



**Revue Internationale de Langue,
Littérature, Culture et Civilisation**

Actes du colloque international

**Vol. 1, N°1, 30 novembre 2020
ISSN : 2709-5487**

**Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture
et Civilisation**

Actes du colloque international sur le thème :

« Lettres, culture et développement au service de la paix »

“Literature, Culture and Development as Assets to Peace”

**Revue annuelle multilingue
Multilingual Annual Journal**

www.nyougam.com
ISSN : 2709-5487
E-ISSN : 2709-5495

Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation

Directeur de publication : Professeur Ataféi PEWISSI

Directeur de rédaction : Professeur Essodina PERE-KEWEZIMA

Directeur adjoint de rédaction : Monsieur Mafobatchie NANTOB (MC)

Comité scientifique

Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé,

Professeur Léonard KOUSSOUHON, Université Abomey-Calavi,

Professeur Taofiki KOUMAKPAÏ, Université Abomey-Calavi,

Professeur Issa TAKASSI, Université de Lomé,

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé,

Professeur Koffi ANYIDOHO, University of Legon,

Professeur Augustin AINAMON, Université d'Abomey-Calavi,

Professeur Eshoham ASSIMA-KPATCHA, Université de Lomé,

Professeur Abou NAPON, Université de Ouagadougou,

Professeur Martin Dossou GBENOUGA, Université de Lomé,

Professeur Serge GLITHO, Université de Lomé,

Professeur Kossi AFELI, Université de Lomé,

Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé,

Professeur Méterwa A. OURSO, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé,

Professeur Komlan Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé,

Professeur Ameyo AWUKU, Université de Lomé,

Professeur Laure-Clémence CAPO-CHICHI, Université Abomey-Calavi,

Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé,

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé,

Professeur Minlipe Martin GANGUE, Université de Lomé,

Professeur Eshohanam BATCHANA, Université de Lomé,

Professeur Didier AMELA, Université de Lomé,

Monsieur Tchaa PALI, Maître de Conférences, Université de Kara,

Monsieur Komi KPATCHA, Maître de Conférences, Université de Kara,

Monsieur Vamara KONE, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara de Bouaké,

Monsieur Innocent KOUTCHADE, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi,

Monsieur Ayaovi Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Maître de Conférences Université de Lomé,

Monsieur Akila AHOULI, Maître de Conférences, Université de Lomé,

Monsieur Gbati NAPO, Maître de Conférences, Université de Lomé.

Secrétariat

Komi BAFANA (MA), Damlègue LARE (MA), Pamessou WALLA (MA),
Mensah ATSOU (MA), Hodabalou ANATE MA),
Dr Akponi TARNO, Dr Eyanawa TCHEKI.

Infographie & Montage

Dr Aminou Idjadi KOUROUPARA

Contacts : (+228) 90284891/91643242/92411793

Email : larellicca2017@gmail.com

© LaReLLiCCA, 30 novembre 2020

ISSN : 2709-5487

Tous droits réservés

Editorial

La *Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation* (RILLiCC) est une revue à comité de lecture en phase d'indexation recommandée par le Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES). Elle est la revue du Laboratoire de Recherche en Langues, Littérature, Culture et Civilisation Anglophones (LaReLLiCCA) dont elle publie les résultats des recherches en lien avec la recherche et la pédagogie sur des orientations innovantes et stimulantes à la vie et vision améliorées de l'académie et de la société. La revue accepte les textes qui cadrent avec des enjeux épistémologiques et des problématiques actuels pour être au rendez-vous de la contribution à la résolution des problèmes contemporains.

RILLiCC met en éveil son lectorat par rapport aux défis académiques et sociaux qui se posent en Afrique et dans le monde en matière de science littéraire et des crises éthiques. Il est établi que les difficultés du vivre-ensemble sont fondées sur le radicalisme et l'extrémisme violents. En effet, ces crises et manifestations ne sont que des effets des causes cachées dans l'imaginaire qu'il faut (re)modeler au grand bonheur collectif. Comme il convient de le noter ici, un grand défi se pose aux chercheurs qui se doivent aujourd'hui d'être conscients que la science littéraire n'est pas rétribuée à sa juste valeur quand elle se voit habillée sous leurs yeux du mythe d'Albatros ou d'un cymbale sonore. L'idée qui se cache malheureusement derrière cette mythologie est que la littérature ne semble pas contribuer efficacement à la résolution des problèmes de société comme les sciences exactes. Dire que la recherche a une valeur est une chose, le prouver en est une autre. La *Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation* à travers les activités du LaReLLiCCA entend faire bénéficier à son lectorat et à sa société cible, les retombées d'une recherche appliquée.

Le comité spécialisé « Lettres et Sciences Humaines » du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES) recommande l'utilisation harmonisée des styles de rédaction et la présente revue s'inscrit dans cette logique directrice en adoptant le style APA.

L'orientation éditoriale de cette revue inscrit les résultats pragmatiques et novateurs des recherches sur fond social de médiation, d'inclusion et de réciprocité qui permettent de maîtriser les racines du mal et réaliser les objectifs du développement durable déclencheurs de paix partagée.

Lomé, le 20 octobre 2020.

Le directeur de publication,

Professeur Ataféï PEWISSI,

Directeur du Laboratoire de Recherche en Langues, Littérature, Culture et Civilisation Anglophones, LaReLLiCCA, Faculté des Lettres, Langues et Arts, Université de Lomé.

Tél : (00228) 90 28 48 91, e-mail : sapewissi@yahoo.com

Ligne éditoriale

Volume : La taille du manuscrit est comprise entre 4500 et 6000 mots.
Format: papier A4, Police: Times New Roman, Taille: 11,5, Interligne 1,15.

Ordre logique du texte

Un article doit être un tout cohérent. Les différents éléments de la structure doivent faire un tout cohérent avec le titre. Ainsi, tout texte soumis pour publication doit comporter:

- un titre en caractère d'imprimerie ; il doit être expressif et d'actualité, et ne doit pas excéder 24 mots ;
- un résumé en anglais-français, anglais-allemand, ou anglais-espagnol selon la langue utilisée pour rédiger l'article. Se limiter exclusivement à objectif/problématique, cadre théorique et méthodologique, et résultats. Aucun de ces résumés ne devra dépasser 150 mots ;
- des mots clés en français, en anglais, en allemand et en espagnol : entre 5 et 7 mots clés ;
- une introduction (un aperçu historique sur le sujet ou revue de la littérature en bref, une problématique, un cadre théorique et méthodologique, et une structure du travail) en 600 mots au maximum ;
- un développement dont les différents axes sont titrés. Il n'est autorisé que trois niveaux de titres. Pour le titrage, il est vivement recommandé d'utiliser les chiffres arabes ; les titres alphabétiques et alphanumériques ne sont pas acceptés ;
- une conclusion (rappel de la problématique, résumé très bref du travail réalisé, résultats obtenus, implémentation) en 400 mots au maximum ;
- liste des références : par ordre alphabétique des noms de familles des auteurs cités.

Références

Il n'est fait mention dans la liste de références que des sources effectivement utilisées (citées, paraphrasées, résumées) dans le texte de l'auteur. Pour leur présentation, la norme American Psychological Association (APA) ou références intégrées est exigée de tous les auteurs qui veulent faire publier leur texte dans la revue. Il est fait exigence aux auteurs de n'utiliser que la seule norme dans leur texte. Pour en savoir

plus, consultez ces normes sur Internet.

Présentation des notes référencées

Le comité de rédaction exige APA (Auteur, année : page). L'utilisation des notes de bas de pages n'intervient qu'à des fins d'explication complémentaire. La présentation des références en style métissé est formellement interdite.

La gestion des citations :

Longues citations : Les citations de plus de quarante (40) mots sont considérées comme longues ; elles doivent être mises en retrait dans le texte en interligne simple.

Les citations courtes : les citations d'un (1) à quarante (40) mots sont considérées comme courtes ; elles sont mises entre guillemets et intégrées au texte de l'auteur.

Résumé :

- ✓ Pour Pewissi (2017), le Womanisme transcende les cloisons du genre.
- ✓ Ourso (2013:12) trouve les voyelles qui débordent le cadre circonscrit comme des voyelles récalcitrantes.

Résumé ou paraphrase :

- ✓ Ourso (2013:12) trouve les voyelles qui débordent le cadre circonscrit comme des voyelles récalcitrantes.

Exemple de référence

Pour un livre

Collin, H. P. (1988). *Dictionary of Government and Politics*. UK: Peter Collin Publishing.

Pour un article tiré d'un ouvrage collectif

Gill, W. (1998/1990). "Writing and Language: Making the Silence Speak." In Sheila Ruth, *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*. London: Mayfield Publishing Company, Fourth Edition. Pp. 151-176.

Utilisation de Ibid., op. cit, sic entre autres

Ibidem (Ibid.) intervient à partir de la deuxième note d'une référence source citée. Ibid. est suivi du numéro de page si elle est différente de

référence mère dont elle est consécutive. Exemple : *ibid.*, ou *ibidem*, p. x.

Op. cit. signifie ‘la source pré-citée’. Il est utilisé quand, au lieu de deux références consécutives, une ou plusieurs sources sont intercalées. En ce moment, la deuxième des références consécutives exige l’usage de *op. cit.* suivi de la page si cette dernière diffère de la précédente.

Typographie

-La *Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation* interdit tout soulignement et toute mise en gras des caractères ou des portions de textes.

-Les auteurs doivent respecter la typographie choisie concernant la ponctuation, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

Pour les textes contenant les tableaux, il est demandé aux auteurs de les numéroter en chiffres romains selon l’ordre de leur apparition dans le texte. Chaque tableau devra comporter un titre précis et une source propre. Par contre, les schémas et illustrations devront être numérotés en chiffres arabes et dans l’ordre d’apparition dans le texte.

La largeur des tableaux intégrés au travail doit être 10 cm maximum, format A4, orientation portrait.

SOMMAIRE

LITTERATURE	1
L’art de dramatiser et de dédramatiser dans les sociétés orales : Leçon d’une ethnographie de la musique <i>hake</i> chez les eve du sud-est du Togo Yaovi AKAKPO	3
Le plan national du développement comme stratégie curative et préventive au service du développement et de la paix : Un regard d’un littéraire Ataféï PEWISSI & Pédi ANAWI	33
La symbolique de la présence négro-africaine en Amérique latine dans <i>Les enfants du Brésil</i> de Kangni Alem Weinpanga Aboudoulaye ANDOU&Piyabalo NABEDE.....	53
Le parti pris de la paix dans le <i>Tchighida du père Arthaud</i> de Kadjangabalo Sekou Kpatimbi TYR.....	69
The Rebuilding of Ecological Peace in Leslie Marmon Silko’s <i>Ceremony</i> Kpatcha Essobozou AWESSO	87
A Marxist Perspective on Mass Oppression and Challenges in Ngũgĩ wa Thiong’o and Ngũgĩ wa Mirĩ’s <i>I Will Marry When I Want</i> Badémaman Komlan AKALA	101
A Call for Forgiveness and Racial Reconciliation in Patricia Raybon’s <i>My First White Friend</i> Malou LADITOKÉ	119
Creative Writing and the Culture of Peace: An Approach to Adichie’s <i>Half of a Yellow Sun</i> and Iroh’s <i>Forty-Eight Guns for the General</i> Palakyem AYOLA	139
Confidence Dissipation and the Living Together in Meja Mwangi’s <i>The Big Chiefs</i> Magnoubiyè GBABANE	157
From Xenophobia to Collusion: A Socio-Educative Reading of Shakespeare’s <i>The Merchant of Venice</i> and <i>Othello</i> Casimir Comlan SOEDE & Biava Kodjo KLOUTSE & Hergie Alexis SEGUEDEME.....	169
Literary Appraisal of Superstitious Beliefs in Amma Darko’s <i>Faceless</i> Moussa SIDI CHABI	187
LINGUISTIQUE ET TRADUCTION	209
Pronunciation and Semantic Disorders Due to the Influence of the French Language on the EFL Secondary Students Sourou Seigneur ADJIBI & Patrice AKOGBETO	211

Exploring the Language of Conflict Rise and Conflict Resolution in Elechi Amadi's <i>The Great Ponds</i> : A Systemic Functional Perspective Cocou André DATONDJI.....	231
The Grammatical Representation of Experiences in the Dalai-Lama's Address to the European Union: A Critical Discourse and Systemic Functional Linguistic Approach Albert Omolegbé KOUKPOSSI & Innocent Sourou KOUTCHADE	253
L'insulte comme « une fausse monnaie verbale » en lama : Quand le langage devient un jeu Tchaa PALI & Timibe NOTOU YOUR & Akintim ETOKA	273
La traduction: Dialogue identitaire et vecteur de paix Akponi TARNO	299

LITTERATURE

L'art de dramatiser et de dédramatiser dans les sociétés orales : Leçon d'une ethnographie de la musique *hake* chez les eve du sud-est du Togo

Yaovi AKAKPO,
Université de Lomé
Email : yfakakpo@gmail.com

Résumé

L'hypothèse de ce texte est que la part de la fiction créatrice qui habitait les arts de la parole, dans les sociétés orales d'Afrique, avait vocation à dramatiser et à dédramatiser l'histoire. La musique *hake*, autrefois pratiquée par les eve du sud-est du Togo, apparaît, en raison de sa double vocation à dramatiser et à dédramatiser, comme un modèle-type de l'art de la parole, dans les sociétés de l'oralité en Afrique. La collecte et l'analyse des données ont permis de réaliser que la musique *hake* traduit l'idée que, dans ces sociétés, où l'oralité avait prédominé, la fonction pratique de l'art de la parole était pour éviter, dans les limites du possible, la destruction des clans. L'étude a trouvé que le jeu esthétique de la parole, en lieu et place de la guerre, révèle les maux par les mots et permet de remettre à jour l'histoire.

Mots clés : art de la parole, jeu de la parole, fiction, dramatisation, dédramatisation, musique, *hake*.

Abstract

This paper is based on the assumption that in African oral societies, the use of creative fiction in the speech arts was intended to dramatize and to de-dramatize history. The *hake* music, formerly practiced by the eve of the south-east of Togo, appears, because of its double vocation to dramatize and to de-dramatize social happenings, as a typical model of oral art, in African oral societies. Through the study of *hake* music, this paper has found that, in these societies, the practical function of oral art was to avoid, within the limits of what is possible, the destruction of clans. For, the oral aesthetic mannerism was designed, instead of war, to express social evils through words and to have words update history.

Key-words: oral art, speech game, fiction, dramatization, de-dramatization, music, *hake*.

Introduction

Dans son ouvrage de 2005 (chap. I), Diagne a parlé de « la dramatisation comme ruse de la raison orale ». Considérant les « contraintes discursives qui pèsent sur le déploiement des contenus de pensée dans une culture orale », le philosophe sénégalais, dans la suite de bien de travaux sur l'oralité, en arrive à la position que la dramatisation est la « mise en scène de l'idée » (Diagne, 2005 : 63), le jeu par lequel l'idée s'exprime et survit. Pour une telle position, il a retenu les mots de Féraud (1885 : 247), selon lesquels la mise en scène de l'idée, sous « une forme plaisante, imagée ou excentrique », permet de « mieux la graver dans l'esprit des auditeurs ». Il a également souscrit à la thèse que Agblémagnon (1969 : 138) a exprimée dans les termes suivants, à propos du conte : « ce jeu, cette mise en scène, cette théâtralisation, cette imagination même ne sont, en un sens, qu'une sorte de répétition pour 'rire', pour 'voir', des mécanismes fondamentaux de la société qui est, de cette manière, réellement démontée, jouée et pas seulement imaginée ». En suivant ces travaux, le philosophe sénégalais considère que l'idée, dans les sociétés orales, est « contemporaine de sa mise en scène », parce qu'elle « ne vit que d'être incarnée, c'est-à-dire jouée et rejouée par et pour des sujets physiquement existants » (Diagne, 2005 : 122).

Puisqu'elle est une mise en scène de l'idée, par la rhétorique de la parole jouée, une rhétorique habitée par l'imagination créatrice, la fiction créatrice, la dramatisation peut être interrogée essentiellement, non point relativement à sa fonction de graver l'idée dans l'esprit des auditeurs, mais en tant que métaphore, une catégorie de l'esthétique des mots. L'expression *arts de la parole* peut être proposée pour inclure les divers genres littéraires, dont on sait qu'ils sont, dans les sociétés orales d'Afrique, transversaux aux matières que sont la connaissance, le sacré et l'art. Dans ces matières, la parole est proposée pour émerveiller, autant par ce qu'elle donne à *voir* que par les images ou les fictions par lesquelles elle donne à voir. La fonction de dramatiser, présente dans la rhétorique orale, peut se comprendre, dans les sociétés orales, me semble-t-il, en priorité à partir du rapport de la métaphore (esthétique de la parole) à l'histoire. Et dramatiser, dans ces sociétés, n'était pas sans être en vue de dédramatiser. Car, dans le récit et la parole en général, la

liberté des mots réalisée par la fiction, notamment, jouait, révélait et remettait à jour l'histoire.

Dans les sociétés orales, puisqu'on jouait la parole, dramatiser les mots n'avait-elle pas la double vocation de dramatiser et de dédramatiser les choses elles-mêmes ? Il y a des raisons à émettre l'hypothèse que, dans les sociétés orales d'Afrique, l'art de la parole, exercé aussi bien dans le sacré ou la connaissance que dans l'art, était comme un miroir qui révélait à la société ses maux et ses possibles historiques. Cette hypothèse peut être explorée à partir des musiques traditionnelles africaines.

Pour explorer cette hypothèse, mon propos s'appuie sur des données ethnographiques que j'ai collectées, en 2018, sur la musique *hake*, pratiquée jusqu'aux années 1980, par les eve du sud-est du Togo. Cette musique qui consistait à chanter l'adversité inter-clanique était pratiquée par plusieurs villages de Vo, de Yoto et de Bas-Mono. Dans la préfecture de Vo¹, où les données ont été collectées, les personnes ressources ont été interrogées dans 4 villages : Ahonkpè, Sape Atape-cope, Gbessahonou et Tsahoènou. J'ai recueilli des témoignages de quelques spectateurs de *hake*, à Klologo.

A partir des données collectées, il s'agit de montrer que la musique *hake*, à la fois art de dramatiser par la rhétorique de la fiction injurieuse et art de dédramatiser par le jeu de la scène, est un modèle-type de l'art de la parole dont la fonction principale était de veiller à l'équilibre des sociétés claniques.

1. Musique *hake*, l'art de dramatiser l'adversité par la rhétorique de la fiction injurieuse

Ha, en eve, se traduit, en français, par chant. *Ke* peut se traduire par adversité rancunière. *Ketɔ* c'est l'adversaire, l'ennemi à qui on n'adresse plus la parole. On dit, par exemple, en eve, *wó le keme*, pour exprimer la situation de personnes qui vivent l'adversité au point qu'elles ne

¹ Dans la préfecture de Vo, le *hake* avait opposé les villages suivants : Ahonkpè et Tsahoènou ; Ahonkpè et Kpedji ; Apeyeyeme et Gbessahonou ; Hotatsime et Sape (Atacope) ; Paahonou et Tometsihonou ; Boko et Todome ; Tape Dzobge et Agotepe ; Agbononpeme et Avenkope ; Aveglidzi et Gbedepeme.

s'adressent plus la parole. Ne plus s'adresser la parole, dans une société où l'oralité a une place centrale dans la communication, c'est, sans doute, l'expression d'une adversité radicale.

Le mot *hake* peut être traduit, en français, par l'expression 'adversité par la chanson', 'adversité par la musique', préférable à l'expression 'musique de l'adversité'. Il s'agit, dans une mesure, d'une sorte de joute verbale, car le *hake* est un combat verbal. Mais au cours d'une partie de la musique *hake*, l'adversaire ciblé par une chanson ne peut pas riposter *illico presto*. Car, il sait et reconnaît que la scène où se déroule la partie de musique n'est pas la sienne. Si l'on peut comparer, toutefois, le *hake* à la joute oratoire, connue dans les traditions européennes, c'est simplement parce que le *hake* est effectivement un combat par la parole chantée. *Hake*, bien sûr, n'est pas le mot pour désigner l'adversité la plus radicale qu'est la guerre, désignée en eve, *ava*. Mais cette musique, bien différente de la guerre et pratiquée en lieu et place de la guerre par les eve du sud-est du Togo, consiste à s'adonner, par des chansons, à une rhétorique injurieuse, où l'injure est amplifiée par la fiction esthétique, obtenue par le jeu de la parole.

Il est clair que le *hake*, sans être la guerre, n'est pas du tout une expression faible de l'adversité. Son cachet de gravité réside, tout de même, dans le fait qu'il n'oppose pas seulement des artistes de la chanson, désignés, en eve, *hashinon*² mais surtout leurs villages claniques. La gravité de *hake*, donc, c'est qu'il est une musique qui révèle, met en scène ou sur scène, une adversité interpersonnelle, devenue inter-clanique.

Pour cette raison, composer et/ou chanter ne consiste pas, pour un *hashinon*, à révéler et à exposer l'adversité par une pratique personnelle de la musique. Le *hake* est une musique clanique, par laquelle chacun des deux clans villageois opposés, met en scène des chansons d'adversité, créées par ses célèbres *hashinon*. Il s'agit de paroles rythmées ayant un cachet esthétique et mises davantage en relief par l'accompagnement des instruments utilisés dans le genre musical appelé *atimevu*. Ce genre

² Le mot *hashinon* désigne le compositeur. Il désigne aussi le maître de chœur, celui qui entonne chaque chanson et dirige son exécution.

musical porte le nom d'un long tam-tam calé par une fourche, faite de bois, dont le son guide et rythme l'ensemble des autres instruments. Au cours d'une partie de musique *atimevu*, la danse principale exécutée est le *tumewo*.

Le mot eve *tumewo* se traduit littéralement, en français, par l'expression 'danse du torse'. On sait que pour exécuter les danses, en Afrique, le mouvement général du corps est rythmé soit par celui de la hanche (rumba congolaise), soit par celui des membres inférieurs (danses zoulou), soit par celui simultanément des membres inférieurs et supérieurs (sabar du Sénégal). Lorsqu'on danse le *tumewo*, par contre, le mouvement général du corps, réalisé avec souplesse, obéit au rythme du mouvement répétitif du torse. Le torse du danseur ou de la danseuse est bombé, alternativement, en avant et en arrière. La flexion répétitive du bras vers l'avant-bras (les paumes des mains tournées vers le sol) est réalisée dans la direction opposée à chaque mouvement du torse. Les contacts rythmés des planches des pieds droits et gauches avec le sol se font alternativement. Plus on décélère le rythme du mouvement du torse, le *tumewo* se transforme, successivement, en danse *agbadja* (style des anɔ), et en danse *gota* (des fon). Quand le rythme du mouvement du torse est accéléré, le *tumewo* se transforme en danse *gadzo* (des eve). Le *tumewo* est la danse qu'on exécute sur le rythme du genre musical *agbadja*, mais aussi sur le rythme d'*atimevu*. Mais, à la différence d'*agbadja*, l'*atimevu* est également désigné *atsavu*. Car, au cours d'une partie d'*atimevu*, à part la danse *tumewo*, on offre, aux spectateurs, des scènes dansées, désignées, en eve, *atsa*.

La particularité du *hake* c'est qu'il est un *atimevu*, sans être un *atsavu*. Au cours d'une partie de *hake*, on danse le *tumewo*, mais on n'exécute pas d'*atsa*. Au lieu des scènes dansées, on pratique plutôt le *hatutu*, séance de chants exécutés, sans instruments, ou sans instruments bruyants. Il s'agit d'exécuter des chansons, nouvellement créées, ou des chansons fétiches, fortement expressives, à l'attention des oreilles du spectateur. Par exemple, le morceau « Wo bube » de King Mensah est du *hatutu*. Le *hashinon* offre au spectateur le *hatutu*, également appelé *hagbe* (i.e. parole/message de la chanson) comme s'il voulait dire, selon les mots de l'Évangile « que ceux qui ont des oreilles entendent ». Sans

doute, c'est pour cela que le *hashinon* arrive sur la scène avec le *hatutu*. C'est pour la même raison qu'il exécute le *hatutu*, avant le *vutsivu* i.e. la séance de tam-tam qui met fin à la partie.

Créer ou exécuter une chanson *hake*³, sur le rythme des instruments d'*atimevu*, une musique communautaire, vient de la cause dominante qui en est le motif.

Dans le Vo, une personne ressource, originaire de Gbessahonou, dans le canton de Dagbati, a fait état de plusieurs motifs, pouvant être des causes indirectes du *hake* entre deux villages voisins : *xotutu*, *ηkopopo*, *akobo dodo*.

(i) Le mot eve *xotutu* peut être traduit, littéralement en français, par l'expression 'propos qui rapporte des faits et événements passés'. On dit en eve, *xotutu la, dzu wo gbana, i.e.* raconter l'histoire détruit la cité. L'histoire est ainsi perçue lorsqu'elle concerne des événements malheureux et regrettables qu'il vaut mieux, dans certaines circonstances, taire.

(ii) Le mot eve *ηkopopo* peut être traduit, littéralement en français, par les expressions 'le fait de donner un nom', 'le fait de se donner un surnom', 'le commentaire public d'un surnom'. En Afrique, tout comme dans d'autres civilisations, le nom donné à une personne n'est pas neutre, il parle. Chez les eve, on peut appeler ou interpeller publiquement un homme, au son d'un tam-tam. On peut l'appeler, au son d'*atimevu* ou d'*agbadza*, par son surnom personnel. Le commentaire du surnom peut verser dans la provocation d'adversaires. Mais, on ne peut appeler et interpeller un homme, au son de *tavuga* ou de l'*atopani* que par le surnom de son ancêtre clanique. Le *tavuga*, encore appelé *vuga*, i.e. grand tam-tam, et l'*atopani*, encore appelé *aklima*, ne sont joués qu'à de rares occasions : intronisation d'un roi, accueil d'une notabilité, funérailles d'un homme masculin qui a laissé une progéniture. Installé sur la scène, l'*atopani* s'informe, écoute et informe son époux, le *tavuga*. En français, on a raison d'appeler l'*atopani*, le tam-tam parlant, car il est un couple de tam-tams bavards, dont quelques-uns des rôles sont d'identifier

³ Ce qui est en soi une expression esthétisée de l'adversité.

et de présenter publiquement l'homme masculin, l'interpeller, l'écouter et en informer le *tavuga*. Quand un homme masculin, inconnu mais apparemment respectable, arrive à la place où a lieu la partie de *vuga*, c'est souvent au son de l'*atopani* qu'il est interpellé. Le son joué, à cet effet, par l'*aklimatɔ*, batteur d'*atopani* ou d'*aklima*, est : *ehli, ehli, ehli koko, ehli kokoko...* Si l'inconnu ne répond pas, certainement parce qu'il ne comprend pas le langage d'*atopani*, l'*aklimatɔ* présente ses excuses à l'analphabète, en jouant le son : *ɖase kana, ɖase kana, ɖase kana kana, ɖase kana kana kana...* Ce qui fait rire les personnes cultivées qui ont la science du langage *atopani*. Si l'inconnu comprend qu'il est interpellé, ce qui accroît son honorabilité aux yeux du public averti, il entre dans l'espace de la scène et donne le surnom de son ancêtre clanique à l'*aklimatɔ*. Ce qu'on joue au son de l'*aklima* et/ou du *tavuga*. Si le batteur de l'*aklima* ou du *tavuga* est cultivé, il doit savoir par le nom de l'ancêtre clanique, la provenance clanique de l'inconnu. Si c'est le cas, l'*aklimatɔ* joue le nom complet du clan dont l'individu est. Il laisse à l'homme, ainsi connu, reconnu et honoré, de commenter, par une rhétorique élogieuse, le surnom de l'ancêtre de son clan. Cette rhétorique, d'abord, vante le clan ancestral d'appartenance ; ensuite, elle peut se transformer, éventuellement, à des allusions désobligeantes à l'endroit d'un clan adverse. A la fin du commentaire, l'*aklimatɔ* ou le batteur du *tavuga* remercie l'homme honoré, en jouant le son : *gbèdo gbèdo, gbèdo gbèdo, gbèdo gbèdo gbèdo...* S'il y a, dans l'assistance, un homme, assez averti, du clan adverse, il riposte à la provocation ; ce qui est perçu comme un acte d'honneur, dont il rendra compte aux vieux du clan.

(iii) *Akɔbo*, tout comme *ɲkopopo*, est un langage de tam-tam. La particularité de l'*akɔbo*, c'est qu'il est un langage proverbial ou métaphorique qu'on parle et qu'on joue exclusivement par l'*atopani*. C'est l'*aklimatɔ* qui appelle et interpelle des personnes pour 'parler *akɔbo*', traduction littérale de l'expression eve, *ado akɔbo*. Mais, tout homme peut demander à l'*aklimatɔ* de jouer une parole proverbiale au son de l'*atopani*. L'*akɔbo*, souvent en langue *blu* du Ghana, et quelque fois en eve, est considéré comme le message métaphorique par lequel s'identifie chaque divinité ou chaque être de la nature : humains, animaux, monde minéralier, etc. Quand l'*aklimatɔ* joue l'*akɔbo* au son de

l'atopani, à la demande d'un homme, celui-ci doit l'expliquer et le commenter, à l'attention du public. Il le fait par une rhétorique, parfois, délibérément orientée pour être une attaque verbale en règle, dirigée contre un adversaire ou tout un clan. L'adversaire répond radicalement, souvent, à cette rhétorique de provocation et d'affront, sans se soucier de l'éthique de la courtoisie, ni de la diplomatie de bon voisinage.

Il est vrai que, dans les sociétés concernées, certains *xotutu*, *ηkopopo*, *akɔbo*, étant provocateurs, suscitent et attisent l'adversité interpersonnelle ou inter-clanique. Mais, partout, les personnes-ressources, interrogées, ont reconnu que la cause principale du *hake* entre deux clans villageois, souvent voisins immédiats, c'est « le problème de femme ».

A Tsahoènou, une septuagénaire présenta, dans les termes suivants, les causes immédiates qui avaient occasionné le *hake* entre son village et les villages de Tsadome-Kpedji et d'Ahonkpè :

Tsahoènou avait fait, d'abord, le *hake* contre Tsadome-Kpedji. Quelqu'un de Kpedji, nommé Agnipan, a épousé une femme, nommée Toulou, mariée à Blabo de Tsahoènou. Tsahoènou a déclenché le *hake* par des chansons injurieuses, dirigées nommément contre certaines personnes. C'est après la fin de ce premier *hake* qu'un nouveau *hake* avait été dirigé, par Tsahoènou à l'encontre d'Ahonkpè.

Mon père Missihoukpo Woeanyo avait épousé une veuve, nommée Aholoussi. Cette femme était la veuve du défunt Sodoli, petit frère de mon père. La femme portait une grossesse de mon père. Mais le sieur Dzaman d'Ahonkpè l'avait arrachée à mon père et l'avait épousée. Avant cet événement, nous faisons les cérémonies ensemble ; nous nous soutenions mutuellement. Mais quand ce mariage était arrivé, toutes les relations étaient coupées. Et nous avons lancé le *hake* contre le village d'Ahonkpè. Nous avons composé des chansons allusives sans nommer les gens. Mais les gens d'Ahonkpè avaient contre-attaqué en composant des chansons dans lesquelles ils avaient cité nommément les gens de Tsahoènou. Tsahoènou avait alors riposté.

A Ahonkpè, une dame, née Dzaman et âgée de 60 ans environ, apporta une version nuancée de l'incident qui avait opposé les villages de Tsahoènou et d'Ahonkpè :

C'est une affaire de femme. Il s'agit d'une veuve de Tsahoènou, une femme dont le mari, appelé Sodoli était décédé. Cette femme s'appelait Aholousi. Mon père, Dzaman, avait épousé la veuve de Sodoli. Bien avant, selon nos coutumes, il était interdit d'épouser des femmes du village voisin. Le mari de cette femme était malade. La femme est allée au marché de Gbeke et on s'était saisi d'elle pour une dette qu'elle avait contractée au marché de Dagbati. Les gens de Tsahoènou au marché ne l'avaient pas soutenue. Mon père Dzaman, ahuri par ce spectacle, avait payé la dette et libérer la femme. La femme en avait parlé à son mari malade. Le mari lui avait dit d'accepter d'épouser Dzaman s'il venait à décéder. A la mort de l'homme, un de ses frères a pris Aholoussi contre son gré. Mon père la lui a arrachée. Le *hake* avait commencé.

Une personne-ressource, interrogée à Gbessahonou, rapporta :

Missiamenou, fils de Fiadegbekou, ressortissant de Gbessahonou, avait épousé une femme, déjà mariée à un homme, natif d'Apeyeyeme. Après le remariage, les gens d'Apeyeyeme avaient exécuté, au cours d'une partie de tam-tam, des chansons allusives et injurieuses à l'endroit des gens de Gbessahonou. Et, à d'autres occasions, ils avaient continué à le faire malgré le silence des gens de Gbessahonou. Taxé d'incapable, notre village avait dû riposter.

Tous les témoignages recueillis s'accordent sur la réalité, selon laquelle les causes immédiates du *hake* ce sont les « rivalités liées au fait que des natifs de villages voisins ont souvent courtisé les mêmes femmes ; des natifs d'un village ont souvent courtisé, sans succès, des femmes dans le village voisin » ; « une fille donnée en mariage au natif d'un village a refusé d'honorer l'engagement entre parents, et est allée épouser un natif d'un village voisin ». En général, il s'agit du mariage, par un homme d'un clan villageois, d'une femme, précédemment fiancée, ou épouse, ou veuve d'un homme d'un clan villageois voisin.

En réalité, entre villages claniques voisins, issus d'ancêtres fondateurs, parents ou amis/alliés, le pacte oral de solidarité et de non-agression, une catégorie du droit ancestral (us et coutumes) s'étend au respect des relations matrimoniales déjà scellées par les fiançailles et le mariage. Ce pacte juridique oral, non écrit, fortement gravé dans la mémoire collective, par la médiation des coutumes, de l'économie et de la vie sociale en général, concernait entre clans villageois la solidarité à propos des rituels religieux et du culte des ancêtres, des funérailles et des réjouissances marquant le mariage ; l'assistance mutuelle dans des tâches économiques, l'entraide dans la production agricole : *fidodo, dɔdɔdɔ* ; le commerce ; l'assistance technique mutuelle lors de la construction de maisons, de greniers ; l'assistance mutuelle en cas de dangers tels que rixes, incendie, menace de fauves ; le partage de biens publics comme puits d'eau, rivière, etc. L'état de tel pacte de solidarité ou d'alliance, de même teneur juridique et morale que le pacte de sang, était une catégorie importante du droit et de la diplomatie du bon voisinage entre villages voisins. Sa violation pouvait advenir, mais elle n'était jamais souhaitée par aucune partie, notamment les personnes âgées, gardiens des us et coutumes. Ce qui n'était pas, nécessairement, la chose la mieux observée par les gens les moins vieux.

Alors que, dans ces sociétés, le remariage entre homme et femme de villages éloignés, l'un de l'autre, ne posait pas de problème majeur, il était considéré, toutefois, que l'homme qui a le courage de prendre la femme d'un homme du village voisin a le même statut que son meurtrier potentiel. « Celui qui a pris ta femme peut te tuer », disait-on, dans ces sociétés. Parler en ces termes expressifs, de la gravité de l'acte d'arracher une fiancée ou une épouse ou encore une veuve, déjà liée à un homme d'un village voisin, était justifié, dans ces sociétés claniques, par l'enjeu du féminin dans la continuité du clan. Dans les sociétés claniques d'Afrique, l'enjeu du féminin était donc de taille et permettait d'apprécier l'état du droit et de la diplomatie de bon voisinage.

Dans une publication de 2016, où j'ai traité de la peur de la puissance du féminin en arrière-plan du droit coutumier chez les eve du sud-est du Togo, j'ai discuté, en ayant à l'esprit cette idée, le postulat central de la thèse du juriste togolais Guy Adjété-Kouassigan (1966 : 93). Postulat,

selon lequel, dans les sociétés africaines où la terre est sacrée, « toutes les institutions juridiques traditionnelles portent la marque de l'attachement du Noir à la terre ». On peut comprendre la légitimité de ce postulat dans une thèse de doctorat de droit, intitulée *L'homme et la terre. Droits fonciers coutumiers et droit de propriété en Afrique occidentale*. Mais, il paraît plus juste d'observer qu'en Afrique, malgré l'attachement ancestral au sol, et la croyance à l'idée que la terre est sacrée, le foncier n'a trouvé une place centrale, dans les us et coutumes, qu'avec l'avènement de la propriété, notamment propriété collective et propriété privée. Les exodes attestent que des clans quittaient, en cas d'hostilités rencontrées, leurs terres ancestrales pour d'autres terres plus prometteuses. Ce qui est plus ancien, dans les sociétés claniques africaines où la terre est abondante, ne suscitait aucunement ni convoitise, ni conflit, c'est des précautions juridiques concernant ce qui, en régime matrimoniale de polygamie, pouvait objectivement menacer la survie et la pérennité du clan ancestral, indépendamment de la terre ancestrale occupée. Dans ces sociétés, la femme était l'objet d'une attention collective, en raison, d'une part, de la capacité du sexe féminin à faire des alliances. Et d'autre part, en raison de la fonction du sexe féminin dans la reproduction et l'expansion d'un clan ancestral. Alors que, ni l'inceste, ni le lévirat ne sont pas traités avec une telle sévérité, arracher une femme à un homme d'un clan villageois voisin, était perçu comme une trahison, une menace et un acte de guerre.

Riposter à la violation individuelle du droit de bon voisinage et de non-agression, en matière matrimoniale, devient un acte plus communautaire que personnel, un acte collectif de provocation ou de dévoilement de tension entre clans alliés.

Il est alors intéressant de voir comment la création musicale *hake*, parole chantée, jeu de la parole, esthétisation de la parole, révèle, expose et dramatise une tension intercommunautaire. Il y a dans l'acte d'esthétiser la parole injurieuse, la vocation à rendre explicite et publique la rupture du droit de bon voisinage et de non-agression. Chanter consiste, alors, à dramatiser les mots et les maux.

Chanter une parole injurieuse peut consister, simplement et moins gravement, à opter pour le ton allusif et vaguement comparatif. Quand la

parole injurieuse est chantée, i.e. mise en forme esthétiquement par la rhétorique de l'allusion, on la désigne, en eve, *hamelo* ou *halo*. Ce mot peut être traduit, littéralement en français, par l'expression 'proverbe dans le chant', *ha* : chant ; *me* : dans, à l'intérieur de ; *lo* : proverbe. L'introduction du terme *lo* dans le mot *hamelo* ou *halo* ne signifie pas que la chanson elle-même est un proverbe. Cela est pour insister sur le ton allusif de l'adversité chantée. Dans le *hamelo*, le chanteur vise des adversaires reconnaissables, tout en prenant la précaution de ne pas les nommer. On reconnaît le *hamelo* dans la musique du *hashinon* Aguêvodou, de son vrai nom Nouwogou Alowou. A Togoville, il est reconnu que l'artiste fait allusion à une de ses femmes qui l'a quitté et à l'homme qu'elle a épousé, lorsqu'il chante, en eve, les mots que voici :

*Ne djo yamevu bena vu la mele zozo o, nuka todzivu awo maha ?
Miade nyonuawo, meko mi kaka. Miawo gblɔ be yovo he yewo
aɖe ; aɖi sia ko miele, mi yi dɛ agblede lawo. Aguêvodou bena :
me komi gbana ! Agbeli le dzo me, te le kokom, te me nya bena
kpo gbɔna ye dze ge o.*

En français : 'Tu voyages à bord d'un avion et tu estimes que ça ne va pas vite. Qu'est-ce que la pirogue peut faire ? Femmes de chez nous, je vous moque beaucoup ! Vous avez dit que vous voulez épouser des Blancs ; nous sommes témoins, vous avez épousé des paysans. Aguêvodou dit : je vous moque sans rien payer. Quand le manioc était dans le feu, l'igname s'en moquait sans savoir qu'elle-même sera heurtée par le gourdin⁴.

Souvent, au cours des activités domestiques ou économiques, aller au puits, lavage du linge, tressage de corde, préparation d'huile, des femmes improvisent le genre *hamelo*, pour envoyer, directement et à haute voix, des paroles chantées, sévères, à leurs coépouses, maris, beaux-parents, sans craindre de commettre ni le délit de la provocation frontale, ni le délit de l'irrespect. Si quelqu'un est accusé d'avoir pratiqué le *hamelo*, il lui est simple de se déculpabiliser, en interrogeant l'adversaire qui se sent visé : « ai-je mentionné votre nom ? ». Dans le *hamelo*, où l'on cible l'adversaire sans le nommer, l'expression formelle de l'adversité est donc faible, parce que dédramatisée.

⁴ L'artiste utilise le terme éwé (gourdin), en lieu et place du mot totsi (pilon).

Dans la musique *hake*, par contre, la règle d'or de l'esthétique de la parole, c'est la fiction dramatisante, développée à partir de l'histoire de personnalités clairement ciblées et nommées. Dans la chanson *hake*, où on appelle donc les choses et les personnes par leurs noms, la fiction créatrice est recherchée dans le jeu de la parole, celui qui obéit à la logique de la dramatisation des mots et des maux. Au centre du jeu de la parole, par lequel le *hashinon* recherche la beauté d'une chanson *hake*, se trouve la liberté sans limite de l'art de faire le portrait. Cette liberté sans limite est telle que, dans l'acte de création de la chanson, la fiction est au rendez-vous et elle est honorée par le talent du *hashinon*. Le *hashinon* sait que, dans l'art de faire le *hake*, la liberté de faire le portrait s'associe de la liberté de narrer des faits et des événements et de rapporter des histoires. Dans le *hake*, la fiction créatrice est honorée, essentiellement par la liberté de décrire, de narrer et de rapporter les traits négatifs de la vie de chaque adversaire ciblé et nommé. L'art de la fiction, étant alors plus loquace que les maux et les événements eux-mêmes, la parole esthétisée, dans une musique *hake*, est offerte, délibérément, comme un portrait dramatisé, au sens où il est, exagérément, caricatural.

Créer une chanson se dit, en *eve*, *kpa ha*. On sait qu'en *eve*, le verbe *kpa* signifie, d'abord, tailler. Il est utilisé, dans ce sens, lorsqu'on dit par exemple : *kpa atsi* i.e. tailler ou sculpter le bois ; *kpa da*, i.e. couper les cheveux. Quand il s'agit des arts de la parole, dont le conte, la devinette ou le proverbe, on n'utilise pas, en *eve*, le verbe *kpa*. Deux verbes synonymes sont utilisés : il s'agit notamment des verbes *tó* et *dó*, qui se traduisent par 'dire'. On dit : *tó gli* ou *dó gli* ; i.e. dire le conte ; *dó adzo*, i.e. dire la devinette ; *dó lo* ou dire le proverbe. On peut se demander pourquoi, pour dire 'créer la chanson', on utilise, en lieu et place de *tó* et *dó*, le verbe *kpa*, lequel, dans certaines occurrences, signifie 'imaginer purement'. On dit d'une personne *ekpa nya*, pour signifier qu'elle a imaginé, i.e. créé de toutes pièces ce qu'elle raconte ou rapporte. Ce qui revient à considérer qu'elle a fait un rapport fictif et mensonger, ou un faux témoignage. Mais, l'expression *ha kpakpa*, 'création de chant', sans signifier récit 'mensonger chanté', se justifie au moins de la fiction présente dans toute chanson. Certainement que, chez les *eve*, parmi les arts de la parole, dont le conte, la poésie, la devinette ou le proverbe, la

musique est plus exemplaire dans la fiction créatrice. Bien sûr, chez les *eve*, la fiction créatrice, dans le chant, n'est pas le mensonge. Car, la parole musicale abrite l'histoire, le savoir, la vérité, etc.

Dans la musique *hake*, il est interdit, en principe, des portraits mensongers et purement diffamatoires, qui ne reposent sur rien, sur aucun événement. A Klologo, des personnes ressources, spectateurs de parties de musiques *hake*, ont témoigné, tout de même, que certains *hashinon* offrent, quelques fois, des chansons mensongères et diffamatoires. Cette pratique, non élégante du *hake*, diminue, dit-on, le prestige du *hashinon* qui s'y adonne. Le créateur d'une chanson *hake*, dit-on, doit toujours sa renommée à son talent, la beauté de la voix, l'inspiration, et à sa bonne connaissance de l'adversaire. Il doit avoir une bonne connaissance de l'adversaire et de son clan, notamment des événements peu honorables, placés sous le code de la pudeur ou du silence et du secret de famille ou du clan. Les traits négatifs chantés sont souvent la laideur physique relative à la taille, aux formes démesurées d'organes ou de certaines parties du corps que sont la tête, le nez, les oreilles, l'infirmité, i.e. impuissance masculine, la paresse et l'indigence, les actes de déshonneur, i.e. vol, inceste, pédophilie, adultère, prostitution, libido insatiable, sorcellerie, homicide, l'idiotie, les actes de manque de courage.

Dans les règles de l'art, créer et chanter un chant *hake* n'obéissent pas à la rhétorique du mensonge, mais à la procédure rhétorique de réalisation de la fiction qu'est le *ha kpakpa*. Une telle rhétorique consiste à dilater les choses et les histoires ciblées, en jouant avec l'élasticité des mots et de leurs contenus, i.e. à dramatiser les mots. Le style rhétorique du *hashinon* est entièrement différent de celui du *xotula*, l'historien. Le *xotula*, très scrupuleux, en rapportant des événements passés, s'en tient largement, en principe, aux faits. Il sait qu'en faisant l'histoire, il doit parler ; mais il sait aussi qu'au nom d'une certaine éthique du métier, tout n'est pas bon à dire. La tradition l'avertit : *xotutu la, dzu wo gbana* (l'art de rapporter l'histoire du passé détruit la société).

Le *hashinon*, créateur d'une chanson *hake*, lui, n'a pas le sens de scrupule dont un *xotula* peut faire preuve. Dans la chanson, plus élastique que les

faits et les événements, le *hashinon* part de faits et événements, pour les dramatiser. Il s'adonne, dans ce sens, à une rhétorique d'explicitation qui consiste à faire une présentation exagérée des traits physiques et des infirmités, par des comparaisons démesurées, à imaginer, à propos d'actes de déshonneur tels que la pédophilie, l'adultère et le vol, les détails ni connus, ni vus ; ou des détails dont personne ne peut être témoin. Sur ces détails, le *hashinon* se montre particulièrement loquace ; ce que, évidemment, la liberté de la fiction créatrice lui permet. Par ailleurs, le travail de fiction créatrice, dans la chanson, repose sur une autre forme de présentation élastique des faits et des événements. Cela consiste en une sorte d'archéologie des faits et des événements. Car pour relater et commenter amplement, i.e. dramatiser, les bêtises d'un individu, d'une famille ou d'un clan, la rhétorique de la parole, pour fouiller son histoire et fouiner dans toutes les directions, s'accroche aux principes de généralisation abusive qui l'arrangent. Des principes du genre : tel fils, tel père ; telle fille, telle mère ; tel ascendant, tel descendant ; tel individu, telle origine. Par exemple, pour chanter l'acte d'adultère d'une fille, on peut, si les preuves sont réelles, évoquer et imaginer amplement l'incontinence sexuelle de sa mère, ou de sa grand-mère ou de sa tante. On présentera un acte incestueux suivant les mêmes principes.

C'est dire que la beauté esthétique d'un chant *hake*, celle qui attire le passionné de la musique et le rieur, repose sur la plasticité ou l'élasticité du portrait négatif des adversaires ciblés et nommés. Mais la beauté du chant *hake* est également dans l'art de chanter et de tenir la scène.

Chanter le *hake*, c'est révéler et dramatiser en prenant à témoin le public, ce qui est critiquable et négatif chez l'adversaire, sa famille, son village. La scène est alors l'espace public, où le *hashinon*, comme pour exercer sans limite la liberté de créer, i.e. la liberté de jouer la parole, dramatiser et déballe publiquement ce qui est négatif et critiquable, mais placé sous le sceau du secret de famille et de clan. Ce que la musique *hake* rend public, alors, par le travail esthétique qu'est la mise en scène, c'est la tension entre deux villages voisins, devenus ennemis. Le travail artistique de fiction intègre, à sa constitution, à juste titre, la mise en scène.

L'exécution d'une musique *hake* sur scène est entièrement orchestrée dans ce sens.

La scène pour une partie de musique est désignée, en eve, *to*. *Tome* signifie 'à l'intérieur de la scène'. C'est par le mot *to*, utilisé rarement, mais synonyme du mot *dzu*, qu'on désigne également le village, la ville ou la cité, le pays. On dit, par exemple, *tolegba* pour désigner le *dzu legba* ou *legba* public, installé à l'entrée du village. Par exemple les *bokonɔ* désignent la cité d'Ifê, par le nom *Fetome*. La scène est, souvent, installée à la place publique du village, désignée, en eve, *vɔnu* ou *ablɔme*. La scène est un cercle. Ses dimensions sont fonction de sa capacité d'accueil. Elle est délimitée par les batteurs de tam-tam et d'instruments, et les sièges occupés par le chœur et les danseurs. A l'extérieur de la scène, derrière le chœur et les danseurs, se tiennent debout les spectateurs. Souvent, il n'y a pas de spectateurs derrière les batteurs de tam-tam. On évite que la scène soit encombrée. Des membres du chœur vont, de temps en temps, sur la scène, en couple, ou en petit groupe, uniquement pour danser ou soutenir le *hashinon*. La scène est, en permanence, le *to* du *hashinon* et de ses acolytes, une femme, un homme. Elle est pour ainsi dire le territoire du *hashinon*. Il l'occupe et y règne jusqu'à la fin de la partie de musique.

Pour se diriger vers le lieu de la scène, bien après les batteurs de tam-tams et d'instruments, le chœur, les danseurs et les spectateurs, le *hashinon* du *hake*, tenant en main un ou deux crin(s) de cheval, traverse le village, en chantant, sans l'accompagnement de sons d'instruments bruyants. Il accède, ainsi, à la scène du *hake*, par un *hatutu*, quand les sons des tam-tams, des trompètes, de gong s'arrêtent complètement. A haute et intelligible voix, le *hashinon* continue à chanter par le *hatutu*. Seul l'accompagne un son rythmé, produit par des castagnettes, le claquement des paumes des mains au contact de la poitrine et des cuisses, et celui des plantes des pieds au contact du sol. Le *hashinon* chante, en montrant toute sa souveraineté dans l'espace qu'est le cercle de la scène. Etant la vedette, il est le seul occupant permanent de la scène, au cours de la partie. Il l'occupe et la parcourt librement. Par la voix, les mouvements rythmés, les gestes d'admiration à son égard, les femmes essuient son visage régulièrement, jettent des foulards et des pagnes sur lui ; le

hashinon talentueux montre, aux spectateurs, qu'il règne dans l'espace de la scène et qu'il faut l'écouter. Quand il prouve son talent, par des mouvements majestueux, des gestes rythmés, la voix envoûtante et les mots chantés, le public l'adoube. Des femmes, on l'a dit, jettent à son cou pagnes et foulards. Elles lui essuient constamment le visage. Des voix s'élèvent du chœur et/ou des spectateurs, pour exprimer le satisfecit, en *eve*, dans des termes particulièrement expressifs : *gbe η̄n̄cè wo*. Ce qu'on peut traduire littéralement : 'que tu as une voix sucrée !' Ou bien : 'que ta voix est mielleuse, suave !' Ce qui est ainsi souligné et reconnu, en ces termes comparatifs, c'est la beauté de la voix (*gbe*), mais surtout de la parole dramatisée, par le jeu esthétique qu'est la fiction créatrice (*kpa*), mise en scène.

Vers la fin de la partie, le *hashinon* offre également un *hatutu*. Il lui est ainsi dévolu, par cette manière musicale d'entrer sur la scène et de gérer la fin de la partie, de révéler et d'attester, publiquement, par la fiction qui habite le jeu de la parole ou la parole chantée, l'état de la tension entre les villages voisins, devenus adversaires. On peut dire que l'art du *hashinon hake* n'est pas en tant que tel de créer la tension entre villages, mais plutôt de s'adonner au jeu de parole, manifestation de la liberté de créer, qui révèle au grand jour et au grand public, des tensions réelles. Cette liberté de jouer la parole, par la fiction, dramatise faits et événements.

La scène contribue à dramatiser les choses. En effet, le chœur et les spectateurs prennent part à la création de la fiction, par une figure de la rhétorique, désignée en *eve*, *dzigba dodo*. Le mot *dzigba* se traduit littéralement, en français, par l'expression 'cœur cassé' ou 'cœur brisé'. *Dzigba dodo*, i.e. 'l'art de dire la parole qui casse/brise le cœur', consiste à dramatiser la parole d'autrui, en exagérant le contenu et le sens par des termes comparatifs. Le but assigné à la parole, ainsi dramatisée, jouée, est d'infliger davantage de blessure psychologique et morale à la personne à qui elle est destinée. Le *dzigba dodo* est une figure de la rhétorique, présent, en général, dans la communication courante : causerie, délibération, etc. Mais cette figure rhétorique blesse davantage la personne qu'elle cible, lorsqu'elle entre dans le discours en tant que complément d'une parole injurieuse. Dans une chanson injurieuse, notamment, le *dzigba dodo* prolonge, à cet effet, la fiction dramatisante ;

il permet, alors, de moquer la personne ciblée, d'alimenter la vocation du rieur et de démoraliser l'adversaire. Le chœur et des spectateurs dramatisent les paroles que chante le *hashinon*, ce qui fait rire les uns et irrite les autres. Un proverbe, en *eve*, exprime ce potentiel de la figure rhétorique *dzigba dodo* à dramatiser, en ces termes : *Tekli gblɔ bena dzigba vena wu dzu*. La perdrix a dit qu'une injure fait moins mal que la parole qui la dramatise.

2. Musique *hake*, l'art de dédramatiser l'adversité par le jeu de la scène

La tension, vécue à partir de la fiction⁵, est naturellement loin de la paix. Par contre, l'expression privilégiée des dissensions par la parole chantée, habitée par la fiction et le jeu de la scène, ont vocation de dédramatiser l'adversité. Au cœur de la fiction *hake*, s'articulent l'art de dramatiser et l'art de dédramatiser. Nous allons le montrer à partir d'une analyse de la scène. Mais une telle analyse doit considérer d'abord la tendance, dans ces traditions claniques étudiées, ici, à dédramatiser, en pratique, l'adversité.

En effet, selon les personnes-ressources, la rhétorique de la parole, habitée par l'esthétique du jeu de la parole injurieuse, ne doit jamais occasionner des rixes, ni aucune forme de violence physique. Sont également, en principe, proscrites les attaques spirituelles, dit-on, tout en reconnaissant que leur observance, par les parties en conflit, n'est pas garantie. Selon ces personnes-ressources, des *hashinon* utilisent, au moins, des *dzoka* et des pratiques *vodu*, afin que leurs adversaires perdent la voix sur scène, commettent des actes de déshonneur, etc. Mais, les attaques et les ripostes spirituelles, dit-on, ne sont pas pour tuer, ni détruire le clan adverse. On dit, en *eve*, dans ces sociétés, *ketɔ nenɔ agbe, mia wɔke*, i.e. que l'adversaire soit en vie pour que vive l'adversité ! Un proverbe, en *eve*, dit : *koklo bena mi dzre wɔm, gake mi ŋku la kpɔm*. Ce qu'on peut traduire par la phrase : « la poule (le coq) a dit : quand la bagarre a lieu, chaque partie prête attention à l'œil de l'adversaire ».

⁵ Une fiction obtenue par la dramatisation des faits et des événements et opérée par le jeu de la parole.

L'adversité par la musique *hake*, ainsi perçue dans ces sociétés, laisse ouvert un agenda de paix.

A Sape, dans le canton de Vogan, un vieille homme d'environ 95 ans, parlant du *hake* qui a opposé son village au village de Hotatime, pendant une dizaine d'année, déclare « Il n'y avait jamais eu de violence physique [...] Alors les mariages entre les deux villages avaient repris après la fin du conflit. Depuis ces époques, les relations sont désormais totalement bonnes : harmonie entre les deux villages. Le *hake* n'est pas la guerre ».

Dans le village de Tsahoènou, canton de Dagbati, préfecture de Vo, un homme d'environ 70 ans, qui n'est ni un *hashinon*, ni un notable, exprima, de façon complète, ce projet de paix du *hake* :

A Tsahoènou, on s'est interdit de chercher la mort des gens du camp ennemi. Après une partie de *hake*, des gens des deux villages peuvent se voir et manger ensemble, partager le pot de boisson. Pas de bagarre entre nous [...] En fait le but du *hake*, c'est de dénoncer le mal dont on est victime, de publier les termes dans lesquels nous faisons cette dénonciation. Il ne faut pas garder au secret ce qu'on reproche aux autres. Le *hake* n'est pas pour provoquer la mort de qui que ce soit.

Le *hake* est aussi perçu comme une offre de paix, proposée et justifiée par la place du féminin dans chaque clan. Cette offre de paix, ce sont les jeunes, qui s'adonnent au *hake*, en raison des problèmes de femme, qui en sont souvent les porteurs, car c'est eux qui ont besoin des filles des villages voisins. A Ahonkpè, le témoignage de la fille d'un *hashinon* est particulièrement expressif de cette interprétation :

J'avais épousé le sieur Atikpa, fils d'Agboadan de Tsahoènou et mon frère aîné a épousé aussi la fille du *hashinon* Ayi-Degbe. Les gens de Tsahoènou devaient produire un tam-tam *hake* à Asso. Et les jeunes de Tsahoènou ont refusé de suivre leurs parents au motif qu'ils ne peuvent pas continuer à insulter leurs beaux-parents. Cet incident a déclenché le processus de fin du *hake* entre nos villages.

Ce que l'on retient de ces témoignages, c'est le principe du *hake* : la parole doit être chantée, en lieu et place de la violence physique et des attaques spirituelles. Le *hashinon* appelle les personnes et les choses par leurs noms. Mais, lui-même, ainsi que ses adversaires et le public savent qu'une chanson n'est belle que parce qu'elle est dramatisée. L'art de dramatiser est dans la fiction. Et puisque c'est seulement sur scène que la fiction vaut, la scène devient également le lieu qui opère la dédramatisation des blessures, entretenues par la fiction injurieuse. Il faut revenir à la présentation de la scène pour mieux apprécier cet aspect. Dans le sens de ce projet de paix du *hake*, se justifie l'esthétique de la scène.

En effet, pour organiser une partie de musique *hake*, une place est aménagée à l'intérieur de la scène pour des personnes de la partie adverse. Souvent, à une partie de musique *hake*, sont présents beaucoup de spectateurs, originaires du village adverse. Une personne-ressource, interrogée à Tsahoènou, précisa : « Avant l'arrivée des *hashinon*, quelqu'un demande si les adversaires sont parmi les spectateurs. Quand ils répondent oui, on les installe devant pour qu'ils écoutent les morceaux exécutés. Après le *hatutu*, on fait du tam-tam et puis c'est la fin ». A Gbessahonou, dans le canton de Dagbati, préfecture de Vo, un *hashinon* réputé, présenté comme étant né vers 1945, confirma qu'à la place publique, où se déroule la partie de musique *hake*, « tout le monde est là, y compris les gens de la partie adverse aussi. On leur dresse une place spéciale... Le fait de ne pas venir signifie pour les adversaires une abdication ».

A l'intérieur de la scène, c'est donc une position passive qui est accordée aux *hashinon* adversaires ciblés. Mais, leur présence dans l'espace de la scène peut atténuer la réception du portrait physique dramatisé que la chanson leur colle. A Klologo, une octogénaire nous confia qu'au cours d'une partie de *hake*, animée par le village d'Agbononpeme, un certain Montsovi, fils du dignitaire Kolo Hla d'Avenkope, se montra très visible sur la scène. En se montrant sur la scène adverse, il espéra, par ce geste, servir un démenti au portrait caricatural, par lequel certaines chansons présentent la forme de sa tête. A l'extérieur du périmètre de la scène, se positionnent des spectateurs parmi lesquels il y a des adversaires. Des spectateurs, depuis l'extérieur de la scène, savent dédramatiser les

blessures de la fiction injurieuse. A Ahonkpè, une septuagénaire reconnu la fonction de la scène à dédramatiser, en disant :

Il arrive même qu'un *hashinon* d'un village, en voyant un *hashinon* de l'autre village, verse dans la plaisanterie en disant par exemple : ' hier, lors de votre partie de *hake*, tu m'as trop insulté'. Une femme du nom de Novitowu du village de Tsahoènou, au cours d'une partie de *hake*, organisée par le village d'Ahonkpè, était parmi les spectateurs. Insultée, dans la chanson, par un *hashinon* qui est en fait le neveu de son mari, elle s'est exclamée publiquement : 'Toi que je pensais épouser en cas de décès de mon mari, c'est toi qui m'insulte de la sorte ?'

Le jeu de la scène rend compte du paradoxe qui veut que le *hake*, littéralement, musique de la rupture de relation, ne suppose pas véritablement une interruption totale de rapports entre les parties en conflit. Sans doute, c'est cela que symbolise la présence des adversaires, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la scène.

Bien que le mot *hake* soit traduit par l'expression adversité ou l'inimitié par la musique, la mise en scène montre que, dans la pratique, le genre musical *hake* n'a jamais présumé l'interruption totale des relations entre les villages voisins concernés. Une telle forme de rupture des relations entre villages voisins, on l'a dit, n'est, en pratique, ni possible, ni souhaitée. Tant le droit et la diplomatie du bon voisinage comportent, pour chaque clan villageois, d'énormes enjeux. La scène, le lieu où la fiction musicale est théâtralisée, pour le public pris à témoin, ne perd pas de vue l'enjeu majeur : la femme, tout à la fois, motif du conflit et motif de la paix. C'est pour cela que la fiction, la liberté de chanter, depuis le travail créateur du chant jusqu'à la mise en scène, est tiraillée entre l'art de dramatiser et l'art de dédramatiser.

La place faite, aux adversaires ciblées, à l'intérieur de l'espace de la scène, appelée *to*, est une symbolique non négligeable. Dans le *to*, l'adversaire est bien placé pour écouter et recevoir la parole chantée. Mais, dans la même position, il est acteur, au moins passif. La position, délibérément, accordée à l'adversaire dans le *to*, à la fois espace de la scène et symbole de l'espace public ou de la cité, reste constamment une offre de paix.

Révéler et rendre publique, dans des formes esthétiques, des tensions qui couvent entre villages voisins, pour espérer revenir au droit et à la diplomatie de bon voisinage, tel est le projet de paix de la musique *hake*. La mise en forme esthétique de la parole, du jeu de la parole, et l'esthétique de l'organisation de la scène sont indicatrices de l'idée que la création artistique, tout en révélant que l'histoire n'est pas moins dramatique, est un projet de dédramatisation de la réalité. Ce projet de paix de l'art, par lequel l'art lui-même montre son potentiel à dédramatiser l'histoire, n'est possible qu'au travers de la fiction créatrice. La musique *hake* peut-elle alors inspirer une exploration du rapport des arts de la parole à la dédramatisation de l'histoire ?

3. Jeu de la parole : dramatiser et dédramatiser l'histoire

Dans les sociétés traditionnelles d'Afrique, la musique se reconnaît aussi bien par les sons d'instruments (tels que le tam-tam, le gong, la castagnette, la flûte, le balafon) que par la danse. Mais, dans ces sociétés orales, les sons d'instruments et les mouvements du corps dansant sont un accompagnement du jeu de la parole chantée. La musique, dans les sociétés orales d'Afrique, était éminemment un jeu de la parole, où les mots, arrangés et dilatés, sont destinés à l'oreille, à la société et à l'histoire. L'artiste ivoirien Ange Didier Houon (DJ Arafat), parlant de sa musique, où le sens des mots importe peu, dit : on n'a pas besoin de comprendre, il faut écouter et danser. Cette image de la musique est tout l'opposé des musiques traditionnelles africaines. Dans les sociétés orales d'Afrique, la musique était une parole exprimée. Elle fonctionnait d'ailleurs comme un document, où la parole est déposée et archivée. On y dépose, non seulement, les événements, mais aussi des arts de la parole : l'histoire, la poésie, le proverbe, la parenté à plaisanterie, la parole sacrée, etc. Comme telle, la musique, dans les sociétés africaines de l'oralité, peut servir de modèle, à partir duquel on peut interroger valablement le rapport entre les arts de la parole et l'histoire. C'est que la vocation à dramatiser et à dédramatiser, tout à la fois, l'histoire, vocation ici reconnue à la musique *hake*, concerne, dans les sociétés de l'oralité, tous les arts de la parole.

(i) Le premier argument, à exposer dans le sens de ce rapport ambivalent entre les arts de la parole et l'histoire, est qu'en Afrique, la rhétorique de la parole présente dans la musique, la poésie, le proverbe, le conte, l'épopée, la parenté à plaisanterie et la parole sacrée, comporte un jeu esthétique de dramatisation des mots et de l'histoire. Il s'agit d'un véritable jeu esthétique, opéré sur les mots, afin qu'ils désignent et signifient plus que leur usage courant n'en offre la possibilité. Bien sûr, dans les sociétés étudiées, dans le cadre de cette recherche, tout comme dans toute autre société, il y a un usage courant des mots, au premier degré de ce qu'ils désignent et signifient. Dans la trame de la quotidienneté, les mots utilisés renvoient aux réalités qu'ils désignent habituellement.

Mais, le constat est que, chez les *eve*, tout comme dans d'autres sociétés, quand il s'agit de religion, de connaissance et d'art, les mots et les choses relèvent de la métaphore. Le sage sait que, dans ces matières, le mot est une image et la chose ou l'événement, un signe. En effet, l'usage des mots, dans leur sens usuel, au premier degré, était considéré, dans ces sociétés, comme une parole d'enfant qui n'exprimait rien d'extraordinaire sur la réalité. Une parole d'enfant ignore la complexité de la réalité et pêche donc contre l'histoire véritable. Lorsqu'une parole ne vaut qu'une parole d'enfant, elle n'explore pas du tout le signe sous lequel l'événement apparaît. Dans les sociétés traditionnelles, où l'on pensait qu'un événement peut être aussi un signe, donc une métaphore, on considérait que parler sérieusement demande qu'on décolle et détache le langage et la parole de l'usage des mots au premier degré. Car l'événement, dans son apparition, étant lui-même un signe, donc une métaphore, la parole ne peut le montrer pleinement et le signifier, sans être elle aussi une métaphore, i.e. une dramatisation des mots. Ce qui est observé chez les *eve*, à propos des matières que sont la religion comme c'est le cas des langues de couvent, du langage *fa*, la connaissance et l'art portée par l'image et la métaphore, c'est que parler c'est dramatiser les mots pour en faire des métaphores. L'on élève la parole, en jouant les mots. Et l'on élève, de la sorte, l'événement, pour l'exposer à une saisie plus complète. Dramatiser la parole revient à se donner des mots pour saisir l'histoire au-delà du visage apparent de l'événement. Dramatiser la

parole, c'est dramatiser l'histoire, car cela revient à saisir l'histoire, plus amplement et complètement, par des mots autrement ajustés. L'art et la religion, dans les sociétés de l'oralité, n'y vont pas de la même manière.

- Dans les sociétés eue, les arts de la parole que sont la musique, la poésie, le conte, la légende, le proverbe, travaillent la parole pour qu'elle donne à mieux voir la complexité de la réalité. Le jeu de la parole, jeu esthétique, quel que soit son champ d'application, jouant les mots et leur sens habituel, est particulièrement créateur, puisqu'il est tout sauf ce à quoi les mots nous habituent. Les légendes, relatives à l'exode des eue, contiennent des métaphores : le sang humain utilisé par le roi Agokoli pour pétrir l'argile qui avait servi à la construction de la muraille ; les tourterelles et les souris qui auraient effacé les empreintes des fugitifs, etc. Pour faire l'histoire des eue, il faut percer ces métaphores. On doit retenir également que l'élasticité de la fiction qui rend, avec des variations, une même histoire contée, ne dépend que de la liberté de créer, la liberté de jouer les mots et la liberté de faire être l'inédit. Il y a toujours quelque chose d'inédit dans une histoire contée, et qui retient l'auditoire, si le conteur est véritablement maître dans l'art de conter. La liberté créatrice de jouer les mots vient de ce qu'elle est plus dans la mise en lumière de la réalité, notamment ses faces peu visibles et peu connues. Seule la liberté créatrice, en œuvre dans le travail esthétique, donne à l'art cette vocation. Hier, comme aujourd'hui, l'art est une mise en forme créatrice de la réalité ou il n'est pas. C'est à partir d'une telle posture que l'œuvre créatrice montre son potentiel ou sa puissance à féconder l'histoire.

- Chez les peuples qui ont en partage, dans le golfe du Bénin, le panthéon vodu, le langage *Fa* est exemplaire dans la saisie complète de l'histoire par l'art de dramatiser la parole. *Fa*, selon les mythologies vodu, ne fait pas partie des divinités qui sont considérées comme les enfants du couple *Mawu* et *Lisa*. *Fa*, plus que *Mawu*, *Lisa* et les vodu, sait tout, y compris les secrets, parce qu'il est témoin de tout dans le passé, le présent et l'avenir. Incorruptible, parce qu'il refuse les *sebla* ou pacte pour nuire. Il est supérieur aux vodu, eux qui entrent dans les *sebla* et se montrent, selon les circonstances, bons ou fourbes comme les hommes. Lorsque *Fa* est consulté, sa parole, qui est à la fois la formule écrite *dzu* et son

expression orale par la métaphore – conte, légende, proverbe, chanson –, ouvre, en quelque sorte, la boîte du secret, révèle et nomme le bien et le mal. Ce que *Fa* révèle et nomme c'est l'état des rapports, ordre et/ou désordre, entre l'homme, la société, la nature, les ancêtres, les sorciers, les dieux. L'interprétation des formules *dzu* et des métaphores met, en quelque sorte, la société devant son miroir. Devant le miroir qu'est le *Fa*, la société voit son passé, son présent et ses possibles à venir.

(ii) Le deuxième argument est que, dans les sociétés de l'oralité, on a l'impression que la vie sociale et sa reproduction qu'est l'histoire, doivent autant de choses aux héros qu'au jeu de la parole. Les mythes et les légendes, partout, attestent les rôles d'ancêtres fondateurs et d'individualités dans la constitution et l'évolution des clans villageois. Mais, dans ces sociétés, souvent éprouvées par des conflits, la fonction sociale et historique de la parole était également très exaltée. Pour l'équilibre et l'évolution des clans, les sociétés claniques faisaient abondamment usage de la parole et du jeu de la parole. C'est en explorant les problèmes sociaux et naturels notamment les conflits, les épidémies et la sécheresse, par la parole jouée tel le cas du combinatoire *fa*, des tribunaux de médiateurs, qu'on croyait apaiser la colère des dieux, des ancêtres et des sorciers. C'est en jouant la parole qu'on éduque les enfants, préserve l'unité familiale, l'équilibre communautaire et intercommunautaire. L'unité et l'équilibre préservée ne relèvent pas de la pure concorde ou cohésion, celle réalisée par le silence, l'absence de parole ou la parole étouffée. On dit à tort que les sociétés africaines étaient des sociétés de silence.

Il est vrai qu'on demande souvent, chez les eve, à une personne qui parle de tout et sans retenu, en toute circonstance : *sike wo dzi wola, wó me tsɔ amenɔ tɔ nuna woa* ? Ce qui se traduit en français : 'à ta naissance, n'a-t-on pas touché ta bouche avec le placenta ?'. En eve, le placenta est désigné *amenɔ*, ce qu'on peut traduire, littéralement en français, par l'expression 'mère de la personne'. Car, chez les eve, les tradi-médecins et les gardiens des us et coutumes pensent que le placenta est la mère nourricière et protectrice du fœtus. Selon une personne-ressource, interrogée à Klologo, il symbolise alors, ainsi que l'atteste le rituel du placenta, le pacte de sang (*dzoququ*) et l'affection qui lie une personne

et sa mère. Le maître du rituel, d'abord, touche la tête du nouveau-né avec le placenta, en disant, en eve, *'wó ta na sese, eye adzetowo me ga le wó ; bo me ga kpe dzi wó'* : 'que ta tête soit dur afin que les sorciers ne te prennent pas, que le gris-gris n'ait pas raison de toi'. Ensuite, le maître du rituel touche la bouche du nouveau-né avec le placenta, en disant, en eve, *'ne ŋku kpɔ la, nu me ga gblɔ o'* : 'quand l'œil voit, que la bouche n'en parle pas'. Enfin, le maître du rituel prend le placenta et touche le front de la mère en disant, *'ne visia do wli le afi aɖe la, wó dzi napa, adzidonu naɖu wó'* : 'quand cet enfant crie quelque part, que ton cœur sursaute, que ton utérus ressente la douleur'. Selon les personnes-ressources, le rituel du placenta est pour dire à l'enfant que, dans sa vie, la mère est l'unique personne de confiance. Quand il aura affaire à une personne, autre que sa mère, il doit être prudent, plus observateur que bavard.

Contrairement à l'interprétation habituelle qu'on en donne, le rituel du placenta, chez les eve, ne symbolise pas la loi du silence, mais une invitation à l'écoute, à exercer les oreilles, en situation d'interlocution. C'est vrai, pour réclamer à l'interlocuteur le silence, on lui dit souvent en langue guin du Togo, un dialecte de l'eve, *'bɔnu !'*. Ce qui se traduit littéralement par la proposition impérative 'rassemble la bouche !' : une manière de dire 'mets les lèvres ensemble', ou 'ferme la bouche !'. Mais, en eve par contre, pour demander à un interlocuteur de se taire, on lui dit plutôt *ɖoto !* Ce qui se traduit littéralement par la phrase 'prête l'oreille !'. Il est, tout de même, paradoxal de réclamer le silence à l'interlocuteur par la proposition impérative *'ɖoto !'*, en lieu et place de *'bɔnu !'* Mais, on sait qu'en situation d'interlocution, ce paradoxe, relevé ici dans la langue eve, n'est en réalité qu'apparent. Car, pour un interlocuteur, prêter l'oreille n'est pas possible, en réalité, sans taire la bouche. Dans une situation où l'interlocution n'est pas achevée, se taire, pour un locuteur, c'est se mettre, en principe, en position d'auditeur, en position d'écoute. L'on peut comprendre, qu'en eve, ce paradoxe apparent qu'est le fait de réclamer le silence par l'expression *'ɖoto !'*, met pertinemment en honneur, dans toute situation d'interlocution, ou dans le processus de connaître ou d'agir, la préséance chronologique de l'oreille et des autres sens sur la bouche. Dans le sens de ce paradoxe apparent, l'on croit qu'en

situation d'interlocution, de connaissance et d'action, l'exercice prioritaire de l'oreille et des autres organes de sens permet à la bouche d'émettre la parole bien mesurée ou bien pensée. C'est une certaine leçon de sagesse, bien loin de la loi du silence.

Ce paradoxe apparent permet de comprendre, par exemple, pourquoi, dans les sociétés ouest-africaines qui ont en partage le fond linguistique *gbe*, le *Fa* est, tout à la fois, le père du secret et le maître de la parole. Comme on l'a dit, selon la mythologie vodu, *Fa* n'est pas véritablement un vodu. Supérieur aux vodu, il connaît tout, car il était, tout comme le caméléon et les jumeaux, témoin de la création de toute chose, y compris les vodu. Il connaît donc tous les secrets, concernant les dieux, la nature, les hommes et les animaux ; et il ne peut pas fouiller les choses (*akanu*) et révéler ce qu'il a vu et connu, sans exercer l'art de la parole, son langage formulaire de 256 *dzu* et ses interprétations par des mythes, des chansons, des proverbes, des contes, etc. La vérité, en prenant à témoin les arts de la parole, est que les sociétés de l'oralité étaient plutôt des sociétés qui célébraient la parole et exploraient la parole. C'est pour cela que l'unité et l'équilibre durables de la société, qui font l'histoire, devaient beaucoup au jeu de la parole. Ce rôle est, dans son exemplarité, celui du *Fa*, dans les sociétés qui ont en partage, dans le golfe du Bénin, le panthéon vodu.

Dans ces sociétés, relancer l'histoire se réalisait par la médiation de la parole du *Fa*. Lorsque ça ne va pas dans la société comme en temps de maladie incurable, épidémie, sécheresse, et autres malheurs, c'est *Fa* qui est consulté. La consultation du *Fa*, désignée, en eve, *nukaka* ('fouille de la chose'). On emploie couramment le mot *nukaka* pour exprimer la manière dont la poule, avec ses pattes, fouille le dépotoir (*kakoli*), pour extirper les chenilles. En fouillant le dépotoir, la poule voit ce qui est nauséabond, mais aussi la pitance pour elle et ses poussins. Le mot *nukaka*, utilisé pour exprimer la parole exploratrice du *Fa*, consiste à fouiller toutes choses, dans un double objectif. Le premier c'est d'avoir une connaissance complète de ce qui ne va pas. En fouillant les choses, le *nukaka* peut révéler ce qui va bien, mais surtout ce qui est dramatique. Ce qui ne va pas, ce qui est dramatique, dans la société, c'est en général des équilibres brisés entre les hommes et les ancêtres, les vodu, les sorciers,

etc. Or on croyait, dans ces sociétés, que l'ordre social et l'histoire tenaient par ces équilibres. Le deuxième objectif du *nukaka* est d'avoir une connaissance pleine des conditions par lesquelles, l'on peut restaurer les équilibres, pour la reprise de l'histoire.

Ce que révèle la parole du *Fa*, aux fins de la reprise de l'histoire, c'est le *vɔsa*. Chez les *eve*, toute offrande n'est pas un *vɔsa*. Le *gbeɔo tutu*, le fait d'honorer sa part de contrat oral, est une offrande, en guise de dette payée à une divinité, à un ancêtre ou au siège ancestral. Le *nunana* n'est pas une dette payée. Le mot veut dire le fait de donner gratuitement. Le *nunana* consiste à offrir gratuitement, souvent périodiquement, un repas à une divinité, à un ancêtre. L'offrande est gratuite, mais elle sert à motiver les divinités et les ancêtres dans leur rôle protecteur. Car on croyait, chez les *eve*, que les dieux et les ancêtres mangent. Quand ils ont faim, ils peuvent s'associer à des complots spirituels, particulièrement, nuisibles (*sebla*), dirigés contre leurs adeptes ; complots orchestrés par des puissances ennemies. A la différence du *gbeɔo tutu* et du *nunana*, le *vɔsa* est une offrande de réconciliation, accordée aux sorciers (*adzewo* ou *enawo*) et aux forces ennemies ou d'opposition. Le *vɔsa* est en quelque sorte une rançon concédée et accordée aux puissances du mal et du désordre. L'offrande *vɔsa*, dans sa symbolique, porte l'histoire dédramatisée, réconciliée. Etant une offrande, pour surmonter des malentendus et apaiser les forces hostiles, le *vɔsa* est déposé à des lieux symboliques qu'on appelle significativement, en *eve*, *nuxepe*, 'lieu où l'on paie avec la chose'. Ces lieux où la rançon *vɔsa* est placée, sont : sous un *iroko* considéré comme lieu de rencontre des sorciers, au pied d'un *dulegba* ou *legba* public : divinité chargée de garder la cité, mais qui peut se laisser séduire par les *sebla*, au bord d'un fleuve, à un carrefour.

Le carrefour, par exemple, est le symbole parfait du lieu de rencontre (*takpepe*). Le chemin de chacun passera, en un moment, par le carrefour. Chez les *eve* du sud-est du Togo, le carrefour parfait, qui symbolise l'équilibre parfait de la société et de l'histoire, est désigné *mɔtɔ nu* ou *mɔdzeklin tɔ nu*, littéralement 'lieu où le chemin se divise en trois chemins'. Ce modèle de carrefour est considéré parfait plus que les autres, parce qu'on croit, chez les *eve*, que 'ce qui est posé sur un fourneau à trois pieds ne tombe pas' : '*nu nɔ dokpo tɔ dzi me glina o*'. En

plaçant souvent le *vɔsa* au carrefour, où le chemin se sépare en trois chemins, c'est pour lui permettre de remettre les forces ennemies ou les forces d'opposition dans le lieu d'équilibre sociale. Au carrefour, où le *vɔsa* est posé, à partir de la parole du *Fa*, l'on croyait dans les sociétés *eve*, que l'histoire, remise sur trois pieds, a retrouvé son équilibre.

Conclusion

La musique *hake*, autrefois pratiquée chez les *eve* du sud-est du Togo, est un modèle-type de l'art de la parole. La beauté esthétique d'une telle musique, expression de l'adversité entre des clans villageois voisins, adversité motivée par des conflits relatifs aux femmes, était recherchée dans la fiction créatrice qui habite, tout à la fois, la rhétorique de l'injure et la mise en scène du chant injurieux. La fiction injurieuse, étant autorisée par la liberté de caricaturer, par le chant, le portrait de l'adversaire nommé et ciblé, elle dramatise les traits physiques et les événements. Et, dans la musique *hake*, dramatiser les choses, par le portrait chanté, c'est également publier, i.e. révéler sur scène, les secrets de famille et de clan. Mais, puisque le *to*, la scène de la musique, fait une place à l'adversaire, il a également vocation à dédramatiser. La musique *hake* apparaît, en raison de sa double vocation à dramatiser et à dédramatiser, comme un modèle-type de l'art de la parole, dans les sociétés de l'oralité en Afrique. Dans ces sociétés, où l'oralité avait prédominé, la rhétorique de la parole, très développée dans les arts de la parole, était pour éviter, dans les limites du possible, la destruction des clans. Le jeu de la parole, au cœur des arts de la parole, avait vocation à dire les maux par les mots et à permettre aux mots de réparer les maux, ce qui est la même chose que refaire l'histoire.

Références

- Agblémagnon, N. F. (1969). *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Ewe du sud-Togo*, Paris-La Haye, Mouton.
- Akakpo, Y. (2016). « La peur de la puissance du féminin en arrière-plan des droits coutumiers chez les Ewé du sud-est du Togo ». In Y. Akakpo, *Des pouvoirs du corps ? Saisir le corps en Afrique par son arrière-plan normatif*, *Nunya*, 4(3). Pp. 17-50.
- Akakpo, Y. (2007) « Musique et identité ouverte : à partir de l'œuvre de King Mensah ». *Mosaïque*. 7. Pp. 3-16.
- Diagne, M. (2005). *Critique de la raison orale*. Paris : Karthala.
- Feraud, B. (1885). *Recueil de contes populaires de la Sénégambie*. Paris : Leroux.
- Kouassigan, G.-A. (1966). *L'homme et la terre. Droits fonciers coutumiers et droit de propriété en Afrique occidentale*. Paris : L'Homme d'Outre-Mer, Collection publiée par l'ORSTOM.