

ROYAUTÉ ET ARTS FUNÉRAIRES CHEZ LES SAKALAVA DU MENABE

Sophie GOEDEFROIT

Jacques LOMBARD*

Disons en préambule que nous utilisons ici l'expression « arts funéraires » dans une perspective historique, élargie donc à toute production plastique et esthétique, point de reconnaissance ou emblème pour un groupe ou une société, moyen du dialogue interne à ce même groupe, enfin outil d'identification et de déchiffrage du réel propre à ce groupe, autorisant une liberté d'expression de la part de l'artiste dont la limite se situe justement dans la reconnaissance sociale ou, disons, intellectuelle mais aussi dans l'émotion particulière, quelle que soit sa nature, suscitée chez les destinataires. On peut ainsi dire, dans le cas qui nous intéresse ici, que l'artiste anticipe, à travers ses propres créations sur l'évolution sociale et politique, en présentant une épure tangible, une image de sa propre société que l'on peut presque considérer comme une abstraction sociologique, en sorte que chaque évolution, chaque transformation considérée devient de cette manière intelligible et nécessaire.

Malgré quelques études marquantes, l'art malgache et en particulier les arts funéraires sont malheureusement trop mal connus et on ne peut pas dire qu'il existe aujourd'hui une étude de synthèse sur cette question. Il faut ajouter que peu d'objets « traditionnels » ont été collectés qui pourraient servir de marqueurs à une telle étude puisqu'ils sont la plupart du temps encore « actifs » dans les différents rituels familiaux ou bien parce que les gens les détruisent quand d'aventure ils se convertissent au Christianisme ou à l'Islam. De plus, l'influence occidentale, française et anglaise, relativement ancienne a provoqué la naissance d'un artisanat en particulier pour le travail du bois. Cet artisanat a connu une rapide extension en raison de l'importance de la demande aujourd'hui relayée par le tourisme. Encouragé par les différents gouvernements, il a favorisé, en édulcorant les productions anciennes voire même en introduisant de nouveaux modèles, l'émergence de stéréotypes qui, en retour, apparaissent comme de véritables faux témoins, affadis d'une certaine tradition classique.

L'histoire malgache est indissociable des grands mouvements de migrations qui ont animé l'Océan Indien depuis le début du premier millénaire. Le premier peuplement de l'île correspond vraisemblablement à la première moitié du premier millénaire au cours de laquelle des migrations originaires de la péninsule indonésienne atteignent l'Afrique de l'Est puis Madagascar. Les nouveaux venus apportent avec eux d'abord leur moyen de transport, la pirogue à balancier mais aussi le soufflet de forge à double piston, la cithare sur tuyau, l'essentiel des techniques de vannerie et de tissage, le travail du bois en particulier pour la construction des maisons, sans doute des tombeaux et vraisemblablement, un certain nombre de motifs décoratifs, à thèmes géométriques que l'on retrouve dispersés dans toute l'île.

La période suivante, du VII^e siècle au XV^e, correspond au développement de la domination maritime des Arabes dans le commerce avec l'Afrique et les thalassocraties indonésiennes comme Srivijaya. Bien des produits sont introduits à Madagascar par les marchands arabes puis musulmans originaires de l'Inde ou de l'Indonésie qui vont jouer un rôle important pour le développement des techniques locales. Signalons le mobilier funéraire des Rasikajy de la région de Vohemar dans le Nord-Est constitué de marmites montées sur quatre pieds taillées dans la pierre tendre du chloritoschiste et associées à des bijoux perses et des céladons chinois, des miroirs de bronze, des amphores à kohol, la datation de ces différents éléments s'étalant du Xe siècle au XVII^e. La dernière période correspond à l'ouverture des relations avec les Européens qui remonte au XVI^e siècle mais dont l'influence dans le domaine artistique commencera à se faire sentir au XIX^e avec l'apparition des églises et des écoles et pendant toute la période coloniale.

En relation avec le développement historique des royautes qui remonte aux XIII^e et XIV^e siècles, la relation aux morts et aux ancêtres, dont les manifestations sont très différentes selon les régions, devient le domaine privilégié de l'expression artistique à Madagascar. Nous retiendrons deux exemples empruntés au Sud et à l'Ouest pour montrer comment cet art funéraire a

*Sophie Goedefroit et Jacques Lombard sont anthropologues à l'ORSTOM.

constamment évolué avec les sociétés malgaches.

Au XVIII^e siècle, le roi mahafale, Tsimamandy, inaugure, au coeur d'une forêt profonde une nécropole royale dont les tombeaux de pierre seront surmontés d'*aloalo* ; poteaux sculptés dont il entend garder le privilège exclusif. Plus au Nord, chez les Sakalava du Menabe, le roi seul possède une *trano vinta*, littéralement, maison de la destinée, selon le système d'interprétation qui gère les règles fondamentales du quotidien, tombeau en bois décoré qui lui donne une place différente face à tous les autres. Peu à peu, selon le rythme des changements sociaux, les nobles d'abord et enfin tous les autres obtiendront le droit de construire des tombeaux en bois qui se rapprochent du modèle de la *trano vinta*. Ces tombeaux prendront une forme particulière avec leur palissade surmontée de sculptures d'hommes et de femmes nus exaltant la vie d'une manière très naturelle. On assiste à la même transformation dans le Sud où les *aloalo* seront progressivement dressés sur tous les tombeaux et non plus sur le seul tombeau du roi tout en enregistrant des transformations importantes au fur et à mesure de cette évolution.

L'originalité particulière de l'architecture funéraire sakalava est bien à la mesure de l'importance donnée par la culture malgache à tout ce qui concerne la représentation de la mort et la relation aux ancêtres. Le tombeau matérialise la présence de l'ancêtre qui est le fondement de l'organisation sociale, le pôle par rapport auquel chaque groupe se définit. Il borne, marque le territoire de chaque lignage et représente la meilleure expression qui soit de la dignité sociale. En fait, le tombeau est le but d'une vie, la consécration, la réussite !

L'architecture funéraire s'est développée sous une forme spécifique au tout début de la royauté (XVIII^e siècle). Cette tradition remonte, en effet, au roi Andriamiasara, l'un des fondateurs de la dynastie Maroserana mais aussi devin guérisseur dont la tradition nous dit qu'il a abandonné le pouvoir pour se livrer, en toute liberté, à sa passion de la sculpture. Depuis lors et jusqu'à nos jours, cette architecture s'est fait l'écho des transformations sociales et politiques qui rythment l'histoire de la Grande Île (traite des esclaves et expansion sakalava, conflit avec le royaume d'Imerina, développement du commerce avec les Européens, colonisation et indépendance) pour aboutir à cette ultime métaphore de la modernité que sont les tombeaux en béton.

La période coloniale est sans doute l'exemple le plus significatif de la constante évolution de cette architecture funéraire. Avant l'arrivée des premiers Européens, l'agencement et la décoration des tombeaux traduisaient les différents modes d'accès à l'ensemble des privilèges sociaux et politiques. Ces privilèges se déclinaient selon un registre ornemental spécifique, reflétant la position de chacun ou plutôt de chaque lignage dans la société. À regarder un tombeau, son orientation, sa position dans le cimetière, sa décoration, les sculptures présentes, etc., on pouvait en déduire facilement quel était le statut so-

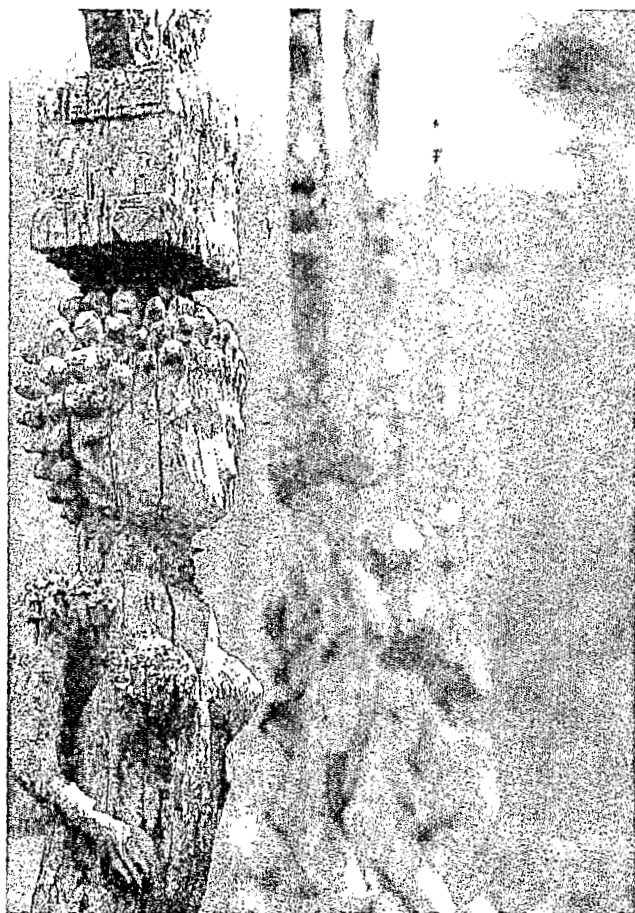
cial de celui qui était enterré là. Ajoutons que ces modes d'expression plastique, sculptures de personnages ou d'animaux, blasons, motifs géométriques trouvent leur interprétation dans l'art divinatoire qui constitue une grille générale d'interprétation, de découpage de la réalité dans la société sakalava. La domination coloniale qui bouleversera profondément l'ancien ordre social, trouve donc également son expression dans l'architecture funéraire, ouvrant de nouveaux registres ornementaux directement inspirés de la présence occidentale. Mais surtout, en favorisant l'introduction de nouveaux principes religieux, politiques et idéologiques, cette nouvelle période politique ménage aux laissés pour compte de l'ancien système qui, esclaves ou dépendants, n'avaient aucun statut social, un accès aux ancêtres, aux tombeaux, leur accordant ainsi une nouvelle identité.

La représentation de la sexualité qui contribua à faire connaître l'art sakalava est un exemple particulier de cette évolution. Le couple et la sexualité, idées largement présentes dans les modèles anciens, vont apparaître sous de nouveaux registres représentant des scènes complexes de vie amoureuse, à deux, trois, voire quatre personnages. L'accès à de nouveaux outils et une plus grande maîtrise de son art ont ainsi permis à l'artiste de rendre plus directe, plus imagée la manifestation du plaisir et de l'amour là où elle s'exprime depuis toujours, devant la Mort, à une époque, la période coloniale, où l'introduction de nouvelles pratiques, de nouvelles représentations, liées au contact avec une autre culture, suscite toutes les interrogations.

L'aire d'extension de la sculpture et de l'architecture funéraires est très étendue à Madagascar et une comparaison morphologique des différents modèles de décoration géométrique permet d'aboutir à une véritable typologie des motifs d'où il ressort que certaines formes de l'art funéraire sakalava sont communes à celles du funéraire mahafaly et merina.

On peut dire que les différentes royautés malgaches sont bâties sur un tronc commun concernant la nature du pouvoir, la notion d'ancêtre royal et aussi les grandes cérémonies comme celle du « bain » au cours desquelles le souverain est mis en scène dans le « cosmos », situé en quelque sorte par rapport à son ascendance divine. Dans ce cadre plus général, la dynastie maroserana, fondatrice du royaume du Menabe sur la côte Ouest, est dans le même temps à l'origine d'un système funéraire original.

La soumission des groupes assujettis au souverain était de nature « religieuse » et se manifestait par le culte rendu aux ancêtres royaux. En réponse à cette allégeance, et selon le rôle que ces groupes avaient joué dans la conquête du territoire, le souverain leur accordait un certain nombre de privilèges funéraires représentant autant de principes différentiels qui leur permettaient, à leur tour, de se réclamer d'un ancêtre et de se positionner dans l'échelle des statuts sociaux. Le pouvoir royal intervenait tant au niveau du choix des matériaux



Nécropole royale d'Ankirikike (Mahafale).

de construction des tombeaux qu'au niveau de leur orientation cardinale et de leur décoration.

La période classique (XVII-XIXe siècles)

Tout au long de ce qu'il est permis d'appeler « la période classique » des institutions politiques sakalava, du XVIIe siècle à la fin du XIXe siècle, le funéraire reproduira la structure pyramidale de la hiérarchie politique et sociale. Le souverain possède un statut d'exception, différent par nature du commun des mortels, car il descend, en ligne directe de Ndrenanahary, c'est-à-dire Dieu. Sa personne constitue, en quelque sorte, le point d'aboutissement de la vie cérémonielle. À lui seul, il possède l'ensemble des privilèges funéraires alors qu'il n'en dispense que très peu. La tradition funéraire royale apparaît alors comme la forme parfaite qui servira de modèle aux groupes les plus importants, sans qu'ils parviennent toutefois à réunir suffisamment de privilèges pour l'égaliser.

Les particularités funéraires strictement réservées aux défunts royaux commencent avec le traitement de la dépouille. On prélève sur le corps du roi les éléments constitutifs des *dady* ou reliques royales. Ces reliques représentent la partie « itinérante » des restes royaux qui



Détail d'une figure tombale, couple.

accompagne la dynastie dans sa migration vers le Nord. Seul le détenteur des reliques est le souverain légitime. Les reliques ont suivi les souverains au moment des guerres de conquête et sont actuellement réunies dans la maison-reliquaire ou *zomba*, à Belo-sur-Tsiribihina, dernière capitale du royaume sakalava du Menabe. En signe de reddition, Havana, tuteur de l'enfant héritier du royaume, avait remis en 1904 les reliques de la dynastie au général Galliéni.

Cezomba est une maison d'aspect général modeste. Anciennement en bois, elle fut reconstruite en latérite et recouverte d'un enduit, sorte de calcaire blanc. Son toit en tôle est surmonté par les *tandrombolamena*, littéralement « les cornes d'or », décoration formée par les prolongements croisés des chevrons eux-mêmes découpés de motifs géométriques en ondes, mâles et femelles, *onjalahy* et *onjavavy*. Un auvent, *fihalofa*, supporté par douze poteaux, court tout autour du bâtiment. Le *zomba* proprement dit occupe un espace orienté Nord-Sud et l'intérieur est agencé de la sorte : un râtelier est fixé sur la paroi Est, les reliques y sont suspendues et rangées dans un ordre chronologique, de la plus ancienne à la plus récente, du Nord au Sud. Le matériel cérémoniel (flacons, poteries, encensoirs,...) et les objets ayant ap-



Détail d'une statue tombale figurant un couple.

partenu aux souverains (sabres, fusils, vaisselle,...) occupent les côtés Ouest et Nord.

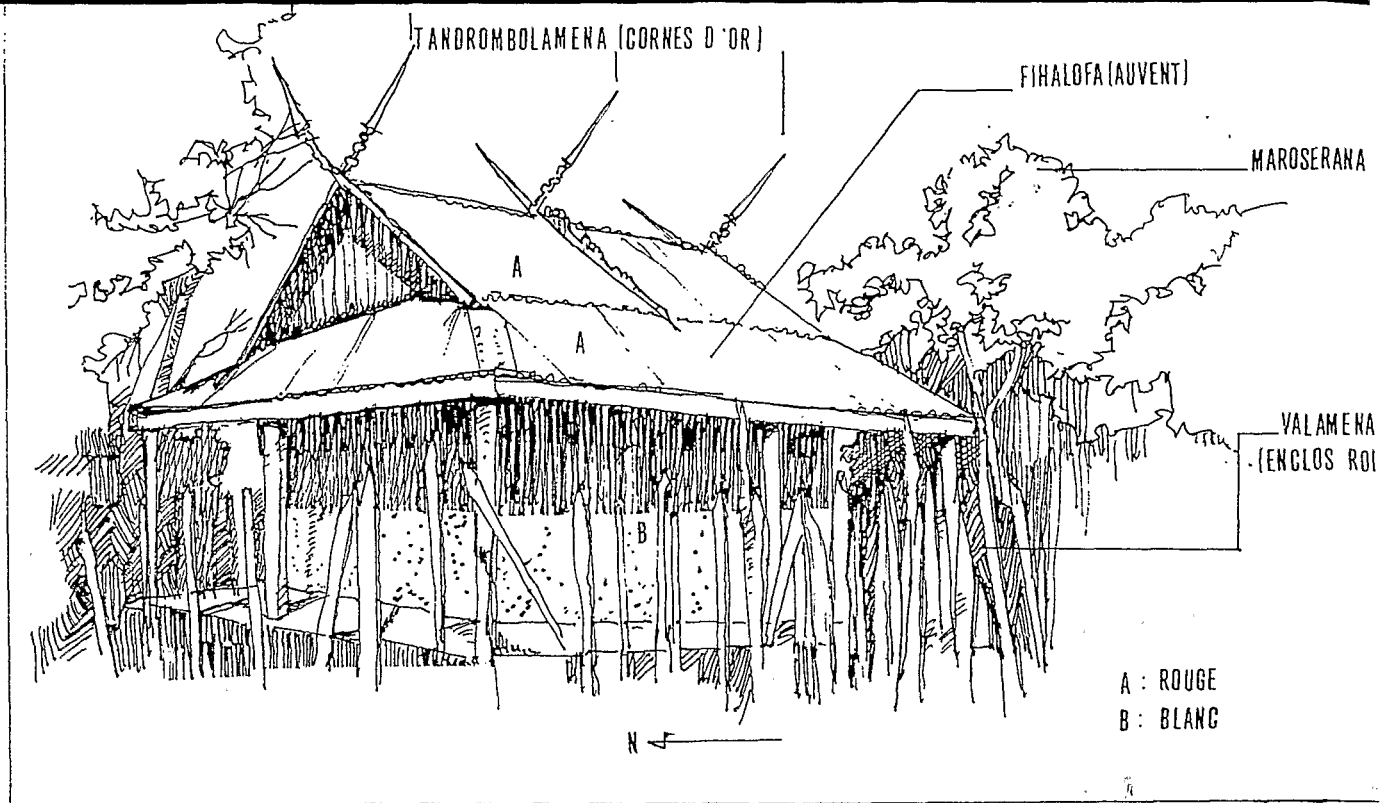
La dépouille - le squelette - représente la partie « sédentaire » du roi défunt. Les os constituent la partie mâle par opposition aux parties molles, transformées en sanies qui sont des éléments femelles. Le squelette seul, « blanchi », représente l'ancêtre, expression de la pureté du principe agnatique. Les sites funéraires royaux où reposent les os des souverains jalonnent la route qu'empruntèrent les Maroserana dans leur progression vers le Nord. Le premier site connu est à Bengy là où, dit-on, les souverains prirent possession du territoire en plantant un *hazomangavy*, poteau cérémoniel en fer, et en immolant un boeuf rouge, animal requis depuis pour le sacrifice aux ancêtres royaux. Les autres sites se trouvent à Maneva et à Ilaza, en Menabe central et les derniers à Tomboarivo et à Mahavelo, près de la ville de Belo-sur-Tsiribihina.

Les rois jouissent du privilège d'un double enterrement. Le squelette, une fois nettoyé, après une longue exposition, est alors déposé dans un cercueil dont la partie inférieure est dite « femelle », *vaviny*, et dont le couvercle « mâle », *lahiny*, reprend la forme d'un toit de maison. À l'issue des funérailles, le cercueil sera simplement déposé à l'intérieur du tombeau.

Le tombeau d'Andriamisara à Bengy n'est que l'esquisse d'une architecture funéraire royale qui s'est élaborée à mesure que s'installait le pouvoir maroserana. Il ne s'agit encore que d'un simple enclos de rondins de *katrafay* (faux camphrier) épointés. La dépouille, la tête au Sud et les pieds au Nord, est déposée à même le sol et recouverte de pierres. Le cimetière de Maneva, tant dans l'organisation de l'espace que dans la conception des tombeaux, possède déjà toutes les caractéristiques d'un site royal « classique ». Trois maisons surplombent une petite colline entourée d'un enclos en *katrafay*, le *valamena*. Les trois bâtiments sont des copies conformes du *zomba*, mises à part leur orientation inversée et la porte unique agencée sur le mur Nord.

La symbolique qui s'exprime dans la conception du tombeau et dans la représentation de l'espace funéraire en général, consiste à utiliser les attributs associés à chacun des quatre points cardinaux pour définir un code des orientations funéraires traduisant à la fois la hiérarchie politique à l'intérieur du royaume ainsi que la hiérarchie sociale, interne au lignage, qui oppose l'aîné et le cadet.

L'Est est le domaine de Dieu, Ndrenanahary, l'au-delà, *anabo*, le monde de la surnature, *fahasivy*, et des ancêtres. L'Est est la place de l'aîné par rapport au ca-



Zomba de Belo sur Tsiribihina.

det, de l'homme par rapport à la femme. Cadet et femme étant tous deux associés à l'Ouest qui, par opposition à l'Est, figure la stérilité, le déclin, la souillure. Il prédestine la condition d'esclave et d'asservi. L'union des points cardinaux contraires, Est et Ouest, forme l'axe de référence pour la mise en scène cérémonielle et pour l'orientation des défunts, chez les roturiers et les esclaves. Les groupes roturiers inhumant leurs morts la tête à l'Est et les pieds à l'Ouest. Quant aux esclaves, ils sont ensevelis aux pieds de leurs défunts maîtres, c'est-à-dire à l'Ouest, leur tête tournée vers l'Ouest et les pieds vers l'Est.

S'agissant de la personne royale, tout se crée et se construit autour de la symbolique du Nord et du Sud. Le Nord rappelle l'installation du pouvoir maroserana, le monde organisé et évoque le pouvoir, la richesse, la souveraineté guerrière ; mis en opposition avec le Sud, il signifie l'aïnesse. Le Sud est une direction mineure. La réunion de ces deux pôles, Nord et Sud, offre, elle aussi, un axe de référence pour les actes cérémoniels et l'orientation des défunts, mais ne concerne que les nobles et les rois. Les nobles sont en effet enterrés la tête au Nord et les pieds au Sud. Les tombeaux royaux, ainsi que l'on peut le constater dans la description du site de Maneva, inversent ce principe d'organisation de l'espace et prennent comme référence la direction Sud/Nord car l'au-delà est une image en miroir du monde terrestre.

La marque d'oreille du boeuf, *sofin'omby*, des Maroserana, est en forme de fer de lance. Tout objet à l'aspect pointu est marque d'autorité. La terminaison en pointe des *fatifaty*, bois de palissade, ainsi que la tête des chevrons appartiennent à cette symbolique. L'analogie

de la pointe et du pouvoir est également présente dans l'ornementation funéraire des nobles, c'est elle qui régit aussi la forme des poteaux de circoncision ou *hazoman-ga*.

Aujourd'hui comme hier, les groupes anoblis, *mpanjaka*, les individus qui ont une ascendance royale, du côté maternel ou paternel, *mananila*, les roturiers, *vohitsy*, et les esclaves, *andevo*, partagent les mêmes sites funéraires. L'aspect général du tombeau, ses décorations et surtout son orientation précisent toutefois, de manière immédiate, la catégorie sociale du défunt et de sa famille. Dans sa conception, cette architecture funéraire prend modèle sur les *trano vinta*. L'ossature du tombeau est faite de quatre poutres d'angle reliées par des poutres transversales. Les parois sont levées avec des planches ajustées ou des rondins. L'architecture funéraire des nobles obéit, nous l'avons vu, aux mêmes principes d'orientation que le tombeau royal mais son registre ornemental s'inspire également de la symbolique royale. La noblesse puisera dans ce registre pour offrir à ses défunts une reconstitution plus ou moins modeste de la *tranovinta*. La clôture de *fatifaty*, mais aussi les motifs en ondes, taillés sur la bordure des poutres transversales, sont des exemples de cet emprunt. Les *volyhety*, longs madriers découpés, présentent ces mêmes motifs en ondes et sont plantés dans le sol au milieu des deux côtés les plus longs du rectangle formé par le tombeau. Ces blasons correspondent au dédoublement des « cornes d'or », *tandrombolamena*. Le *tseke* est une pointe, conique ou trapézoïdale de 50 cm environ de hauteur, qui sera placée aux quatre coins du tombeau et au milieu des deux longs côtés.

Dans un tel système, l'esclave est condamné au présent, privé de liens généalogiques, sans ancêtres, sans *raza*. Son corps, nous l'avons vu, reposera la tête à l'Ouest, aux pieds de ses maîtres. Un monticule de sable protège sa dépouille alors qu'un simple bâton indique l'emplacement de la tête.

Les temps modernes

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, apparaissent les revenus monétaires liés au développement du commerce, aux missions religieuses occidentales, à l'installation des Européens. Chacun, roturier et esclave, cherche à s'enrichir en boeufs, à constituer son troupeau, pour être partie prenante dans les échanges cérémoniels, se découvrant ou s'inventant des ancêtres, légitimant dans l'histoire sa situation dans le présent. Tous ceux qui étaient exclus de l'ancienne hiérarchie cherchent maintenant les moyens d'acheter une identité. Les souverains maroserana et les nobles, quant à eux, se retranchent derrière la légitimité de leur statut pour faire face au danger que représente la perte de vitesse de leur autorité traditionnelle et politique, se lancent dans des cérémonies somptuaires dont la finalité est d'abord symbolique, finissent par s'endetter, hypothéquant leurs terres qui passent quelquefois, de cette manière, à leurs anciens dépendants.

Pendant que les nobles ponctionnent, avec excès, leur patrimoine et gardent jalousement l'exclusivité de leurs privilèges, entre autres funéraires, les anciens dépendants qui représentent une couche sociale montante, celle des nouveaux riches, vont chercher à imposer leur condition nouvelle. Ce désir d'ostentation ne pouvait que s'inscrire dans le dialogue avec les ancêtres et aboutir à la construction de tombeaux magnifiques qui supposait dans le même temps l'invention d'un nouveau registre ornemental.

L'architecture populaire s'émancipe du modèle régalien offert jusque-là par les tombeaux royaux. Le nombre de sépultures augmente, puisque les femmes et les esclaves affranchis sont maintenant admis dans les tombeaux. Avec cette époque s'ouvre une période de gloire pour les sculpteurs qui donneront libre cours à leur imagination, feront école, imposeront une véritable mode, la sculpture figurative qui influencera bientôt le système décoratif dans son ensemble, excepté celui de la *trano vinta*, symbole du modèle royal qui restera jusqu'à nos jours hermétique à tous changements.

Dans un premier temps, la présence du figuratif sur les tombeaux reste d'inspiration traditionnelle. Les *sajoha*, récipients en cuivre importés au début du siècle par les commerçants indiens *karany*, circulant dans le nouveau circuit commercial ont rapidement remplacé, dans l'utilisation journalière et traditionnelle, les anciens récipients de peau, de terre et lesalebasses. Ces objets entrent dans le patrimoine des familles. Ce sont des biens que l'on hérite, *lova*, que l'on thésaurise et qui sont des symboles manifestes de richesse. Leur forme retranscrite

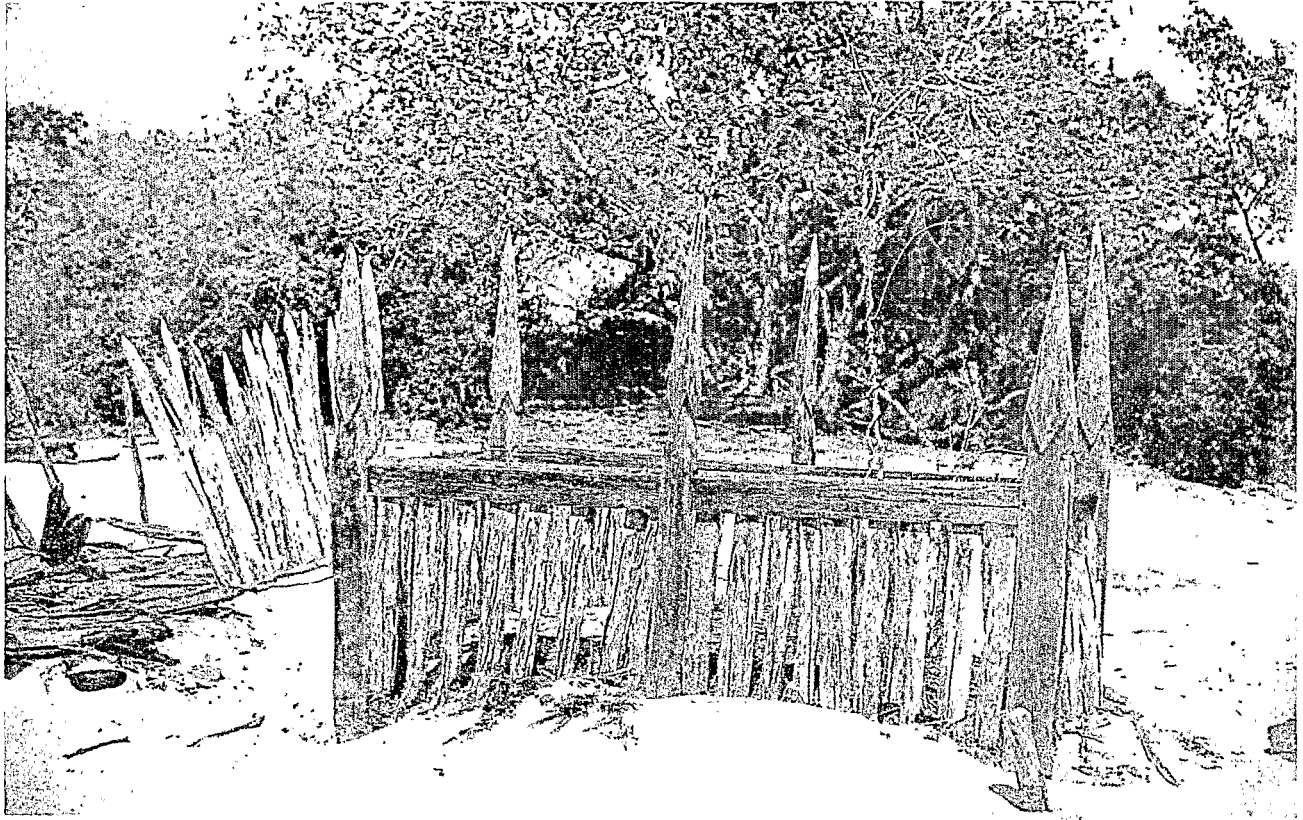
dans le bois devint un ornement funéraire disposé aux quatre coins des tombeaux, ainsi qu'au milieu des deux longs côtés. Ce motif fut vite interprété comme un insigne de second ordre, déprécié d'autant que la simplicité de sa forme n'exigeait pas le recours à un sculpteur payé en zébus. La cruche était donc comprise comme l'insigne des parvenus aux petits moyens, des esclaves affranchis.

Le motif qui obtint le plus de succès est la représentation figurative de personnages, hommes et femmes nus, aux attributs sexuels prononcés, hiératiques et frontaux portant la coiffure traditionnelle « en boules », *taly dokodoko*. L'apparition de ces statuettes est à comprendre dans l'analyse de l'évolution des techniques et de la pratique des sculpteurs. Le métier de sculpteur n'existe pas comme tel chez les Sakalava. Cette activité, qui s'est développée au cours de l'histoire, a de tout temps été associée au travail de la forge et à la fabrication d'amulettes protectrices, *aoly*, petites figurines de 5 cm de hauteur environ qui se portent en sautoir ou encore des statuettes pour les rituels thérapeutiques du *bilo*.

De premières figurations, morceaux de bois à peine équarris et de dimensions modestes, les personnages peu à peu se libèrent de la matière pour devenir un art de la sculpture à part entière. La qualité dans l'expression du mouvement, dans la complexité des scènes et des attitudes, dans le modelé et dans le soin apporté aux expressions du visage dépend strictement de la maîtrise acquise par l'artisan dans la technique de la sculpture. La statuaire funéraire en pays sakalava n'est pas un art statique et ne se conforme à aucun gabarit, aucun standard. Il existe ainsi des variantes régionales correspondant à la présence locale de sculpteurs ou de familles de sculpteurs. Les célèbres tombeaux qui se trouvent au Nord de Morondava sont en grande partie l'oeuvre du sculpteur Rasidany dont la population a retenu le nom en l'associant à une manière de faire, un modelé très particulier qui inspire actuellement la confection des miniatures pour touristes. Les poutres transversales sont décorées de motifs en ronde bosse, voitures, personnages portant fusils, chapeaux et costumes coloniaux et femmes arborant des chapeaux, des parapluies et des robes.

Depuis une trentaine d'années environ, la construction des tombeaux en bois est totalement abandonnée au profit d'un nouveau matériau, le béton. Les derniers témoignages de cette brève période de la sculpture figurative se perdent actuellement parmi l'imposante présence des monuments de béton. Nous serions tentés d'assimiler cette « défiguration » plastique au déclin de la tradition funéraire en pays sakalava. En réalité, les Sakalava se sont désintéressés du bois, dès l'instant où ils eurent accès à un matériau qui correspondait davantage à leur conception du « beau tombeau » en référence aux codes sociaux et économiques de la période historique contemporaine.

Les valeurs traditionnelles attachées à la tombe : solidité, éternité, ostentation, jadis possibles avec l'imputres-



Tombeau de noble avec ses pieux époutés, orienté Nord-Sud.

cibilité et la rareté du bois de *katrafay* (1), sont réactualisées et récupérées par le béton. Ce nouveau matériau entre dans le concours pour le prestige que les familles ne cessent d'engager entre elles. Le tombeau reste le haut lieu de la légitimation du pouvoir et du contact avec les ancêtres. Les nobles ont conservé, transcrits dans le béton, les *tseke* et les *onja*, les pointes et les motifs en ondes, marques de leur ancienne condition. Seules les statuettes, plastiquement intraduisibles dans les nouveaux matériaux, ont été abandonnées. L'introduction de la croix chrétienne sur les tombeaux n'implique pas de modifications profondes dans la pensée religieuse sakalava. Ce signe, comme bien d'autres, a été simplement récupéré comme nouvel insigne de richesse. Aujourd'hui, comme au début de ce siècle, au temps où les missionnaires exerçaient le plus farouchement leur prosélytisme, tout le monde veut sa croix. Dans certaines régions, on observe de véritables *épidémies de manao lakroa*, installation d'une croix dans le tombeau, qui sont à l'image des rivalités actuelles opposant les familles.

(1) *Katrafay* : *Gedrelopsis Greven Baill*, méliacées.

Bibliographie

Abadie Ch. Note sur une tombe sakalava au Sud du Mangoky, in : *Bulletin de l'Académie Malgache*, n.s., XXVIII, pp. 21-23. 1947, 1948.

Bare J.F. *Pouvoirs des vivants, langage des morts: idéologiques sakalava*, Paris, Maspero, 1977.

Birkeli E. *Marques de boeufs et traditions de race*, Documents sur l'ethnographie de la côte occidentale de Madagascar, (Oslo, 1926).

Bouffroy, N. Vers l'art funéraire mahafaly, in : *Objets et Mondes*, XVI, fasc. 3, pp. 95-116, 1976.

Decary R. *La mort et les coutumes funéraires à Madagascar*, Maisonneuve et Larose, (Paris, 1962).

Feely-Harnik G. The sakalava house, in : *Anthropos*, LXXV, pp. 559-585, 1980.

Goedefroit S. « Les tombeaux sakalava du Menabe (Madagascar). Interprétation historique, anthropologique et sémiologique d'un art en mouvement (abstract) », *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie*, ULB, XIII, (Bruxelles, 1991), pp. 150-151.

- (& Lombard J.) « Sépultures et nécropoles des Sakalava du Menabe », *Le petit journal du Musée de l'Homme*, Museum d'Histoire Naturelle, 7, (Paris, 1991).

- « Un exemple de valorisation du patrimoine culturel malgache : les sites funéraires traditionnels sakalava du Menabe », *Revue du Centre d'informations techniques et économiques*, Tananarive, I : 3-10, 1992.

- Analyse des coutumes d'ensevelissement des corps chez les Sakalava du Menabe : manifestations d'un ordre lignager et affirmation d'une hiérarchie sociale. Communication présentée lors du 7^e colloque international d'Histoire malagasy à Tananarive.

- « Évolution du système funéraire sakalava du Menabe (Madagascar) », *Chronique du SUD*, Paris, O.R.S.T.O.M., VIII.

- *Royaume et architecture funéraire sakalava*. Communication présentée à l'Académie malgache, Tananarive.

Lombard J. *L'Art sakalava*. Centre Culturel Abert Camus, 1970.

- « Les Sakalava-Menabe de la côte Ouest. La société et l'art funéraire », *Malgache qui es-tu ?* 1973.

- Le royaume sakalava du Menabe. Essai d'analyse d'un système politique à Madagascar, 17è-20è. O.R.S.T.O.M. Travaux et documents, N° 214, 1988.

- « L'Art et les ancêtres », Madagascar. Arts de la vie et de la survie. *Cahier du Musée des Arts africains et océaniques*, 8, pp. 16-21, 1989.

- « Efiambelo », *Le catalogue de l'exposition, Les Magiciens de la Terre*, Musée d'Art Moderne, pp. 134-135. Mai 1989.

- « Propos échappés. Anthropologues, anthropologie et Musées », *Journal de l'Association française des Anthropologues*, N° 42, pp. 135-138, déc., 1990.

- « Sépultures et nécropoles des Sakalava du Menabe », cf. S. Goedefroit, 1991.

- « El arte malgache », *Altair*, N° 4, pp. 68-70, (Barcelone, 1992).

- « Des tombeaux admirables », *Xaona*, sous presse, 1993.

Granddier A. et G. Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar, in : *Ethnographie de Madagascar*, III, 1927, p. 539 et suivantes.

Hardyman J. La sculpture sakalava, in : *Bulletin de l'Académie Malgache*, n.s., XLI, 1963, pp. 51-55.

Hebert J.C. La cosmographie malgache et énumérations des points cardinaux et l'importance du Nord-Est, in : *Taloha*, N° 1, 1962, pp. 83-195.

July A. Funérailles, tombeaux et honneurs rendus aux morts à Madagascar, in : *L'Anthropologie*, V, 1894, pp. 385-401.

Kent R. The Sakalava : Origins of the first Malagasy empire, in : *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, LV, N° 199, 1968, pp. 11-189.

Lavondes A. *Art traditionnel malgache, introduction à une exposition*, Tananarive, I.R.S.M., 1961.

Marion M.A. *L'art funéraire à Madagascar*. (Paris, 1976), thèse de 3è cycle.

Oberle Ph. Aux origines de l'art malgache, in : *Afrique littéraire et artistique*, N° 51, 1979, pp. 75-81.

Poirier Ch. Sculptures funéraires des Sakalava de Morondava, in : *Notes d'ethnographie et d'Histoire malgache*, XXVII, 1938, pp. 19-20.

Renel Ch. Ancêtres et dieux, in : *Bulletin de l'Académie Malgache*, n.s., 1920, pp. 143-171.

Verin P. Quelques sites sakalava inconnus, in : *Bulletin de Madagascar*, N° 292, 1966, pp. 779-781.

2e COLLOQUE EUROPÉEN SUR LES ARTS
D'AFRIQUE NOIRE

**CREER
EN
AFRIQUE**

ORSTOM Fonds Documentaire

N° 40512 ex 1

Cote B

No. 10.94

PARIS, LES 23 & 24 OCTOBRE 1993

AU

MUSÉE NATIONAL DES ARTS D'AFRIQUE & D'OCÉANIE

293, av. Daumesnil 75012 Paris

29 AOUT 1994

