LE *SOMA TANTARA* CHEZ LES BETSIMISARAKA DU NORD : JEU D'ENFANTS ET THÉÂTRE DU MONDE ADULTE

Léonsène Nardio TSARABORY
Docteur en Ethno-littérature, Université d'Antsiranana, Madagascar
leonsenenardio@gmail.com
&
Maxime RAMIHAJASOA
Docteur en Linguistique malgache, Université de Toliara, Madagascar
maximeramihajasoa@gmail.com

Résumé : Le présent article propose une analyse du *soma tantara*, une forme ludique d'expression orale pratiquée à Madagascar, en particulier par les enfants Betsimisaraka du Nord. Ce jeu consiste à manipuler des pierres tout en mimant, par la parole, des scènes de la vie adulte - mariage, travail, conflits, quotidien domestique - dans une mise en scène à la fois fictionnelle et mimétique. Bien plus qu'un outil de divertissement, le *soma tantara* se révèle comme un espace d'apprentissage symbolique, où les enfants rejouent les structures sociales qui les entourent. Ce travail s'appuie sur une enquête de terrain menée dans plusieurs quartiers au sein de la ville de Sambava, où des séances de *soma tantara* ont été observées, enregistrées, puis retranscrites en vue d'une analyse linguistique et poético-discursive. L'étude met en évidence les spécificités stylistiques de cette parole enfantine : usage du malgache vernaculaire dans sa variante betsimisaraka, abondance de métaphores, de répétitions rythmiques, de jeux sonores, ainsi qu'une organisation narrative libre mais socialement marquée. L'article analyse la richesse esthétique de cette forme orale. Le *soma tantara* fonctionne comme un théâtre miniature de la société adulte, dans lequel les enfants, en jouant à « faire semblant », expérimentent les rôles sociaux, internalisent les valeurs culturelles, et développent leur rapport à la parole. Cette pratique témoigne d'une forme de littérarité orale propre à l'enfance, qui articule imaginaire, langage et structures sociales. À la croisée de la littérature orale, de la linguistique et de l'anthropologie, cette étude montre que le *soma tantara* est une manifestation artistique à part entière, porteuse d'une esthétique populaire qui mérite une attention scientifique accrue.
Mots clés : *soma tantara*, oralité, enfance, esthétique, Betsimisaraka, malgache

SOMA TANTARA AMONG THE BETSIMISARAKA OF THE NORTH CHILDREN'S PLAY AND ADULT THEATER

Abstract : This article analyzes *soma tantara*, a playful form of oral expression practiced in Madagascar, particularly by northern Betsimisaraka children. The game involves manipulating stones while miming, through speech, scenes from adult life - marriage, work, conflicts, daily domestic life - in a staging that is both fictional and mimetic. Much more than a tool for entertainment, the *soma tantara* reveals itself as a symbolic learning space, where children re-enact the social structures that surround them. This work is based on a field study carried out in several neighborhoods within the city of Sambava, where *soma tantara* sessions were observed, recorded and then transcribed for linguistic and poetic-discursive analysis. The study highlights the stylistic specificities of this children's speech: use of vernacular Malagasy in its Betsimisaraka variant, an abundance of metaphors, rhythmic repetitions and sound effects, as well as a free but socially marked narrative organization. This article analyzes the aesthetic richness of this oral form. The *soma tantara* functions as a miniature theater of adult society, in which children experiment with social roles, internalize cultural values and develop their relationship with the spoken word. This practice testifies to a form of oral literariness specific to childhood, which articulates the imaginary, language and social structures. At the crossroads of oral literature,

linguistics and anthropology, this study shows that *soma tantara* is an artistic manifestation in its own right, embodying a popular aesthetic that deserves greater scientific attention.
Keywords : *soma tantara* - orality - childhood - aesthetics - Betsimisaraka - malagasy

Introduction

Le *soma tantara* est un jeu oral traditionnel pratiqué principalement par les enfants Betsimisaraka. Il consiste à manipuler de petites pierres disposées en cercle ou en ligne, chaque pierre représentant un personnage. À partir de cette mise en scène, les enfants improvisent des dialogues qui rejouent des scènes de la vie adulte : conflits familiaux, mariage, travail, etc. Les règles sont flexibles : il n'y a pas de scénario préétabli, mais les enfants s'accordent spontanément sur la répartition des rôles et la progression du récit. Le déroulement repose sur une alternance de prises de parole, souvent rythmées et imagées, et sur l'utilisation du malgache vernaculaire dans sa variante locale. Ce jeu s'inscrit donc à la fois dans une logique de divertissement, de mimétisme social et de création narrative spontanée.

La littérature orale malgache constitue un champ riche et encore peu étudié dans sa diversité esthétique (Andriamampianina, 2024 : 23) en particulier dans les pratiques langagières propres à l'enfance. Le présent article se propose d'étudier le *soma tantara*, un jeu d'enfant pratiqué notamment chez les Betsimisaraka du Nord, qui consiste à manipuler des pierres tout en construisant oralement des récits mimant la vie adulte. À travers cette forme ludique d'oralité, les enfants rejouent les structures sociales, expriment des imaginaires culturels, et mobilisent une langue poétique ancrée dans le quotidien. La présente contribution s'inscrit dans une double perspective linguistique et anthropologique : il s'agit d'une part d'analyser les procédés stylistiques à l'œuvre dans le *soma tantara*, et d'autre part de comprendre en quoi cette pratique ludique agit comme un espace de socialisation, de transmission implicite des valeurs et des rôles sociaux. Le *soma tantara* apparaît ainsi comme un lieu privilégié d'articulation entre jeu, langage et culture.

Bien que de nombreux chercheurs se soient intéressés aux genres littéraires oraux malgaches, le *soma tantara* n'a jamais été placé au cœur de leurs analyses. La problématique principale est donc la suivante : en quoi une forme orale enfantine, considérée comme un simple jeu, peut-elle être porteuse d'une esthétique propre et d'un discours social structurant ? L'hypothèse est que le *soma tantara* pourrait fonctionner comme une performance mimétique à valeur initiatique, où se conjuguent imaginaire de l'enfance et reproduction symbolique de l'ordre social.

L'enquête de terrain menée dans plusieurs quartiers de la ville de Sambava a permis de recueillir un corpus de séances de *soma tantara*, observées, enregistrées, transcrites et analysées selon une approche qualitative. À travers l'étude de ces récits, nous mettons en lumière une oralité enfantine singulière, à la fois codée, créative, et révélatrice d'un imaginaire social propre aux communautés betsimisaraka.

1. Méthode de recherche

Cette étude repose sur une approche qualitative mêlant observation participante, enregistrements de terrain et analyse linguistique et discursive. Conformément à la démarche ethnolinguistique décrite par Thomas Mouzard (2011) et à l'approche de Corsaro (2005) sur les cultures de pairs, la recherche a été menée entre juillet et septembre 2024 dans plusieurs quartiers de la ville de Sambava. Les localités sélectionnées (Antaimby, Antsirabe, Antanifotsy I et II, Ampandrozonana, Ambodisatrana) ont été choisies en raison de la forte vitalité des pratiques orales et de la présence d'une tradition encore vivante du *soma tantara*.

Les séances de jeu ont été observées dans des contextes informels. Dix sessions ont été enregistrées, puis transcrites en malgache (variante betsimisaraka du nord) et traduites en français. En parallèle, des entretiens semi-directifs ont été menés auprès d'enfants et d'adultes. Ces

témoignages ont permis de mieux comprendre les dimensions éducatives, sociales et affectives associées à la pratique.

Bien que peu d'études aient directement porté sur le *soma tantara*, plusieurs travaux ont exploré les jeux oraux et les pratiques langagières de l'enfance à Madagascar. Rabearivelo (1998) évoquait déjà l'importance des jeux de paroles chez les jeunes enfants, et Ramiandrasoa (2017) notait des formes de théâtre spontané mimant la vie adulte. Cependant, aucune de ces recherches ne s'est attachée à étudier le *soma tantara* dans une perspective croisée entre linguistique, anthropologie et esthétique. La présente étude vise donc à combler cette lacune, en mettant en lumière une pratique à la fois poétique, éducative et socialement signifiante.

2. Résultats obtenus

Les séances observées montrent que le *soma tantara* suit une logique flexible : aucun scénario fixe n'est imposé, mais les enfants reproduisent souvent des scènes typiques de la vie adulte. Les récits se déroulent selon une structure narrative implicite : introduction d'un personnage, situation initiale (travail, mariage, dispute, grossesse…), développement d'un conflit ou d'une action marquante, et dénouement, parfois humoristique ou symbolique. Le cadre spatio-temporel reste flou, mais les rôles sont bien définis et attribués par le biais des pierres qui deviennent acteurs du récit.

À noter que, lors des entretiens, plusieurs adultes interrogés ont souligné l'importance du jeu comme forme d'apprentissage implicite. Par exemple, un enseignant d'Ampandrozonana déclare :

« Les enfants répètent ce qu'ils entendent à la maison, mais avec leurs propres mots. Ils jouent les disputes, les fêtes, les séparations, comme dans la vraie vie. »

Une mère de famille à Antsirabe note quant à elle :

« C'est à travers le *soma tantara* que mes filles ont appris qu'une femme doit savoir gérer un foyer. Elles répètent ce qu'elles voient chez les adultes, c'est leur école de la vie. »

Ces témoignages confirment la dimension socialisante et formatrice de cette pratique.

Figure : Les filles betsimisaraka jouant le *soma tantara*

Source : Tsarabory Léonsène Nardio, 2024.

Le plus souvent, les enfants pratiquant le *soma tantara* mettent en scène des histoires de la vie conjugale, où le mari trompe son épouse. Choquée par cette infidélité, l'épouse, dans le jeu, décide de pleurer et d'exprimer toute la tristesse qu'elle ressent. Dans ce type de mise en scène, les jeunes filles, comme celles présentées dans la figure ci-dessus, jouent cette situation avec une telle authenticité qu'elles semblent vivre réellement ces émotions et ces problèmes. Il convient

alors de présenter les structures sociales observées dans le quotidien des enfants, qui se reflètent dans leurs jeux de *soma tantara*.

2.1. Une mimésis sociale à travers la parole-jeu

Le *soma tantara* reproduit, de manière ludique et stylisée, les structures sociales observées dans le quotidien des enfants. À travers les dialogues qu'ils inventent, les jeunes joueurs reconstituent des scènes empruntées à la vie des adultes, en y injectant à la fois des normes, des tensions, mais aussi des formes d'interprétation personnelle. Le jeu devient ainsi un espace d'appropriation symbolique du monde social. Voici un extrait illustratif :

Sintrany za handëha hiasa fa misy völa a bazary akañy. Anao ndreky mijanòna, mitady ronono amiaña zaza i.	Je vais d'abord travailler, il y a de l'argent au marché. Toi, reste ici, trouve du lait pour l'enfant.

Dans ce passage, l'enfant qui joue construit une scène conjugale dans laquelle les rôles sont genrés de manière marquée : l'homme s'assume comme pourvoyeur de revenus, tandis que la femme s'occupe des soins domestiques et de la recherche de nourriture pour l'enfant. Cette répartition révèle l'intériorisation de modèles sociaux présents dans l'environnement familial et communautaire. Le lexique utilisé ("*hiasa*", "*misy völa*", "*mitady ronono*") atteste d'une attention aux réalités économiques, et présente une conscience précoce des contraintes matérielles. Ce dialogue met en lumière un processus d'apprentissage des rôles sociaux par la reproduction mimétique.

En outre, la scène suivante met en évidence la fonction éducative implicite du *soma tantara* :

*Nalaiñy hiseky i zaza i kay avy mamanazy nampianatra izy : 'Tian'ôlo mahita zaz*a *madȳ*'.	Elle ne voulait pas se laver, alors sa mère est venue lui dire : « Un enfant propre est aimé par tous ».

L'enfant met en scène une figure maternelle qui transmet une maxime sociale, articulant propreté corporelle et acceptation sociale. L'énoncé *Tianôlo mahita zaz*a *madȳ* fonctionne comme un proverbe, condensant un savoir normatif que les enfants reproduisent dans leur langage. Ce type d'énonciation montre comment le jeu sert aussi à faire circuler des règles de vie, à la manière d'un théâtre moral dans lequel les enfants rejouent des scènes formatrices.

Parfois, les joueurs de *soma tantara* présentent une thématique de propriété dans leur jeu. Tel est le cas de l'extrait suivant :

Nisintomin'ny gaoño hely i môfo i ave olo hafa aminjay nivölaña : tsy nini olobenao zy fa ampodiàna !	Le garçon a tiré le pain, et l'autre a dit : « Ce n'est pas à tes parents, rends-le ! »

La thématique de la propriété apparaît ici dans une scène de confrontation entre deux enfants. Le recours à une justification *tsy nini olobenao* ancre le dialogue dans une logique de droit d'usage et de respect des biens d'autrui. Le jeu fonctionne alors comme un espace d'élaboration de normes sociales, où les valeurs de justice et de réparation sont

évoquées à travers une médiation langagière. L'injonction finale *ampodiàna !* traduit une volonté de rétablir l'ordre moral.

Des fois, l'enfant décrit une scène de tension domestique centrée sur la question de la nourriture :

I papà mody antraño, tonga dia nitady haniñy. Koa fa tsisy iñy, vingitry izy.	Papa rentre à la maison, il cherche à manger. Il n'y en a pas. Il est fâché.

Dans cette vignette narrative, l'absence de repas déclenche une réaction de colère, exprimée de manière laconique mais évocatrice. Ce type de scène reflète un quotidien où la pénurie alimentaire est parfois présente, et montre comment les enfants absorbent ces réalités pour les rejouer sous forme symbolique. Le rythme haché de l'énonciation (*Koa fa tsisy iñy, vingitry izy*) accentue l'effet dramatique de la situation.

Par ailleurs, les enfants présentent également une relation hiérarchique employeur/employée, avec un dialogue autour d'un reproche et d'une justification.

"Nañino ma tsy nataonao i asanao i ?", volañin'ny olo mampiasa azy. « Za marary », nivalian'ny mpiasa i.	« Pourquoi n'as-tu pas fait ton travail ? », dit l'employeur. « Je suis malade », répondit la femme.

Cet extrait est particulièrement révélateur de la capacité des enfants à construire des rôles sociaux très complexes. Ici, l'évocation de la maladie comme excuse montre aussi l'intégration de stratégies de discours, de négociation, voire de contestation. Le *soma tantara* apparaît dès lors comme une scène sociale condensée, où l'enfant expérimente verbalement les relations de pouvoir observées dans son environnement.

Il est à noter qu'au-delà de l'imitation réaliste de scènes sociales, le *soma tantara* repose également sur un travail poétique de la langue.

2.2. Une oralité poétique et stylisée

Il a été également observé que les enfants mobilisent des procédés stylistiques variés dans leur récit : répétitions rythmiques, jeux sonores, métaphores et effets de parallélisme. Ces marques formelles construisent une esthétique propre, souvent spontanée, mais porteuse d'une forte cohérence symbolique et affective. D'abord, l'énoncé ci-dessous repose sur une construction en parallélisme ternaire :

Lôso papà, lôso völa, lôso haravoaña.	Le père est parti, l'argent est parti, la joie est partie.

Ici, la répétition du verbe *lôso* (parti) crée un effet de rythme et de montée dramatique. Chaque élément associé au départ (le père, l'argent, la joie) structure une perte cumulative. Le lien entre ces éléments évoque une chaîne causale implicite : l'absence paternelle entraîne un manque économique, puis une tristesse affective. Le style de l'énoncé, malgré sa simplicité, illustre une capacité à condenser une situation émotionnelle dans une forme brève et expressive.

De plus, l'imagerie poétique est présentée par l'acteur du *soma tantara* dans l'extrait qui suit :

Nôfinôfy añaty gödra, rano manjavoño koa fa rôso mahaleñy.	Rêve dans la boue, l'eau disparaît après la pluie.

Ici, l'expression *Nôfinôfy añaty gödra* oppose le registre du rêve à celui de la terre souillée, tandis que *rano manjavoño* fait allusion à la fragilité et à l'éphémère. Ce type de métaphore laisse entrevoir une conscience poétique du réel, où le rêve est constamment menacé par les conditions de vie. L'effet esthétique repose sur une alliance inattendue d'éléments sensoriels et abstraits, et révèle une forte sensibilité linguistique.

Les enfants jouent souvent sur des sonorités dans leur récit. Tel est le cas de l'extrait suivant :

Zazaviavy tazaña, vava feno ranona mahaleñy, tsara bika.	Fille aperçue, bouche pleine de pluie, allure gracieuse.

Le jeu sur les sonorités (*tazaña*, *ranona mahaleñy*, *tsara*) crée une musicalité interne, renforcée par l'usage d'allitérations en « z » et « n ». Ce portrait poétique met en scène une figure féminine sublimée, où l'image de « bouche pleine de pluie » ajoute une touche sensorielle et symbolique. L'évocation est à la fois visuelle et atmosphérique, et démontre comment les enfants mobilisent un langage imagé pour produire des effets d'évocation poétique. Ce talent des enfants betsimisaraka à mobiliser un langage imagé est aussi perceptible dans l'extrait suivant :

Hömaña môfo, hömaña teny, hömaña fitiavaña.	Manger du pain, manger des mots, manger de l'amour.

La répétition du verbe *hömaña* dans des contextes de plus en plus abstraits constitue un crescendo poétique. Le passage du matériel (*môfo*) au symbolique (*teny*, *fitiavaña*) traduit une montée en intensité émotive. L'enfant joue ici sur les registres de la langue, superposant l'acte physique de manger avec la consommation métaphorique de langage et d'affection. Cette élévation du discours suggère une intériorisation de la parole comme nourriture de l'être.

Enfin, le *soma tantara* agit comme un espace performatif où les enfants prennent en charge leur propre mise en scène, tout en réfléchissant aux règles implicites de la société.

2.3. Un espace de jeu performatif et réflexif

Par leurs improvisations, les enfants testent des rôles, jouent avec les limites morales et expérimentent la transgression de façon contrôlée. Le jeu devient ainsi un laboratoire social et symbolique. Par exemple, l'extrait suivant montre une revendication d'autorité symbolique :

Zaho ny sefo antanàña aketo, anao tsy maintsy mitandreñy za.	C'est moi le chef du village, tu dois m'écouter !

Ici, l'enfant qui parle s'autoproclame *sefo antanàña* (chef du village), affirmant une hiérarchie imaginaire. Cette prise de rôle engage une posture de commandement qui permet à l'enfant de découvrir des formes de pouvoir. Le jeu devient ici un espace

d'expérimentation identitaire, où l'enfant peut tester les effets d'un langage d'autorité sans craindre de sanction réelle.

Parfois, le jeu de *soma tantara* concerne une reconnaissance d'une faute et l'engagement de ne pas la répéter :

Azafady e, diso za. Za fa tsy hañano eky.	Je suis désolé, j'ai eu tort. Je ne recommencerai plus.

Ce dialogue révèle une intériorisation du registre de l'excuse. L'enfant reproduit un discours de réparation morale, qui suppose la reconnaissance d'une faute et l'engagement de ne pas la répéter. Ce type d'énoncé atteste du rôle du *soma tantara* comme dispositif d'apprentissage des conduites éthiques. Le langage devient ici un outil de régulation des relations sociales, tout autant qu'un moyen de construction personnelle. Dès fois, l'enfant oppose deux figures sociales contrastées :

Sintrany za mpangarom-pôso fa manamböla, tsy toy zay mpiasa tany vahan-jaly	Je préfère être voleur, riche, plutôt que pauvre paysan.

À travers ce passage, l'enfant oppose deux figures sociales contrastées : le voleur, associé à la richesse, et le paysan, à la pauvreté. Ce renversement ironique des valeurs constitue une forme de critique implicite de la condition rurale et des inégalités sociales. Le jeu permet ici une mise à distance, et une réflexion indirecte sur la hiérarchie sociale, sous forme de théâtre paradoxal. L'extrait qui suit révèle même l'existence de règles implicites dans le déroulement du jeu :

Fady mamono ôlo añaty kitantara ty. Sintrany mifôño amy Zañahary malöhaka.	On ne peut pas tuer quelqu'un dans le *kitantara*. Il faut d'abord demander pardon à Dieu !

Même dans la fiction, certaines limites sont posées, ici justifiées par une référence religieuse. L'enfant évoque une transgression morale grave — le meurtre — et rappelle qu'un cadre éthique subsiste même dans le jeu. Cette régulation interne témoigne d'une conscience des interdits sociaux, et confère au *soma tantara* un rôle d'apprentissage des limites symboliques. Le dernier extrait ci-après illustre la tension entre enfance et responsabilité.

Mbala hely za, fa tsy maintsy mangala andraikitry ndreky.	Je suis encore petit, mais je dois prendre mes responsabilités !

Ici, l'enfant exprime une forme de conscience réflexive de son propre statut. Cette articulation entre fragilité (*Mbala hely za*) et volonté (*mangala andraikitry)* montre que le jeu permet une réalisation de soi à travers la parole. Le *soma tantara* fonctionne ici comme un espace d'énonciation subjective, où l'enfant peut se penser en sujet moral et social.

3. Discussion

Les résultats présentés montrent que le *soma tantara* constitue un espace d'expression à la fois poétique, social et culturellement situé. À partir des extraits analysés, il est possible de tirer plusieurs enseignements sur la manière dont cette pratique enfantine participe à la construction de l'imaginaire, à l'apprentissage social, à la performance langagière, mais aussi à la valorisation du parler betsimisaraka du Nord. Cette discussion revient sur des aspects clés en les confrontant aux enjeux théoriques de l'étude.

3.1. Une littérarité orale spécifique à l'enfance

Les formes linguistiques observées dans le *soma tantara* révèlent une parole hautement stylisée, marquée par la récurrence de procédés poétiques (répétitions, rythmes, métaphores, dialogues dramatisés). Cette parole enfantine n'est pas naïve ou maladroite : elle répond à une logique esthétique propre, qui relève d'une littérarité orale**,** c'est-à-dire d'une organisation signifiante et sensible du langage à travers la voix, le corps, et la mise en scène (Tsarabory, 2025 : 18). Les enfants ne se contentent pas d'imiter les adultes : ils reconfigurent la parole du monde adulte à leur manière, selon leurs codes, leur inventivité, leurs affects. En ce sens, le *soma tantara* se situe dans une tradition d'oralité performative, où l'art verbal n'est pas séparé de la vie sociale, mais y est profondément enraciné.

Cette parole n'est pas spontanée au sens de l'approximation : elle révèle au contraire des formes de stylisation conscientes. Les enfants construisent leurs récits selon des logiques rythmiques, des effets de style, des dialogues calibrés. Cette esthétique s'ancre dans une tradition d'oralité performative, telle que décrite par Zumthor (1983) ou Finnegan (1992), mais appliquée ici au cadre enfantin, dans une situation non-rituelle mais chargée symboliquement.

3.2. Le soma tantara comme espace de mimésis et de socialisation

Un autre aspect mis en évidence par l'analyse du *soma tantara* est sa fonction mimétique et socialisatrice. Ce jeu, en apparence anodin, constitue en réalité un espace où les enfants reproduisent, rejouent et réinterprètent les grandes structures sociales qui organisent leur environnement. Les scènes de mariage, de dispute conjugale, de conflits familiaux, de tâches domestiques ou encore de tensions interpersonnelles sont autant de moments de vie adulte que les enfants mettent en scène. Ils observent, absorbent, puis rejouent ce qu'ils perçoivent autour d'eux.

Cette transformation du réel par le filtre du jeu permet aux enfants d'en dégager les structures profondes : les rôles sociaux genrés, les hiérarchies familiales, les tensions entre autorité et liberté, entre solidarité et conflit. Ils ne jouent pas seulement à être des adultes : ils mettent en scène les tensions de la vie adulte, les rendent visibles, et les modulent à leur manière. Cette imitation occupe alors une grande fonction dans le processus de socialisation. Elle permet une *intériorisation symbolique* des normes et des valeurs, non pas par un enseignement explicite, mais par une appropriation sensible et incarnée. En mimant les interactions adultes, les enfants apprennent comment fonctionne leur société : ce qui est permis, ce qui est transgressif, ce qui est valorisé ou stigmatisé. Le jeu devient ainsi une école informelle, une matrice d'apprentissage social ancrée dans l'expérience quotidienne.

Mais cette mimésis ouvre également un espace de réflexivité. À travers le *soma tantara*, les enfants ne se contentent pas de reproduire les comportements des adultes : ils les détournent, les commentent de manière implicite. Le recours au rire, à l'exagération, à l'ironie — omniprésents dans les performances observées — témoigne de cette distance critique. Un enfant qui joue un mari violent avec des gestes ridicules ou des répliques outrancières ne fait pas que mimer une réalité : il la met en question, il la déconstruit par le jeu. Le *soma tantara* devient ainsi un espace de mise à l'épreuve symbolique de l'ordre social.

Ce rôle initiatique du jeu rejoint les approches contemporaines de l'anthropologie de l'enfance. En particulier, les travaux de Corsaro (2005) insistent sur la notion de *peer culture* ou culture de pairs pour désigner les univers de sens que les enfants construisent entre eux, indépendamment des adultes, à partir de leurs propres logiques. Le *soma tantara* constitue un bel exemple de cette culture de pairs : il s'agit d'un espace que les enfants s'approprient collectivement, où ils créent des règles, des histoires, des formes d'expression qui leur sont propres.

À travers ce processus, les enfants deviennent non seulement des *récepteurs* de culture, mais aussi des *acteurs* culturels à part entière. Ils participent à la construction et à la transmission de significations sociales, en développant une conscience implicite des structures qui les traversent. Le *soma tantara* ne reflète pas seulement la société : il en propose une lecture critique, par le biais du jeu, du langage, et de la fiction.

En plus de rejouer les structures sociales, le *soma tantara* agit comme un espace de projection des conflits internes, des désirs et des tensions vécues par les enfants. Les rôles incarnés ne sont pas neutres : choisir d'être le père violent, la mère épuisée, le chef du village, c'est exprimer une compréhension — parfois critique — du monde adulte.

Cette projection psychologique mérite d'être considérée. Les enfants se constituent en sujets actifs dans l'interprétation de leur environnement. L'analyse de certains extraits révèle même un usage cathartique du jeu, qui devient un exutoire symbolique. Cela rejoint les théories du jeu comme espace transitionnel (Winnicott, 1971), où le fantasme et le réel s'interpénètrent.

3.3. Une esthétique populaire ancrée dans le quotidien

L'analyse des procédés langagiers dans le *soma tantara* met aussi en lumière une forme d'esthétique populaire, spontanée, mais codifiée. Le goût du rythme, du chanté-parlé, des métaphores issues du monde rural (animaux, plantes, objets quotidiens) révèlent une sensibilité artistique diffuse, souvent absente des descriptions savantes de la littérature orale. Cette esthétique n'est pas marginale : elle exprime une relation au monde fondée sur l'oralité, la mémoire collective et le plaisir de la parole vivante. À travers les voix des enfants, c'est un imaginaire collectif qui s'énonce, avec ses valeurs, ses tensions, ses désirs. Dans cette perspective, le *soma tantara* est bien plus qu'un jeu : c'est une scène de création, une petite dramaturgie populaire où se tissent langage, émotion et monde social.

3.4. Le parler betsimisaraka du Nord : entre vernacularité et expressivité

L'un des apports de cette étude réside dans la mise en lumière du parler betsimisaraka du Nord, tel qu'il est utilisé dans les séances de *soma tantara*. Cette variété dialectale du malgache se révèle d'une grande vitalité, aussi bien dans sa dimension

lexicale que dans ses ressources prosodiques, stylistiques et expressives (Ramihajasoa, 2024 : 134). En observant les jeux d'enfants, on constate que la langue utilisée n'est pas celle des manuels scolaires, ni celle des discours officiels ; elle est strictement vernaculaire**.** En effet, les enfants mobilisent cette langue avec aisance, dans toute sa richesse idiomatique. On retrouve des tournures propres au parler régional**,** à titre d'exemple, des termes comme *andre*, *zare*, *fömbany*, etc., des expressions imagées, des onomatopées expressives, des modulations intonatives qui accompagnent les effets dramatiques du jeu. Par exemple, les formes verbales spécifiques telles que *sintrany* (être préférable), ou les interjections comme *ieee!*, *kai kai kai!* traduisent un pouvoir évocateur que ne permettrait pas nécessairement le malgache standard.

Cette oralité dialectale devient alors un marqueur identitaire**.** Elle relie les enfants à leur communauté d'appartenance, à leur espace géographique et culturel. Le fait de parler dans leur variété locale, même dans un jeu, signifie bien plus qu'un simple choix linguistique : c'est une manière d'être au monde, de dire le monde à partir de son propre territoire langagier. Le *soma tantara* agit comme un révélateur de cette identité linguistique, à travers une mise en scène où la langue n'est jamais neutre, mais porteuse d'une sensibilité collective.

En outre, cette pratique montre que le parler betsimisaraka du Nord n'est pas une langue figée, conservée dans un folklore désuet. Il est au contraire vivant, évolutif, et poétiquement performant. Les enfants l'utilisent avec créativité, en l'adaptant aux besoins du récit, en le chargeant d'humour, d'ironie, de critique sociale. Les néologismes spontanés, les jeux de mots ou les glissements de sens sont autant de preuves que cette langue vernaculaire possède une grande plasticité, qu'elle est pleinement capable de porter l'imaginaire.

Dans un contexte national où le malgache dit « standard », souvent fondé sur la variété merina, tend à s'imposer dans les sphères institutionnelles (école, médias, administration), la pratique du *soma tantara* en parler régional constitue une forme de résistance douce à l'uniformisation linguistique. Elle rappelle que les langues locales sont des ressources précieuses pour la transmission de savoirs, de valeurs, et de formes artistiques originales. Cette diversité dialectale n'est pas un frein à l'unité, mais une richesse qui mérite d'être reconnue et soutenue.

En ce sens, le *soma tantara* devient aussi un espace de valorisation linguistique, où les enfants affirment leur langue et leur culture avec spontanéité et fierté. À travers le jeu, ils rendent audible une esthétique propre à leur communauté, en mobilisant les potentialités expressives de leur langue maternelle. Ainsi, l'étude du *soma tantara* nous invite à reconsidérer la place des variétés régionales dans le paysage linguistique malgache. Plutôt que de les voir comme des formes secondaires ou inférieures, il est temps de les reconnaître comme des lieux de créativité, de transmission culturelle, et de résistance symbolique, au cœur même de la parole enfantine.

3.5. Vers une revalorisation scientifique des oralités enfantines

Cette étude entend également contribuer à un champ de recherche encore largement marginalisé : celui des oralités enfantines, souvent négligées dans les travaux académiques, considérées comme des formes mineures, naïves, ou anecdotiques. Or, à travers l'analyse du *soma tantara*, il apparaît clairement que ces pratiques enfantines relèvent de véritables actes culturels, porteurs d'une densité esthétique, symbolique et sociale. Il ne s'agit pas seulement de « jeux » au sens ludique restreint, mais de

productions situées, investies, où les enfants mobilisent un répertoire de formes, de gestes, de voix et de savoirs issus de leur environnement social et culturel.

Sur le plan méthodologique, cette revalorisation suppose une attention renouvelée aux formes langagières produites par les enfants : leur structure, leur rythme, leurs choix lexicaux, leur mise en scène corporelle. Il s'agit d'accorder aux récits enfantins la même rigueur d'analyse que celle que l'on applique aux formes plus « légitimes » de la littérature orale ou de la parole rituelle. Le *soma tantara*, en tant que fiction mimétique ritualisée, mérite à ce titre une reconnaissance pleine comme forme narrative autonome, où se déploient des phénomènes de stylisation, de symbolisation, et de réflexion sociale.

Cette perspective permet aussi de croiser les disciplines**.** L'étude du *soma tantara* s'inscrit à la fois dans le champ de la littérature orale, puisqu'il s'agit d'une forme performative narrative à forte dimension poétique ; dans celui de la linguistique, à travers l'analyse des variations dialectales et des usages expressifs du langage ; dans celui de l'anthropologie de l'enfance, en examinant les fonctions sociales, éducatives et identitaires du jeu ; et enfin dans celui de la sociolinguistique, en interrogeant les rapports entre langue, pouvoir, normes et pratiques locales.

Enfin, cette revalorisation des oralités enfantines appelle aussi une prise de conscience plus large dans les politiques culturelles et éducatives**.** Les langues et les pratiques langagières des enfants ne devraient pas être réduites à des préliminaires vers une norme (souvent scolaire), mais reconnues pour ce qu'elles sont : des formes culturelles à part entière, vivantes, singulières, porteuses de créativité et de sens. Le *soma tantara*, par son enracinement dans la communauté, par son usage d'un parler vernaculaire riche, et par sa mise en forme dramatique du quotidien, constitue une entrée précieuse pour comprendre comment les enfants perçoivent, modèlent et interrogent leur monde. En définitive, prendre au sérieux les oralités enfantines, c'est non seulement élargir le champ de la recherche en littérature et en sciences humaines, mais aussi reconnaître la capacité des enfants à participer à la vie culturelle de leur société, non pas en tant qu'adultes en devenir, mais en tant qu'acteurs sociaux à part entière, dotés de voix, de langages et d'imaginaires puissants.

Conclusion

À travers l'analyse des récits oraux recueillis à Sambava, cette étude a mis en évidence le *soma tantara* comme pratique orale enfantine aux fonctions multiples : jeu mimétique, scène poétique, mécanisme de socialisation. Après avoir posé notre problématique, nous avons mené une enquête de terrain fondée sur l'observation participante et les entretiens semi-directifs. Les résultats montrent que les enfants s'approprient la parole pour rejouer les structures sociales, mais aussi pour créer une esthétique propre, fondée sur le rythme, l'image, et la répétition.

La richesse de cette oralité enfantine appelle à une reconnaissance scientifique plus large. Le parler betsimisaraka du Nord, souvent marginalisé, y apparaît comme un vecteur expressif de première importance. Le *soma tantara* constitue ainsi un terrain fertile pour repenser les rapports entre langue, culture, enfance et création.

Des recherches comparatives dans d'autres régions de Madagascar pourraient enrichir cette réflexion. Une étude longitudinale serait également utile pour suivre l'évolution de ces pratiques dans le temps et à travers les générations.

Références bibliographiques

ANDRIAMAMPIANINA, H. S., 2024, *Littératures de Madagascar : Oralité et Scripturalité*. Komedit.

CORSARO, W. A., 2005, *The Sociology of Childhood* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

FINNEGAN, R., 1992, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Indiana University Press.

MOUZARD, T., 2011, *Territoire, trajectoire, réseau : créativité rituelle populaire, identification et État postcolonial à Madagascar*. Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre.

RABEARIVELO, L., 1998, *Jeux et oralité dans la tradition malgache*. Revue des Études Africaines, 15(2), 45–61.

RAMIANDRASOA, T., 2017, *Les expressions enfantines dans les sociétés malgaches : entre transmission et création*. Revue malgache des sciences sociales, 4(1), 73–90.

RAMIHAJASOA, M., 2024, *Syntaxe transformationnelle du malgache : le verbe à complément locatif dans le parler betsimisaraka de la ville de Sambava*. Thèse de doctorat, Université de Toliara.

TSARABORY, L. N., 2025, *Poéticité du salegy dans l'œuvre de Fandrama*. Thèse de doctorat, Université d'Antsiranana.

ZUMTHOR, P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Edition du Seuil, Paris,