bourdieu a qualifié d'« aire du photographiable »¹⁰ du groupe social en question, qu'ils répondent donc à un certain nombre de critères permettant cette reconnaissance. Ce n'est pas en référence au modèle perçu comme objet empirique, si une telle donnée indépendante de tout support matériel d'objectivation est pertinente, qu'une image peut être déclarée vraiment ressemblante ou non, mais par rapport à une représentation mentale préalable de cet objet empirique conforme aux conventions figuratives propres au support choisi. Cette ressemblance photographique se réfère donc, non au modèle « réel », mais au modèle « idéal » qui fait intervenir, entre autres, un ensemble de critères esthétiques de représentation.

- 12 Ainsi les critères de beauté en vigueur localement font-ils, par exemple, que celle-ci sera proportionnelle à la pâleur du teint. Les représentations sociales liées à la couleur de peau se distribuent selon une échelle hiérarchique qui va du blanc (*malandy*) au noir (*jôby*) et renvoient à une modalité d'expression symbolique des inégalités sociales. Si la situation n'est pas aussi marquée dans la région nord que sur les Hauts Plateaux, où, par exemple, le terme de *mainity* (noir) sert encore à désigner les anciens esclaves (Ramamonjisoa 1984), la couleur de peau n'est évidemment pas déconnectable d'attributs de positionnement social. Ces critères de beauté privilégiant les teints clairs ont ainsi des conséquences évidentes sur la production des portraits d'identité. Ainsi j'ai pu constater à plusieurs reprises que le visage de l'expatrié, hâlé par le séjour prolongé, offrait sur les rectangles de papier de quatre centimètres sur trois des tirages locaux en noir et blanc un aspect plutôt livide. Cette option, si elle avait manifestement la faveur de la clientèle autochtone, rencontrait en revanche beaucoup moins d'assentiment de la part des expatriés pour qui cet effet d'affadissement du teint venait contrarier la perception de l'image de soi, qui s'échafaude très majoritairement en Occident sur une image positive du bronzage. Les tirages photographiques étaient donc effectués en fonction d'une tendance locale à l'éclaircissement du teint. Les photographes exerçant dans la ville d'Antsiranana pratiquaient délibérément un sous-développement systématique des photos d'identité en noir et blanc dans le but évident de satisfaire leur clientèle. Car s'il s'agit de rendre apparents les traits distinctifs de la personne, d'en produire une image explicite (*mazava*), l'effet d'éclaircissement de la photographie du visage suscite également la satisfaction du client, flatté par cette représentation valorisante de lui-même.
- 13 Devant un tableau non figuratif, qui est un genre pictural très peu développé à Madagascar¹¹ et dont le motif, par définition, pose des problèmes d'identification, on pourra entendre des questions comme « *sarin'iño moa ty ?* », litt. « de quoi est-ce l'image ?, à quoi ça ressemble ? », qui contrarie l'usage du concept de *sary* pour les représentations abstraites, non figuratives. Le recours à *sary*, extrapolé aux

représentations non figuratives, à défaut d'autres termes pour les désigner, semble en effet questionner les frontières du concept, en raison précisément de la non-reconnaissance du motif de la figuration. Son usage renvoie inévitablement à la question de savoir à quoi elle ressemble, quel en est le référent réel. C'est donc la proximité, la ressemblance avec le modèle, son caractère analogique, qui en définit l'emploi le plus légitime et le plus conforme à son acception habituelle. L'espace de la représentation défini par le concept de *sary* doit être figuratif, « ressembler à », sous peine de tomber dans l'antithèse. Aussi, dans le cas d'une représentation qui offre, par son procédé créatif, une ressemblance assez lointaine avec le référent, qui prend quelques libertés avec le réalisme figuratif, le redoublement du radical¹² est utilisé. *Sarisary* désigne une « espèce » d'image, une ressemblance imparfaite, une « caricature », écrit Thomas-Fattier dans le lexique de son ouvrage (1982 : 350), une image non précise, non fidèle, qui ne représente pas nécessairement quelque chose de réel, me dit-on, pour la différencier du réalisme figuratif de *sary*. Dans le cas présent, le duplicatif rend compte d'un amoindrissement, d'une atténuation du sens du radical. Le redoublement du radical évoque une représentation sommaire, une imitation approximative caractéristique, par exemple, de l'univers des jeux enfantins, comme en témoignent d'autres mots dont le radical a été redoublé : *tranotrano*, maisonnette (ou cabane) que font les enfants (*trano* : maison) ; *varivary*, jeu des enfants s'amusant à simuler le repas (*vary* : riz), etc. À noter que le redoublement du radical *sary* n'est jamais utilisé pour désigner l'image photographique.

- 14 Il semble même que ce soit la photographie qui, en raison de sa nature d'image indiciaire, réponde le plus pleinement à ce que sous-entend le concept de *sary*. Au même titre que la fumée par rapport au feu, l'image indiciaire constitue une trace du réel. La photographie a une fonction d'attestation, elle constitue un témoignage irréfutable de l'existence de l'objet photographié : c'est le « ça a été » de Barthes (1980). Ainsi un graffiti sur un mur de la ville permet, par exemple, de constater cette prégnance de la photographie dans la définition sociale de *sary*. Une insulte inscrite à la peinture blanche sur le support mural fait apparaître en français les mots accolés : « *Photo femme* ». Cette inscription qui renvoie à une traduction littérale de *sarim-bavy* (homme efféminé) laisse donc penser que c'est le terme de photo qui est venu spontanément à l'esprit pour traduire *sary*.
- 15 Dans cet aperçu de la correspondance avec son indice approximatif « image », il faudrait encore indiquer que *sary* n'est pas utilisé pour désigner des images mentales. S'il existe bien l'expression *maka sary an-tsaina* en malgache officiel (dans la langue littéraire) pour signifier l'action d'imaginer, elle n'est pas utilisée dans la région nord. Son utilisation enfin pour excéder son acception courante de représentation matérielle s'est même parfois heurtée à quelques incompréhensions. Ainsi un enseignant m'a relaté les déboires connus au moment de la malgachisation de l'enseignement dans le milieu des années soixante-dix, à propos de la traduction en malgache officiel de la proposition mathématique suivante : $y = f(x)$ que l'on énonce ainsi « *y est l'image de x par la fonction f* ». Cette notion d'image traduite par le terme de *sary* a provoqué beaucoup d'incompréhensions, compte tenu de son usage dans un registre de conceptualisation éloignée de son acception courante.
- 16 À travers ces exemples incluant le radical *sary* transparaît l'idée d'un plus petit dénominateur commun de ressemblance, mais où l'imitation soit telle que l'on ait

toujours à l'esprit son aspect de copie. *Sary* possède une familiarité formelle avec la réalité représentée, mais son statut de copie n'est jamais oublié.

***Mangala sary* : la part déterminante du modèle**

- 17 Si l'on interroge le procès de production de l'image maintenant avec l'expression qui le désigne, *mangala sary*¹³, on remarque d'abord qu'elle sert à désigner à la fois ce qui correspond pour nous à l'expression « prendre une photo » et à l'expression « se faire prendre en photo ». *Nangala sary zaho*, litt. « une image a été prise par moi » (forme passive), pourra être dite de manière indifférenciée par le photographe comme par le photographié. De même, si l'on veut lever l'ambiguïté de l'invitation *alô hangala sary atsika !*, « allons prendre une photo ! », on doit préciser, par exemple, *hangala sary atsika aroe*, « on va prendre une photo (où l'on sera tous les deux dessus) » ou bien *zaho hangala sary anao*, « je vais te prendre en photo ».
- 18 Cette ambivalence de la formule¹⁴ qui ne permet pas d'identifier, sans référence au contexte, un sujet qui fait l'action et un objet qui la subit met les deux protagonistes de la scène en position de « coproduction » de l'image. En mettant le sujet photographique sur un plan aussi déterminant dans la phase de production du cliché, le dialecte du Nord malgache et, donc, son mode de pensée, souligne l'importance du modèle et relativise du même coup la part du photographe dans le procès de fabrication de l'image. Dans cette conception des choses, l'image est comme une production spontanée du modèle qu'il suffit d'aller chercher (*mangala*) en quelque sorte. Si, en français, on peut employer indifféremment « prendre une photo » ou bien « faire une photo » ou encore « photographier » (qui évoquent davantage pour les deux derniers, une part active de l'opérateur), dans le parler du Nord, l'action de produire une image par l'acte photographique est plus ambivalente. En fait, il y a bien distinction dans cette aire culturelle entre *mañano sary*, faire une image, qui s'applique exclusivement aux créations des arts plastiques, et *mangala sary*, prendre une photo (image), dont l'usage le plus courant désigne l'acte photographique. En fait, la dimension d'image indiciaire de la photographie semble gommer le caractère construit de la représentation.
- 19 Deux autres expressions moins fréquentes permettent de confirmer la part déterminante du modèle dans l'engendrement de la photographie :
 - la première, assez ancienne, semble surtout employée par des personnes assez âgées : *mitifitry sary*, litt. « tirer (comme avec un fusil) une photo », qui désigne l'action de photographier. Elle vient, semble-t-il, de l'emploi généralisé autrefois du flash dans les prises de vues. *Mitifitry sary* sous-entend que *sary* préexiste à l'acte de prise de vue et qu'il suffit de la « tirer ». Elle est employée par le photographe ;
 - la deuxième, d'émergence plus récente et plus circonscrite dans son aire d'usage (essentiellement entendue en milieu urbain de la région nord), *mitire pôzy*, indique l'action de poser avec cependant une idée de surenchère démonstrative dans l'acte. *Mitire*, d'un emprunt au verbe « tirer », peut se comprendre par la traduction locale de l'expression *mitifitry sary*. L'expression *mitire pôzy* n'est employée que par le photographié : c'est celui-ci qui « tire sa pose », si on peut se permettre cette acception littérale. Ce qui confirme donc que l'existence de *sary*, de l'image, n'est pas tant déterminée par l'acte de prise de vue qui l'engendre que par cette ressemblance avec le réel.
- 20 *Sary*, en tant que représentation matérielle, nécessite un support concret d'objectivation. Cependant, on peut en parler de manière anticipée dans le procès de

production photographique. On peut en effet entendre, dans l'instant qui suit la prise de vue, des commentaires tels que : « *Fa vao sary, papa e !* », « ta photo vient d'être prise, papa ! », ou « *Añy sarinao, rafoza e !* », « ta photo est là-bas¹⁵, belle-mère ! ». Le photographié pourra dire encore « *nahazo sary zaho !* », « j'ai eu une photo ! », alors qu'il ne la possède pas concrètement puisqu'elle n'est pas encore objectivée sous la forme d'une représentation matérielle.

- 21 Si l'on s'impatiente de voir une photo, on pourra demander au photographe : « *Tsiendriky sasany sarinakahy ?* », litt., « ma photo n'est pas encore "lavée" ? ». Tout se passe donc comme si l'image existait déjà et qu'il suffisait précisément de la « laver » pour la faire apparaître. Contrairement aux autres formes de représentations matérielles où l'on doit attendre de les voir concrètement pour en parler, dans la représentation photographique l'emploi du terme de *sary* est donc possible dès la prise de vue. Dans le même ordre d'idées, on dira, par exemple, à propos d'un appareil photo défaillant où l'image n'a pas été impressionnée sur la pellicule : « *Tsy niboaka sary !* », « la photo n'est pas sortie ! », c'est-à-dire que l'image existe, elle a été enregistrée, mais elle a été « bloquée » à l'intérieur de l'appareil et n'a pu apparaître.
- 22 À partir du moment où le cliché est effectif, le photographié est désigné du terme de *tômpon-tsary*, c'est-à-dire, littéralement, le « propriétaire » de la photographie. Par contre, le photographe, même s'il possède les moyens matériels ayant servi à engendrer l'image, ne pourra en aucune façon se dire *tômpon-tsary*, à moins, bien entendu, qu'il ne figure sur la photographie en question. Le terme de *tômpon-tsary* s'applique exclusivement aux modèles humains figurant sur les clichés photographiques. Il y a autant de *tômpon-tsary* qu'il y a de personnes représentées sur la photographie. Quelqu'un n'ayant pu obtenir la photographie où il est représenté au sein d'un groupe pourra dire, par exemple : « *Sarinakahy añy* », « ma photo est là-bas (chez un de ceux qui a obtenu un exemplaire de la photo de groupe) ».
- 23 C'est à nouveau ce principe de représentation comme copie du modèle qui se révèle déterminant. Le terme de *sary*, dans son acception photographique, repose non point tant sur cet objet produit par le processus photographique, mais plutôt sur ce rapport consubstantiel créé entre le modèle et sa représentation iconographique. Le terme désigne moins en définitive cette représentation comme objet sur son support papier, dans sa matérialité, que la ressemblance avec le(s) modèle(s) photographié(s). C'est parce que ce concept est construit sur la relation analogique entre le modèle et son image que plusieurs photographiés peuvent dire simultanément en parlant du même exemplaire photographique *sarinakahy*, « ma photo ». Du coup, l'affirmation de « propriété » fait état de cette ressemblance comme relation fondamentale, d'une manière que je dirais pratiquement indépendante du support sur lequel elle s'actualise.
- 24 Afin de comprendre l'étendue sémantique de ce mot composé et de mieux cerner le rapport établi entre le modèle et son image, on peut observer, comme pour le mot *sary*, le radical *tômpon* dans plusieurs situations d'énonciation pour en apprécier l'univers sémantique.
- 25 *Tômpon-tany* que, dans une acception littérale, on peut traduire par propriétaire de la terre, désigne les habitants d'un lieu, mais avec le sens d'un droit d'usage conféré à ceux qui en sont les originaires, dans le Nord comme dans le Sud du pays (Lavondès 1967 : 181). Gueunier précise dans le glossaire de sa thèse à *tômpon*, *tômpony*, *tômpon-tany* (1977 : 377) : « Expression appliquée au propriétaire d'un bien, et particulièrement à celui qui jouit d'un droit traditionnel sur un terroir en vertu de son appartenance à un groupe censé être

le groupe des descendants du premier occupant des lieux ». *Tômpon'i trano* désigne aussi bien « le maître de la maison (*trano*) » (Gueunier 1988 : 88) que plus simplement « celui qui habite la maison » (*ibid.*, p. 82).

- 26 Mais on peut aussi être *tômpon* d'un être humain. Ainsi, à propos de la tante paternelle lors de la coupe rituelle des premiers cheveux chez les Tsimihety, Hébert parle de *tômpon'zaza*, qu'il traduit par « maîtresse de l'enfant » (1968-69 : 40). Le terme de *tômpon'zaza* désigne une responsabilité particulière de la tante par rapport à l'enfant qui lui assigne un rôle prépondérant dans la cérémonie. En parlant de *tômpon'ndrazana*, litt. « maître de ses ancêtres (*razana*) », Baré évoque l'« idée de maîtrise [qui] est liée dans ce cas à l'idée de consubstantialité » (1980 : 366).
- 27 L'épouse légitime peut être désignée par plusieurs termes. Pour bien la distinguer de ces rivales (*rafy*) dans le contexte de polygamie informelle qui prévaut dans la région du Nord, on peut employer le qualificatif *vady be* (l'épouse principale, la plus importante, de *be*, « grand, nombreux, important ») par opposition à *vady masay*, litt. « celle qui vient en second ». On peut faire allusion au lieu de résidence du couple, au foyer et la désigner de *vady an-trano*, litt. « femme de la maison », par opposition à *vady an-tany*, litt. « femme de l'extérieur » — (*tany*, la terre) —, la maîtresse. Mais on peut aussi la désigner du terme de *tômpon-bady*, qui évoque une idée de consubstantialité avec son époux et, donc, cette légitimité par rapport à sa ou ses rivales qui peuvent encore être familièrement appelées « deuxième bureau ». Un proverbe très courant dans la province du Nord vient corroborer cette notion de « maîtrise » acquise par l'expérience prolongée de conjugalité : « *Vady be mitam-bôto, an-tanan'ny tômpo ny raha* », l'épouse principale qui tient le sexe de son mari, il est dans les mains de sa « propriétaire ». On voit bien ici que cette idée de propriété ou de maîtrise (*tômpo*) de la « chose » (*raha*) suppose davantage une connaissance approfondie du conjoint, une longue expérience partagée, que celle d'une appropriation matérielle d'une partie de son anatomie. D'ailleurs, ce proverbe sert à dire l'habileté de celui qui a l'habitude de se servir d'un objet ou de faire fonctionner quelque chose.
- 28 Celui qui a demandé un *joro* (cérémonie traditionnelle d'invocation des ancêtres) et qui en a la responsabilité est appelé *tômpon'ny joro*, sans pour autant avoir la responsabilité de la célébration qui incombe au *mpijoro*, l'intercesseur avec les ancêtres qui est autorisé à pénétrer dans l'enceinte sacrée du *tôñy*. Enfin, à propos d'un chauffeur de taxi-brousse qui avait au début des années quatre-vingt le monopole d'une destination, il est dit : « *Izy araiky fo tômpo* », « il était le seul "exploitant" (de cette ligne de transport) ».
- 29 Les inscriptions sur les pagnes servent à « communiquer » entre rivales. À propos d'un proverbe figurant sur l'un de ses tissus et suite à la question de savoir qui, normalement, de la femme légitime ou de la maîtresse, portait ce type de message, la réponse fut : « *Vady be bôka. Tena vady be tômpo'iô* ! », « C'est la femme légitime, bien sûr. C'est vraiment à la femme légitime que l'on peut attribuer ceci (ce genre de déclaration) ! ».
- 30 Après cet aperçu des étendues lexicales du radical *tômpon*, on peut observer que celui-ci ne décrit pas la relation à un objet dont on aurait le « droit d'user et de disposer de façon exclusive et absolue », comme l'entend le terme de propriété en français. Il ne renvoie pas non plus à l'idée d'une appropriation arbitraire, mais désigne un rapport de consubstantialité avec l'être ou la chose dont il est *tômpon*. Lorsqu'il se rapporte à un lieu, la « maîtrise » de celui-ci est plutôt relative à son usage et à l'ancienneté de cet

usage. S'il se rapporte à un être humain, il évoque une idée de connaissance approfondie, de responsabilité mutuelle, de solidarité par rapport à l'autre, l'appellation de *tômpo* étant alors la conséquence de ce lien social préexistant (époux, plus proches parents du mort par rapport à un mort, descendants par rapport aux ancêtres). Lorsqu'il se rapporte à des pratiques, il fait plutôt référence à une prérogative qui découle d'une habitude d'usage.

- 31 Traduire le terme de *tômpo* par « propriétaire » procède donc d'une réduction de sens pour désigner cette relation existant entre l'objet et la ou les personnes qui peuvent en revendiquer la qualité de *tômpony*¹⁶. Dans le contexte qui nous intéresse ici, quel sens doit-on attribuer au radical *tômpo* ? Transparaît donc une idée générale de maîtrise acquise par l'expérience, de prérogative accordée à ceux qui en ont l'usage, l'habitude. On peut parler d'un rapport de consubstantialité entre *sary* et *tômpon-tsary*. Le statut de *tômpon-tsary* est indépendant du procès de production matérielle de la photographie. *Sary* est la représentation ressemblante de *tômpon-tsary* et la revendication de son droit d'usage légitime¹⁷ est légitimée par cette attestation de ressemblance.
- 32 Pour corroborer cette revendication implicite du photographié sur son image, j'évoquerai un exemple qui m'a été fourni par des amis malgaches originaires de la région nord et récemment installés en France. Ils profitèrent du passage d'un de leurs compatriotes en France pour faire quelques photos. Une fois développées, ils lui en montrèrent une sur laquelle il figurait en disant : « *Ty tsara e !* », « Celle-là est belle ! » ; et la réponse immédiate de celui-ci fut : « *Ty miaraka aminakahy !* », « Celle-là est pour moi ! ». Ils restèrent interloqués par le « sans gêne » de leur invité, encouragé par leurs statuts de « nouveaux *Vazaha* » acquis par leur résidence *andafy* (Papinot 1998). Et en me rapportant ce fait, ils mirent leur réaction sur le compte de leurs trois années de séjour en France qui leur avaient appris qu'une photographie est avant tout « quelque chose » qui vous appartient puisque vous êtes propriétaire des moyens de production et avez payé pour son acquisition, et ce « quelque chose » ne peut être offert qu'après une demande faite en bonne et due forme. Leur changement d'environnement culturel s'était donc accompagné d'un déplacement de perception du statut de l'image qui leur faisait ressentir cette revendication du *tômpon-tsary* comme moins « naturelle » qu'autrefois.
- 33 L'exigence de restitution de la photographie au photographié trouve son fondement dans l'acception locale du concept de *tômpon-tsary*, le photographié. Seulement, si cette propension à revendiquer de pouvoir disposer de son image sur support matériel se trouve intrinsèquement motivée par le rapport non aléatoire qui existe entre *sary* et *tômpon-tsary*, elle se trouve également justifiée par les pratiques ordinaires de la photographie privée, qui s'inscrivent dans le cadre de liens sociaux antérieurs et des obligations morales du preneur d'images dont le statut invite à faire preuve de prodigalité à l'égard de ceux qui posent (Papinot 1996).
- 34 La fonction essentielle de *sary* est celle d'offrir un reflet du modèle, c'est donc ce dernier qui se présente comme ayant les éléments déterminant la représentation matérielle. Et effectivement, s'il n'avait pas été là, l'image ne serait pas. On peut faire une image qui ne représente rien, qui ne ressemble à rien ; ce n'est pas le cas avec *sary* pour lequel c'est un non-sens, puisque c'est le rapport de conformité de l'image avec son référent¹⁸, sa ressemblance, qui détermine son statut et l'emploi du concept de *sary*.
- 35 Ce parcours sociolinguistique à travers différentes situations d'énonciation où le concept générique de *sary* et ses extensions se trouvent mobilisés fait ainsi apparaître

un déterminant ontologique de ressemblance avec un référent réel. L'usage de *sary* s'avère ainsi d'un emploi limite pour désigner des représentations non figuratives, en raison de la non-reconnaissance du motif de la figuration. De même, dans le cas d'une représentation qui offre, par son procédé créatif, une ressemblance assez lointaine avec le référent réel, le redoublement du radical sera utilisé : *sarisary*, une « espèce » d'image. Quant à la « maîtrise » de l'image dans le cas de la photographie, elle est du ressort du photographié, *tômpon'sary*... Cette détermination de *sary* par son rapport de consubstantialité avec un référent réel, qui tend à estomper la part du « réalisateur » de l'image dans le procès de production de celle-ci, permet de mieux comprendre certaines fonctions sociales de « présentification » du référent réel sur le support de médiation de l'image.

- 36 Le statut de *sary* en fait d'abord et avant tout le fruit d'une imitation, avant d'être le produit de l'activité figurative d'un réalisateur d'image. C'est ce rapport de consubstantialité à la chose qu'elle figure qui détermine le statut de *sary*, indépendamment des moyens utilisés à cette fin. Il semble bien ici que *sary* corresponde tout à fait à cette idée constitutive d'imitation qui apparaît avec la notion de *mimêtikê* dans la Grèce antique, « faisant de l'“imiter” le trait commun et caractéristique de toutes les activités figuratives ou représentatives » (Vernant 1979 : 106), instituant l'image « comme un artifice imitatif, reproduisant sous forme de faux-sembant, l'apparence extérieure des choses réelles » (Vernant 1985 : 340). Le statut ontologique de *sary* fait qu'elle ne semble pas avoir « d'autre réalité que cette similitude par rapport à ce qu'elle n'est pas, à cette chose autre et réelle dont elle est l'illusoire réplique » (Vernant 1979 : 109).

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRIANETRAZAFY H. 1991 *La peinture malgache des origines à 1940*, Antananarivo, Foi et Justice, série « Arts et culture malgaches ».
- BARÉ J.-F. 1980 *Sable rouge*, Paris, L'Harmattan.
- BARLEY N. 1992 *Un anthropologue en déroute*, 1^{re} éd. 1983, Paris, Payot.
- BARTHES R. 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».
- BOURDIEU P. 1965 *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éds. de Minuit.
- DEZ J. 1980 *Structures de la langue malgache*, Paris, Publications orientalistes de France.
- FRIZOT M. 1987 « Portrait d'identité, identité du portrait », *Art Press* n° 120, déc., pp. 9-13.
- GUEUNIER N.J. 1977 *Les monuments funéraires et commémoratifs de bois sculptés betsileo*, publication du Centre universitaire régional de Tuléar, série « Recherche », n° 1.
- GUEUNIER N.J. 1988 *Les chemins de l'Islam*, Recherche et documents, n° 6, Diégo-Suarez, ISTPM.

- HÉBERT J. C. 1968-69 « Mœurs et coutumes des Sandrangoatsy (population sakalava des bords du lac Kinkony) », *Cahiers du Centre d'études des coutumes* (Université de Madagascar), n° 5-6, pp. 21-47.
- LAVONDÈS H. 1967 Bekoropoka. *Quelques aspects de la vie familiale et sociale d'un village malgache*, Paris / La Haye, Mouton & C°.
- LENCLUD G. 1995 « Quand voir c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique », *Enquête*, n° 1, pp. 113-129.
- MALINOWSKI B. 1989 *Les Argonautes du Pacifique occidental*, 1^{re} éd. 1922, Paris, Gallimard.
- MALINOWSKI B. 1974 « Théorie ethnographique du langage, accompagnée de quelques corollaires pratiques », dans : *Les jardins de corail*, Maspero, Paris (*Coral Garden and their Magic*, University of Indiana Press, 1965), pp. 237-315.
- PAPINOT C. 1993 « La photographie et son adaptation au terrain : une expérience malgache », *Xoana - Images et sciences sociales*, n° 1, pp. 59-80.
- PAPINOT C. 1996 « La construction sociale de la pose photographique à Madagascar », *L'ethnographie*, n° 120 (Famille et photographie), pp. 195-218.
- PAPINOT C. 1998 « Vazaha - l'étranger » : de l'origine extraterritoriale à l'exclusion symbolique », *Journal des anthropologues*, n° 72-73 (Nationaux, étrangers ? Logiques d'État et enjeux quotidiens), pp. 107-117.
- PAPINOT C. 2007 « Le "malentendu productif". De quelques photographies "énigmatiques" comme supports d'entretien », *Ethnologie française*, n° 1, pp. 79-86.
- PAPINOT C. Sous presse « Épistémologie de la démarche de recherche en sciences sociales : quel dépassement possible du modèle positiviste ? », dans : J. Hamel (dir.), *L'analyse qualitative interdisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, pp. 119-138.
- RAMAMONJISOA J. 1984 « Blancs et noirs. Les dimensions de l'inégalité sociale », *Cahiers des sciences sociales* (Université de Madagascar), n° 1, pp. 39-75.
- SCHWARTZ O. 1993 « L'empirisme irréductible », postface de *Le hobo Sociologie du Sans-abri* de Nels Anderson, Paris, Nathan, pp. 265-308.
- THOMAS-FATTIER D. 1982 *Le dialecte sakalava du nord-ouest de Madagascar. Phonologie - Grammaire - Lexique*, Paris, SELAF, Langues et civilisations de l'Asie du Sud-est et du monde insulindien, Langues, cultures et sociétés de l'océan Indien n° 10.
- VÉRIN P. 1990 *Madagascar*, Paris, Karthala.
- VERNANT J.P. 1979 « Naissances d'images », *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero.
- VERNANT J.P. 1985 *Mythe et pensée chez les Grecs*, 1^{re} éd. 1965, Paris, La Découverte.

NOTES

1. Cet article est une version augmentée et modifiée d'un paragraphe d'article paru en 1993 dans le premier numéro de la revue *Xoana - Images et sciences sociales*. Cette réflexion sociolinguistique est datée et circonscrite géographiquement. Elle a été principalement menée à partir des réflexions entendues à propos de la photographie pendant mon travail de terrain de thèse dans le Nord malgache au début des années 1990. Cette enquête sociolinguistique avait comme objectif

d'alimenter la réflexion épistémologique sur une posture de recherche visant au dépassement du modèle positiviste en sciences sociales. Démarche qui propose une rupture radicale avec les procédures de neutralisation des situations d'enquête et invite à l'analyse réflexive des situations d'enquête produites en considérant que les « données » ne sont jamais tout à fait dissociables de la démarche de recherche (Papinot 2007, 2010). Elle a été nourrie des nombreux échanges sur le sujet avec Jacques Lombard, que je tiens à remercier pour le soutien qu'il m'a apporté à plusieurs étapes de mon parcours. Je voudrais également exprimer ici ma gratitude à Pierre Vérin dont les cours à l'INALCO sont encore pour moi, vingt ans après, un souvenir inoubliable.

2. *Maka sary* en malgache officiel et en usage sur les Hauts-Plateaux.

3. Le genre technique des images animées qui composent les films recourt, quant à lui, à la dénomination *sary mihetsiky*, litt. « des images qui bougent ».

4. « La langue malgache est une langue agglutinante : ses mots sont soit des radicaux, c'est-à-dire des éléments non décomposables en unités significatives plus petites, soit des termes formés par dérivation à partir de ces radicaux » (Dez 1980 : 6).

5. Cet élément visuel de présentation de soi et d'identification a été institué par l'administration coloniale en mettant l'accent sur un aspect très parcellaire de l'apparence sociale d'une personne.

6. « La carte d'identité avec photographie ne fut rendue obligatoire que le 27 octobre 1940 par le gouvernement de Vichy ... [mais] la pratique du portrait peint occidental ... remonte au premier portrait de Jean II le Bon, vers 1360 » (Frizot 1987).

7. Barley relate à cet égard une anecdote à propos des Dowayo du Nord Cameroun qui fournit un exemple supplémentaire du caractère éminemment culturel de la carte d'identité avec photo imposée par l'administration coloniale : « *Les Dowayo sont tenus d'avoir une carte d'identité avec leur photo. Mais la plupart ne sont jamais allés en ville, et il n'y a pas de photographe à Poli. En me faisant montrer leurs cartes, je m'aperçus que la même photo se retrouvait souvent sur plusieurs cartes d'identité* » (Barley 1992 : 142-143).

8. Sous-entendu, en vue d'un mariage avec un étranger.

9. Le sens propre et le sens figuré du mot *mazava* rejoignent ceux de sa traduction française : clair(e). Pour signifier que l'on ne comprend pas quelque chose, on peut dire par exemple : « *Tsy mazava aminakahy* », ce n'est pas clair pour moi.

10. « Si, abstraitement, la nature et les progrès de la technique photographique tendent à rendre toutes choses objectivement "photographiables", il reste qu'en fait, dans l'infinité théorique des photographies qui lui sont techniquement possibles, chaque groupe sélectionne une gamme finie et définie de sujets, de genres et de compositions » (Bourdieu 1965 : 24).

11. Et, à ma connaissance, pas du tout pratiqué dans la région nord. Andrianetrazafy dans son ouvrage d'histoire de la peinture (1991) n'en mentionne pas du tout l'existence dans la capitale pour la période étudiée.

12. La signification du redoublement du radical dépend du contexte dans lequel celui-ci est employé. Alors que dans le cas présent, il signale une atténuation du sens, un redoublement du radical peut dans d'autres énoncés en signaler un renforcement (Dez 1980 : 35-36).

13. Sens premier de *mangala* : prendre, chercher...

14. Que l'on ne retrouve pas en malgache officiel, où c'est l'expression *maka sary* (faire une image) qui désigne l'acte de photographier et *mpaka sary* le photographe.

15. Sous-entendu dans l'appareil photo.

16. Une approximation assez semblable avec celle démontrée par Malinowski à propos du préfixe *tol* en kiriwinien, qui déborde également l'acception étroite de la notion de propriété (privée) pour rendre compte plutôt de l'idée d'un droit d'usage conféré par l'expérience : « *tol-waga* ["propriétaire" ou "maître" d'un canot (*waga*)] » ou « *tol-bagula* [le maître du jardin (*bagula-jardin*)] », celui de « *tol-megwa* (*celui qui possède la magie, qui s'y montre expert, etc.*) » (Malinowski 1989 : 176).

17. cf. plus haut la citation du photographié qui, juste après la prise de vue, dit : « *Nahazo sary zaho !* », « J'ai eu une photo ! ».

18. Parler de référent ou même de modèle pour la représentation photographique évoque un lien distendu qui rend compte d'une manière très approximative du rapport existant dans ce contexte entre *tômpon-tsary* et *sary*. J'y ai cependant eu recours à défaut d'autres termes plus précis pour en parler.

INDEX

Index géographique : Madagascar

Mots-clés : images -- Madagascar, sary

Keywords : Pictures, Semiotics, Visual Sociology

Thèmes : photographie ethnographique, sociologie visuelle