UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI
----------@----------

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES(FLASH)
----------@----------

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE
« Espaces, Cultures et Développement »
----------@----------

THESE DE DOCTORAT UNIQUE

FILIERE: LETTRES MODERNES OPTION: LITTERATURE AFRICAINE ORALE

CREATIVITE ET ESTHETIQUE DES CHANSONS SACREES DES *NƐSUXWE MAXI* DU CENTRE-BENIN

Présentée par
Bertin Kocou ELOMON

Sous la direction de :
M. le Professeur **Ascension BOGNIAHO**
(Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)

JURY :

PRESIDENT : Pr. **Alain Sié KAM** (Professeur Titulaire, Université de Ouagadougou)
RAPPORTEUR : Pr. **Ascension BOGNIAHO** (Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)
MEMBRES :
1- Pr. **Alain SISSAO** (Professeur Titulaire, Université de Ouagadougou)
2- Pr. **Dominique Médard BADA** (Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)
3- Pr. **Nouréini TIDJANI-SERPOS** (Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi)
4- Pr. **Mahougnon KAKPO** (Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi)

Mention : *Très honorable avec félicitations du jury*

2013-2014

DEDICACE
A Devi, ma très chère mère
dont le soutien ne m’a jamais fait défaut.

REMERCIEMENTS

Dans le processus de la réalisation d'une thèse, la liste de ceux qui y ont apporté leur appui d'une manière ou d'une autre est souvent très longue. Je ne pourrai donc pas citer, ici, les noms de tous ceux qui m'ont aidé. Néanmoins, je voudrais les assurer de mon incommensurable gratitude qu'aucun mot ne saurait valablement traduire. A eux tous, je formule le vœu de voir le Tout Puissant combler leurs attentes au centuple de tout ce qu'ils ont fait pour me conduire au point décisif où je suis parvenu.

Je ne saurais toutefois m'empêcher de citer certains d'entre eux dont la présence permanente a été très ressentie. Je pense tout particulièrement au Professeur Ascension Bogniaho, mon Directeur de thèse dont la disponibilité et les conseils avisés ont été déterminants pour l'aboutissement de ce travail. Professeur, merci pour tout ! Cette marque spéciale de gratitude, je la dois aussi au Professeur Kakpo Mahougnon. Je voudrais lui exprimer, ici, ma profonde reconnaissance pour son soutien.

Je m'en voudrais aussi de ne pas dire un grand merci à mon professeur Bienvenu Koudjo qui a guidé mes premiers pas d'étudiant, je lui dois, en vérité, l'encouragement initial à la longue marche qui a conduit à ces travaux. Aux Professeurs Christophe Houssou et Dominique Médard Bada qui m'ont singulièrement soutenu tout au long de ma formation doctorale, je voudrais exprimer toute ma gratitude. Je suis infiniment reconnaissant envers tous les professeurs du département des lettres modernes, qui d'une manière ou d'une autre, m'ont encouragé et soutenu.

Dans cette passionnante aventure, j'ai eu la chance de rencontrer des gens formidables tels que Zonon Dieudonné, Dégila Henri, Cyriaque Agbalènon, le président de l'association *vodun yɛhue* et les adeptes du culte vodun des couvents de Koutago, de Mondji, de Savalou, de Zunzoncamè qui, de longues nuits durant, ont opposé une héroïque résistance à Morphée pour se mettre bénévolement au service de la recherche scientifique. Les mots me manquent pour remercier tous ces adeptes, leurs chefs de couvent et tous mes informateurs, et pour exprimer ma reconnaissance à Dossou Elomon, mon grand-père dont le nom a été un sésame hors pair pour ouvrir les portes et la bouche de tous les gardiens des temples *vodun*.

Je ferai ici, une mention spéciale à mon épouse, à mes enfants, à mes nièces et à mes neveux pour tous les sacrifices. Et comment oublier en cet instant décisif feu Benjamin Ayégnon, mon oncle ainsi que sa sœur Gantounou qui avait tant souhaité voir l'aboutissement de ce travail ?

Au Directeur de l'Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, ainsi qu'au corps professoral de cette institution, je dis merci pour tout.

REMERCIEMENTS

Dans le processus de la réalisation d'une thèse, la liste de ceux qui y ont apporté leur appui d'une manière ou d'une autre est souvent très longue. Je ne pourrai donc pas citer, ici, les noms de tous ceux qui m'ont aidé. Néanmoins, je voudrais les assurer de mon incommensurable gratitude qu'aucun mot ne saurait valablement traduire. A eux tous, je formule le vœu de voir le Tout Puissant combler leurs attentes au centuple de tout ce qu'ils ont fait pour me conduire au point décisif où je suis parvenu.

Je ne saurais toutefois m'empêcher de citer certains d'entre eux dont la présence permanente a été très ressentie. Je pense tout particulièrement au Professeur Ascension Bogniaho, mon Directeur de thèse dont la disponibilité et les conseils avisés ont été déterminants pour l'aboutissement de ce travail. Professeur, merci pour tout ! Cette marque spéciale de gratitude, je la dois aussi au Professeur Kakpo Mahougnon. Je voudrais lui exprimer, ici, ma profonde reconnaissance pour son soutien.

Je m'en voudrais aussi de ne pas dire un grand merci à mon professeur Bienvenu Koudjo qui a guidé mes premiers pas d'étudiant, je lui dois, en vérité, l'encouragement initial à la longue marche qui a conduit à ces travaux. Aux Professeurs Christophe Houssou et Dominique Médard Bada qui m'ont singulièrement soutenu tout au long de ma formation doctorale, je voudrais exprimer toute ma gratitude. Je suis infiniment reconnaissant envers tous les professeurs du département des lettres modernes, qui d'une manière ou d'une autre, m'ont encouragé et soutenu.

Dans cette passionnante aventure, j'ai eu la chance de rencontrer des gens formidables tels que Zonon Dieudonné, Dégila Henri, Cyriaque Agbalènon, le président de l'association *vodun yɛhue* et les adeptes du culte vodun des couvents de Koutago, de Mondji, de Savalou, de Zunzoncamè qui, de longues nuits durant, ont opposé une héroïque résistance à Morphée pour se mettre bénévolement au service de la recherche scientifique. Les mots me manquent pour remercier tous ces adeptes, leurs chefs de couvent et tous mes informateurs, et pour exprimer ma reconnaissance à Dossou Elomon, mon grand-père dont le nom a été un sésame hors pair pour ouvrir les portes et la bouche de tous les gardiens des temples *vodun*.

Je ferai ici, une mention spéciale à mon épouse, à mes enfants, à mes nièces et à mes neveux pour tous les sacrifices. Et comment oublier en cet instant décisif feu Benjamin Ayégnon, mon oncle ainsi que sa sœur Gantounou qui a tant souhaité voir l'aboutissement de ce travail ?

Au Directeur de l'Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, ainsi qu'au corps professoral de cette institution, je dis merci pour tout.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE…… 8

CHAPITRE I UN TERROIR, UN PEUPLE, UNE CULTURE ……. ……. 19

I. NOTION ET DESCRIPTION DU CENTRE-BENIN, LE TERROIR ACTUEL DU PEUPLE MAXI 19

II. ORIGINE, MIGRATION, ET CONFIGURATION ACRTUELLE DU PEUPLE MAXINU 25

III. DE MITOGBODJI A HOUAWE : CONSTITUTION ET TRAJECTOIRE MIGRATOIRE DE LA COMMUNAUTE ORIGINELLE DES MAXINU 27

IV. ORIGINE, SENS ET EVOLUTION DES TERMES : MAXI, MAXINU ET MAXIGBE 29

CHAPITRE II *NƐSUXWE* DANS LE PANTHEON MAXI …….. …….. 54

II. Approche définitoire du vodun Nɛsuxwe …….. …… 61

III. *NƐSUXWE*, UN VODUN A MULTIPLE FACIES …… 67

III. LES RITUELS DU VODUN *NƐSUXWE* : UN ESPACE DE PRODUCTION D'UNE LITTERATURE FONCTIONNELLE 73

IV. LES RITUELS DU VODUN NƐSUXWE : UN ESPACE DE PRODUCTION D'UNE LITTERATURE FONCTIONNELLE …… 73

CHAPITRE III : LE CORPUS DE REFERENCE …… …… 83

I. DE LA COLLECTE A L'ELABORATION DU CORPUS…… …….. 83

II. LES GRANDS TRAITS DES TEXTES DU CORPUS ……. ……. 85

III. LA LISTE DES ABREVIATIONS ……... ……. 86

IV CHANSON SACREE NON SOLENNELLES …… …… 88

V.I. LA QUESTION SPECIFIQUE DE RECHERCHE ET LA METHODOLOGIE DE L'ANALYSE 179

CHAPITRE IV : DE LA CHANSON A LA CHANSON SACREE DE *NƐSUXWE* 181

I. APPROCHE DEFINITOIRE DE LA CHANSON……. …… 181

II. LA CHANSON SACREE …… …… 188

V. MORPHOLOGIE DES CHANSONS SACREES DE NƐSUXWE …… …… 197

VI. SYMBOLISME DE L4ENCODAGE STRUCTUREL DES CHANSONBS…… …… 201

VII. CONTEXTES ET MODALITES DE PERFORMANCE …… 206

VIII.APPROCHE CLASSIFICATOIRE DES CHANSONS SACREES…… …… 216

IX. LA THEMATIQUE DES CHANSONS SACREES …… …… 220

CHAPITRE V LE FONCTIONNEMENT SOCIOLOGIQUE …… …… 228

I.LE MANEMENT DES CHANSONS SACREES …… …… 228

II. LES UTILISATEURS …….. …… 230

III. PROBLEMATIQUE D'UN UNIVERS REFERENTIEL …….. …….. 233

IV.EFFETS PSYCHOSOCIOLOGIQUES DES CHANSONS …….. …… 246

CHAPITRE VI : LA CREATIVITE DANS LES COUVENTS NƐSUXWE DU CENTRE BENIN 252

I. PROBLEMATIQUE DE LA RECHERCHE SUR LA CREATIVITE…….. …… 252

II. LA NOTION DE CREATIVITE …….. …… 255

III. LA CONCEPTION DE LA CREATIVITE LITTERATURE DANS LES COUVANTS NƐSUXWE 263

IV. LES GENRES LITTERAIRES PAROLES PRATIQUES AU SEIN DU COUVENT Nɛsuxwe 271

VI. Problématique du renouvellement de la création littéraire sacrée 288

VII. Sémasiologie de la créativité littéraire en milieu maxi…….. 291

VIII. Pour une articulation de l'esthétique sur la créativité …….. …… 295

CHAPITRE VII : L'ESTHETIQUE DANS LES COUVENTS NƐSUXWE DU CENTRE BENIN 298

I. LA NOTION D'ESTHETIQUE …….. …… 298

II. L'ART ET L'ESTHETIQUE NEGRO-AFRICAINE…….. …… …….. 311

III. REPERES POUR CARACTERISER L'ESTHETIQUE DES CHANSONS SACREES 331

CHAPITRE VIII : SOURCES ET RESOURCES ETHETIQUE DES CHANSONS SACREES 335

I. LES SOURCES DE LA CHANSON SACREE…….. …… 335

II. LA PALINGENESIE DES MYTHES DANS LES CHANSONS…….. …… 340

III. POUR UNE MISE EN PHASE DES RESOURCES AVEC LES ATTENTES…….. …….. 351

IV. LES RESOURCES DES CHANSONS SACREES…….. …… 356

V. LES ARTIFICES D'ESTHETISATION DE LA PAROLE MUSIQUEE…….. 368

VI. POUR UNE APPROCHE METHODOLOGIQUE DEL'ETUDE DE LA LITTERARITE DES TEXTES ORAUX SACRESS 378

CONCLUSION GENERALE …….. 381

BIBLIOGRAPHIE …….. 388

INDEX DES AUTEURS CITES …….. 404

TABLE DES MATIERES…….. 408

INDEX DES AUTEURS CITES

Abdou	Sylla	306
Adoukonou	B.Bamunoba Y. K	43, 46, 55, 62.
Agossou	Médéwalé Jacob	44,47, 67.
Aguessy	Honorat	295
Akinjogbin	I. A.	22
Alapini	M.	51
Amela	Janvier	273
Augustin	Saint	184
Aurobindo	S.	240
Baumgardt	Ursula	14
Baumgarten Aesthetica	Gottlieb Alexander	300
Beaude	Pierre-Marie	89
Bergé	J. A.	31
Bertho	Jacques	59
Bogniaho	Ascension	47, 179, 182, 191, 240, 253, 267. 273, 275, 280, 283, 284, 305, 308,336, 339, 317, 323, 369.
Bogniaho & Huannou		274
Boko	Michel	20, 22.
Bouche	L'abbé Pierre	43
Breteau	CH. Zagnoli	336
Buyssens	E.	302
Caillois	Roger	215, 283.
Calame-Griaule	Genevieve	200, 215, 318.
Capo	Hounkpatin	37
Capo-Chichi	F. Comfort Fulberte	62
Carlos	Alberto Martins	244
Chevrier	J.	338
Chloe	Conant	305
Colin	Armand	80
Compagnon	Antoine	9
Copans	Sim	183
Cresson	André	305, 352, 356.
Daavo	Zephirin	35
Dan	Chaibou Inna	81
Delafosse	Maurice	38
Deleuze	G. Guattari F	349
Denoel-Gonthier		306
Derive	Jean	242, 384.
Descartes	René	324
Detienne	Marcel	88, 209.
Diabate	HenrietteLe Sannvin	195
Diderot	Denis	273
Dominique	Bada Medard	41
Dorothy	L. Sayers	259

Dumarsais		376
Dumézil	G.	262
Dupont-Roc	Lallot	260
Dupréel	Eugene	299, 301, 387.
Durand	Gilbert	340, 341 .
Ellen	Myers	257
Etrstein	Claude Lesot Adeline	360
Falcon	Paul	54
Faure	Edgar	242
Fraenkel	Béatrice	261
Frances	Robert	329
Franciscaines	(Les sœurs)	184
Gbaguidi	A.Henriette	62
Gbegnonvi	Roger	369
Gbehanzin	Wanilo	29, 55, 57.
Gbeto	Flavien	41
Genette	Gerard	352
Gérard	Genette	263
Giroux	Laurent	256
Gobineau	Arthur	311 , 315.
Griaule	Geneviève Calame	288
Guberina	P.	49
Guédou	Georges	283
Guibert	R. I. G	262
Guiraud	Pierre	302,350, 352,354
Gyekye	Kwame	316
Hans	Robert Jauss	304
Hegel	Georges Friedrich	306
Heidegger		257
Herissé (Le)	Mulira J. G.	25 ; 30
Homère		331
Houis	Maurice	308
Hugo	Victor	254
Kakpo	Mahougnon	379
Kayo	Patrice	73
Kesteloot	Lilyan	38
Kostas	Axelos	337
Kryzinski	W	235
Kwame	Gyekye	313
Lamoussa	Thiao	300
Léger	Fernand	253, 257
Levis-Trauss	Claude	201

Levy-Bruhl	L.	309
Lioure	Michel	80
Maingueneau	Dominique	234, 235.
Mamousse	Diagne	127 ,235 .
Massenzio	Marcellio	50, 190.
Matteuci	Di Giovani	315
Maupoil	Bernard	48
Maurois	André	182
Mauss	Marcel	190
Meillassoux	Claude	339, 340.
Mendoça	Fatima	272
Metraux	Alfred	48, 103 ,348.
Midiohouan	Guy Ossito	381
Milner	Georges B	369
Mircea	Eliade	273
Mono	Ndjana Hubert	366, 379
Moutsopoulos	Evanghelos	232, 233, 254, 268, 331.
Mveng	Rév Père Engelbert	381
Nathan	Fernand	182, 381.
Ngal	G.	313
Niangoran	Bouah	312
Ntabona	Adrien	15
Otto	Rudolf Le sacre	190
Ouellet	Pierre	189
Paré	Joseph	312
Parrinder		62
Passeron	René	263 ; 307 ; 331
Paul	Valery	108 ; 257
Paul	Herman	304
Paul	Valery Cahier II	307
Paz	Octavio	107 ; 292
Peirce	C.S.	349
Penchoux	L	22
Pliya	Jean	32 ; 69
Pradines	M. Claude	115
Proudhon	Pierre-Joseph	223
Quenum	Olympe-Bhely	48; 103 ; 348
Ricard Alain	13	
Riffaterre	Michael	325
Rodegem	Firmin	351
Rousset	Jean	324
Sapir	Edward	305
Sartre	Jean Paul	307

Tidjani-Serpos	Abdou	46,47.
Tossou	Augustin	51, 54
Tumba	Shango Loko	187, 314
Ugochukwu	Françoise	14
Verger	Pierre	54
Vignonde	Jean-Norbert	365
Wassily	Kandinsky	306
Yebou	Raphael	260
Youdé	Antoine	313
Zahan	Dominique	351
Zumthor	Paul	200 ,215 , 365.

LISTE DES FIGURES ET DES CARTES

FIGURE	**TITRE**	**PAGE**
FIGURE N°1	Carte du terroir *maxi*	24
FIGURE N°2	Représentation schématique du pedigree du *maxigbe*	37
FIGURE N°3	Schéma des fondamentaux du *vodun*	49
FIGURE N°4	Bas reliefs définissant le vodun	50
FIGURE N°5	Sanctuaire érigé sur la tombe de l'initiateur de *Nɛsuxwe*	59
FIGURE N°6	Sanctuaire originel de *Nɛsuxwe* bâti sur la tombe d'Azaka	60
FIGURE N°7	Ecriteau précisant la période de l'introduction de *Nɛsuxwe* à Abomey	60
FIGURE N°8	Second écriteau précisant la période de l'introduction de *Nɛsuxwe* à Abomey	61
FIGURE N°9	Image des Nɛsuxwe en état de possession par la divinité	72
FIGURE N° 10	Image des vodun dan et toxɔsu des couvents Nɛsuxwe	72
FIGURE N° 11	Image des vodun dan et loko des couvents Nɛsuxwe	73
FIGURE N°12	Image précisant les insignes distinctifs des *vodun*	75
FIGURE N° 13	Gong gémellé préfigurant l'image de la structure dérobée des chansons	203
FIGURE N°14	Schéma de la bifurcation du contenu des chansons sacrées	205
FIGURE N°15	Schéma du langage tambouriné	207
FIGURE N°16	Diagramme de la créativité des chansons sacrées en milieu *maxi*	293
FIGURE N° 17	Sens du symbolisme de la perle	320
FIGURE N° 18	Sens du symbolisme de la perle	321
FIGURE N° 19	Représentation graphique des déterminants du langage pour la poétisation dans les chansons	333

Résumé

Cette étude a examiné certains aspects de la production littéraire générée par la pratique du culte du vodun Nɛsuxwe en milieu *maxi* dans la région des collines du Centre-Bénin. Après avoir fait l'inventaire des différents types de parole littéraire produits par les adeptes de ce vodun très largement répandu dans cette contrée, elle a abouti au constat selon lequel la chanson liturgique Nɛsuxwe en constitue le genre littéraire le plus représentatif. Elle en a établi une typologie fonctionnelle. Ensuite, dans une analyse structurale de ces textes littéraires oraux, il a été démontré l'approche systémique qui sous-tend leur conception et leur profération rituelle. Il a été ainsi établi que les chansons sacrées de Nɛsuxwe ont une morphologie dérobée qui permet de jeter le voile sur les messages qui ne sont pas destinés aux profanes. Alors il a été ébauché une théorie de texte intégral dont il faut absolument avoir connaissance avant toute étude et tout commentaire pertinents de ces textes. Ce faisant le travail a exploré les arcanes de la créativité littéraire dans le cadre fermé de la pratique vodun. Tout ceci a logiquement débouché sur l'étude de l'esthétique de ces chansons. Pour ce faire l'étude a prospecté les outils d'analyse littéraire endogène puis a élaboré la grille d'appréciation des textes par leurs utilisateurs après avoir passé en revue les ressources langagières qui fondent le concept d'esthétique littéraire en langue *maxi*.

Mots-clés : littérature orale, peuple *maxi*, *vodun*, *Nɛsuxwe,* rite, rituel, chanson sacrée, fonctionnement sociologique, créativité, acte créatif, esthétique, moyen expressif.

TITLE

CREATIVITY AND AESTHETICS OF SACRED SONGS OF N¢SUXWESI AT MAXI'S IN THE CENTRAL PART OF BENIN.

Abstract

This study has examined some aspects of the literary production generated by the practice of vodoo Nɛsuxwe in Maxi's hill area in the central part of Benin. After making the inventory of different types of literary speech produced by the Nɛsuxwe worshippers everywhere in the area, this investigation has made notice that the song of Nɛsuxwe is the representative literary genre. It has established a functional typology. Moreover, in a structural analysis of these literary oral texts, I come to the demonstration that the systemic approach underlies their conception and ritual proliferation this, it has been established that Nɛsuxwe sacred songs show a hidden morphology which allows to display the messages are unknown to the non worshippers. As a matter of fact, a theory has been elaborated, that is absolutely known about before any survey and relevant comments on those texts. By this, this research work (study) has explored the mysteries of literary creativity in the hermetic framework of vodoo worshipping rites. This has logically led to the study of the aesthetic of these songs. Then, the study, has prospected the endogenous literary analysis tools, and then. A text analysis chart has been elaborated by the users after the examination of the language resources which set up the concept of literary aesthetic in Maxi's language.

Key-words: Oral literature, Maxi people, vodoo, Nɛsuxwe, rite, ritual, sacred song, sociological functioning, creativity, creative act, aesthetics, expressive means.

INTRODUCTION GENERALE

La fin du XXe siècle coïncide avec celle de la bipolarisation du monde. Deux événements majeurs ont marqué cette période : la chute du mur de Berlin et l'émergence de la perestroïka dont l'une des conséquences est la déliquescence du mouvement tiers-mondiste de défense des peuples subjugués. De la conjonction de ces données, il a résulté une volonté de monolithisme socio culturel se traduisant par des tentatives poussées d'occidentalisation de la culture de tous les peuples. L'inféodation des peuples à la culture occidentale est devenue une conditionnalité pour avoir une place dans le concert des nations. C'est ainsi que, progressivement, l'uniformisation de la culture des peuples que l'on appelle pudiquement mondialisation s'emploie à dissoudre les cultures des communautés qui n'ont pas une économie suffisamment forte pour soutenir et préserver la perpétuation de leurs us et coutumes. Dans ce mouvement inexorable, certains peuples risquent de disparaître culturellement. Le cas échéant, des populations d'un genre nouveau verront le jour. Sans identité culturelle, elles se retrouveront fatalement dans la situation inconfortable de la chauve-souris des légendes africaines, devenues mutantes elles seront perçues comme des parias. Alors, pour éviter la phagocytose programmée de la culture des peuples du tiers-monde et, partant, leur sclérose et leur disparition, il s'impose un sursaut pour le sauvetage de ces patrimoines menacés.

En effet, face à l'intellectualisation et à l'occidentalisation des cultures et des mœurs, il est important que chaque peuple donne du relief à son patrimoine identitaire, s'il ne veut pas la voir se dissoudre de façon irréversible dans la culture universelle postmoderne, qui déjà sourd de la mondialisation. Le sursaut pour le sauvetage peut s'exprimer sous plusieurs formes. La collecte des données culturelles pour leur diffusion, nous semble être une voie susceptible d'impulser une valorisation de la culture des peuples africains qui souffraient déjà de la faiblesse de l'oralité, leur mode ancestral de transmission des valeurs sociales. La tradition orale ayant fait ses preuves, par la préservation de l'oubli d'inestimables richesses culturelles qui, à défaut, seraient bien condamnées à disparaitre définitivement. Mais hélas, elle a eu également à étaler ses limites. Sauver ces legs culturels des incertitudes de la tradition orale s'avère alors un impératif. Curieusement, les pionniers dans la rude tâche consistant à recueillir et à fixer par l'écriture tout le savoir que l'oralité exclusive exposerait à une déperdition irrémédiable n'en sont pas les dépositaires naturels, les premiers concernés. Certains chercheurs occidentaux influencés par le courant flokloriste européen du XIX° siècle se sont remarquablement investis dans la collecte des contes et des légendes des peuples africains. Au nombre de ces précurseurs viennent en bonne place des auteurs tels que le baron Roger (*Les fables sénégalaises recueilles dans l'ouolof,* 1828.), René Basset (*Les contes*

*populaires d'Afrique,*1903.), Maurice Delafosse (*L'âme nègre*,1922.), François- Victor Equilbeck (*Contes indigènes de l'ouest africain,* 1913.) et bien d'autres. Les ouvrages publiés dans cette période l'ont été dans une visée d'exotisme ou de recherche pour la connaissance intégrale du Négro-africain. Ainsi les premiers ouvrages relatifs à la littérature et à la tradition orales en Afrique noire ont été produits dans diverses perspectives. Certains constituent des éléments d'anthropologie culturelle, d'autres sont menés dans une perspective simplement sociologique ou ethnologique alors que certaines autres sont assimilables à bien à de la philologie. Parallèlement à cette première orientation des chercheurs traditionalistes, il s'est constitué la veine de découverte ou de redécouverte de la création littéraire négro-africaine. C'est la veine qu'ont empruntée les travaux de Marcel et Geneviève Calame Griaule, Jean Derive et Jean Cauvin. Entre la tendance de la recherche socio-anthropologique et celle de la collecte et de la traduction des pièces de la littérature pure, il s'est progressivement dessiné une troisième qui explore le fonctionnement sociologique de la littérature orale opérant ainsi ce qu'Antoine Compagnon décrit comme la « *mise en relation de la littérature et de la vie sociale»*[1]*.*

Après ces chercheurs occidentaux, viennent les Africains au nombre desquels on retrouve Amadou Hampaté Bâ, Cheikh Anta Diop, Maximilien Quenum, Paul Hazoumè, Georges Guédou, Samuel Eno Belinga, et bien d'autres mus par la volonté de redorer l'image de l'Africain. C'est dire que la trajectoire idéologique de l'entreprise de sauvetage par l'écriture du patrimoine culturel oral n'est pas univoque. Loin s'en faut. Les chercheurs du cru, c'est-à-dire ceux qui sont originaires de l'espace culturel d'où provient le fruit d'une récolte d'informations ont parfois des motivations et des approches qui diffèrent plus ou moins de celles des chercheurs d'une autre culture. Outre la différence de motivations, il faut reconnaitre qu'un regard allogène sur les faits de culture est parfois sujet, dans des proportions variables, pas toujours conscientes, aux influences du prisme des idées reçues. Attirer l'attention sur cette vérité ne suppose nullement que l'on apporte sa caution intégralement à cette opinion qui considère que les recherches scientifiques dans une culture sont la chasse gardée des personnes qui en sont issues. La tendance à la sublimation et à des prises de position à la limite militantes sont les pièges subtils auxquels les chercheurs sont exposés lorsque ceux-ci se penchent sur leur propre culture. Ces deux pôles de risques d'absence d'objectivité des résultats de la recherche dans les sciences sociales imprègnent par contagion la recherche en littérature orale africaine. Tout chercheur dans le vaste domaine de la littérature orale doit avoir conscience de ces écueils handicapant la neutralité

[1] Compagnon, Antoine, *La troisième république des lettres, de Proust à Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p.23.

scientifique des résultats de ses analyses. Quand les recherches portent sur des éléments relevant du domaine de la croyance, la foi religieuse et tout ce qui concourt à la professer, ces écueils deviennent plus subtils et très coriaces. Que l'on en arrive à expertiser un objet de foi religieuse à partir de sa propre pratique religieuse n'est ni une utopie ni un risque mineur. Au nombre des objets de foi, donc les objets dont l'examen est susceptible d'être fortement influencé par les pré-acquis culturels et les équations personnelles des chercheurs et qui relèvent du domaine de la littérature orale, il se trouve aux premières loges la chanson liturgique. Les chansons de cet ordre qui sont des produits authentiques de la culture béninoise sont celles qui participent à l'accomplissement du culte du *vodun*.

Le *vodun*, l'un des principaux éléments structurant l'identité culturelle du Béninois tant à l'interne que sur le plan mondial est légitimement un facteur déterminant la contribution du pays à l'édification de la civilisation de l'universel que Senghor appelait de tous ses vœux. Le Dahomey devenu Bénin s'est distingué par le *vodun* qui s'est progressivement répandu à travers le monde. D'ailleurs, il est établi que le terme *vodun* est jusque-là, le premier et l'unique mot d'origine béninoise que l'académie française ait fait admettre dans le dictionnaire de la langue française. C'est dire, s'il était encore besoin de le préciser, que le référent différentiel de l'identité culturelle du Béninois, du moins celui de la moitié sud du pays, est le *vodun,* quelle que soit son appartenance religieuse actuelle. Il n'est pas rare de rencontrer dans cette aire géographique et même au-delà, des pasteurs, des prêtres catholiques et des officiants musulmans arborant, sans complexe, des patronymes du genre Vodounou (propriété du *vodun*), Hounnou (patrimoine du *vodun)*, ou Lissanou, Lègbassi, Tobossi signifiant tous adeptes de *vodun* ou bien Houngbédji et Houngbégnon désignant les personnes nées dans les couvents *vodun*.

A propos du lien étroit qui lie la pratique du *vodun* au domaine de l'art et tout particulièrement à la chanson, un élément essentiel de la littérature orale, un évêque de la curie romaine qui n'était pas des moindres a fait observer :

> *« L'art, au Bas-Dahomey, s'est réfugié à un moment donné dans les palais des princes, il a d'abord pris naissance dans les couvents et bosquets vodũ… [Il] serait réduit à rien si on l'expurgeait de tout ce qui est inspiré de la mythologie vodũ. Il en est ainsi des divers rythmes et mélodies qui ont d'abord servi à évoquer les vodũ et à les chanter ».*[1]

Il complètera plus tard ses propos en écrivant :

> *« Le vodun est un humanisme c'est-à-dire un effort de l'homme pour articuler son destin en gamme d'interrogations et de réponses à des questions ultimes, sans que*

[1] Sastre Robert, *« Les vodũ dans la vie culturelle, sociale et politique du Sud-Bénin »,* Communication présentée au colloque sur les religions africaines comme source de valeurs de civilisation, Cotonou, 1970. Elle a été reprise et publiée dans l'ouvrage collectif *Ouidah 92,* réalisé dans le cadre des festivités marquant l'instauration de la fête du *vodun*.

> *chez lui l'épaisseur du social dans lequel s'articule cet effort soit suffisamment analysée et sans que le rapport avec le « gbɛ doto » (créateur) soit clarifié ».*[1]

Préfaçant l'ouvrage collectif à travers lequel les propos du prélat ont été publiés, Nicéphore Soglo a fait remarquer :

> *« Vodun est non seulement une religion avec ses dieux, ses temples, ses rituels…mais aussi une source d'inspiration qui a permis l'éclosion d'une littérature, d'un théâtre, d'une musique et d'un art plastique dont la valeur est universellement reconnue ».*[2]

Il est donc établi que la pratique du *vodun* a engendré une littérature certaine. Il est manifeste qu'une production littéraire dans une civilisation de l'oralité ne puisse être autre chose que de la littérature orale. Réceptacle par excellence des diverses préoccupations existentielles, la littérature orale, dans une telle civilisation, comporte des genres destinés à être dits et d'autres, à être chantés. Au sein de la littérature orale générée par la pratique du *vodun*, le genre le plus prolifique, donc celui qui a le plus de potentialités pour exprimer ses préoccupations est indiscutablement la chanson. En plus d'être prolifique, la chanson est un genre omnibus offrant une multitude de potentialités heuristiques. C'est ce qui explique que de nombreux chercheurs se soient investis dans le domaine de la chanson pour explorer les différentes formes du discours appartenant au patrimoine identitaire d'un groupe ou d'une ethnie. Elle intéresse les sociologues, les linguistes, les ethnologues, les critiques littéraires et bien d'autres chercheurs encore.

Au nombre des chercheurs en littérature orale, engagés dans l'entreprise salvatrice de collecte, de transcription et d'étude scientifique de la chanson traditionnelle béninoise, nous avons des pionniers tels qu' Ascension Bogniaho et Jean Norbert Vignondé dont les apports louables ont pu mettre en valeur ce genre de production littéraire, qu'elle soit populaire, funéraire, funèbre, ludique ou philosophique.

Nous situant à la suite de ces pionniers, nous nous sommes investi dans l'étude de la chanson béninoise traditionnelle de plusieurs types. Ainsi, nous avons consacré notre mémoire de maîtrise à l'étude de *L'intention poétique dans les chansons laudatives maxi* puis celui du DEA à l'analyse de l'articulation de la créativité littéraire sur les dimensions sacrées de l'être humain dans le culte du *vodun Nɛsuxwe* sous le titre : *Le Nɛsuxwe à Savalou : Convergence du geste et de « la bonne parole » pour une épiphanie initiatique et intégrative de l'être humain.* Pendant l'exécution de ces travaux de recherche, nous avons, à un moment

[1] Mgr., Robert, Sastre, *« Les vodû dans la vie culturelle, sociale et politique du Sud-Dahomey »,* in *vodun, Ouidah 92*, Paris, Présence africaine, 1993, p.206.
[2] Soglo, Nicéphore, *Préface,* in *Vodun, Ouidah 92,* Paris, Présence africaine, 1993, p.206.

donné, voulu établir les caractéristiques identitaires de la chanson en repérant tout ce qui pourrait être une marque différentielle déterminant la conception de l'esthétique littéraire dans le groupe ethnique *maxi*. Prospectant dans le sillage de cette quête, nous nous sommes rendu compte de certaines caractéristiques de ces textes de littérature orale.

En fait, dans une même aire linguistique, les textes de la littérature orale connaissent des fortunes diverses. Certains ne sont connus que dans la localité où ils sont produits. D'autres, en revanche, voyagent à travers le temps et l'espace, passant d'une contrée à une autre et nul ne peut réellement en dire exactement la date de création. L'examen de cette dernière catégorie de textes littéraires oraux révèle qu'au Benin, ce sont surtout les pièces de la littérature sacrée des *vodun* et, plus particulièrement, les chansons qui exhibent une telle vitalité ou pérennité. Tout se passe comme si les chansons sacrées ne se renouvellent ni ne tombent en désuétude. Ce constat a suscité en nous un questionnement sur les auteurs et le processus de la création de ces textes. Qui les crée ? Comment les crée-t-on ? Et continue-t-on d'en créer de nouvelles ? De ce questionnement découle une question de recherche que l'on peut énoncer dans cette double interrogation : Comment se créent les chansons sacrées de *Nɛsuxwe* et quels sont les déterminants de la beauté de ces textes?

Afin de résoudre le problème de recherche ainsi posé, nous avons formulé notre sujet de thèse en ces termes : « **Créativité et esthétique des chansons des *Nɛsuxwe maxi* du Centre – Benin** *».*

Le choix des textes du culte du *vodun Nɛsuxwe* se justifie par le fait que ce *vodun* appartient au groupe ethnique *maxi* qui l'a initié vers le dix septième siècle. Sa pratique dans ce groupe ethnique est multiséculaire et s'accompagne de chansons anciennes. Au demeurant, c'est pour éviter de fonder notre analyse sur des pièces susceptibles d'être affectées par des interférences et autres effets de mode que nous nous sommes intéressé aux chansons sacrées de *Nɛsuxwe maxi* du Centre-Bénin. A la vérité, ici, le genre qui frappe est la chanson. Elle est spectaculaire et s'impose comme le viatique du *vodun.*

Ces chansons, dans leur existence langagière, constituent de la littérature, et leur remarquable résistance à l'épreuve du temps est due à des règles particulières qui ont présidé à leur composition. Telle est l'hypothèse générale qui a fondé cette étude.

Cette hypothèse générale est sous-tendue par deux hypothèses spécifiques : Essayant de comprendre et d'analyser les règles créatives des chansons sacrées de *Nɛsuxwe,* on pourra bien cerner la notion d'esthétique littéraire dans la culture des adeptes de ce *vodun*. S'approprier ces règles créatives permettra en retour de concevoir un modèle théorique d'analyse littéraire axé sur l'utilisation des outils endogènes d'appréciation de l'esthétique des textes chez les peuples *maxi*. Alors, l'objectif général que nous poursuivons dans cette étude

c'est de décrire les chansons sacrées de *Nɛsuxwe* des *Maxi* du Centre-Bénin afin de montrer leur esthétique et la façon dont elles sont créées.

Le champ d'étude exclut donc le culte de *Nɛsuxwe* chez les *Fɔn* du plateau d'Abomey de même que celui des *Maxinu* de la zone d'Agonli, de Kétou et de Ouinhi dont le panthéon vodun ne comporte pas *Nɛsuxwe* à proprement parler.

Pour mener cette étude, il a fallu se déterminer par rapport aux approches méthodologiques en vigueur. Une certaine critique adopte, en effet, une démarche hybride pour apprécier avec des outils d'analyse de la critique occidentale des textes élaborés dans des langues africaines. Cette démarche qui a progressivement pris corps après la faillite de la théorie de la table-rase durant la première décade du vingtième siècle est foncièrement réductrice. Ce constat est largement partagé par Alain Ricard qui écrit : « *Il n'y a rien à attendre de l'application mécanique de schémas rythmiques issus de langues européennes à une langue comme le yoruba* ».[1]

Il faut convenir, de prime abord, que toute langue est de la poésie qui peint la vie et l'imaginaire d'une communauté sociale. Charriant idiotismes pittoresques et, par endroits, de truculentes expressions imagées, elle est le réceptacle de matériaux que sélectionnent et organisent les auteurs des œuvres poétiques. La poésie est dans toute langue. Mais compte tenu des particularités langagières propres à chaque idiome, traduire un texte poétique dans une langue autre que la matrice qui l'a fait naître l'appauvrit inexorablement. Cantonner donc l'analyse stylistique et esthétique d'une pièce de cet ordre sur sa version traduite, frelatée et flétrie de fait, c'est simplement, dans le meilleur des cas, étudier son sosie approximatif. C'est décrire sa sœur jumelle en lieu et place de la pièce dont on s'écarte ingénument à cause des contraintes linguistiques que le cadre opératoire impose. Le génie et la beauté d'une langue ne transparaissent jamais intégralement dans une autre langue. La traduction la plus fidèle est toujours sans équivoque différente du texte qu'elle prétend restituer dans un autre code linguistique. « *Traduttore, traditore* », (tout traducteur est traitre) disaient les Latins. Cette vérité qui prend tout son sens dans l'espace de la création littéraire retentit comme un coup de semonce pour toute oreille avertie qui choisit d'analyser et de commenter un texte traduit. Lorsque l'outil d'analyse est emprunté à un espace culturel allogène, le risque de produire une analyse non prégnante du texte originel est incommensurable. *« L'étranger a de gros yeux mais ne voit rien »* disent les *Baatɔnu* du Nord-Bénin pour stigmatiser la myopie circonstancielle et inconsciente qui prend l'ampleur d'une cécité chez tous ceux qui ne voient

[1] Alain, Ricard*, Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres,* Paris, CNRS/Karthala, 1995, pp. 59-60.

les réalités des autres qu'à travers le prisme déformant de leur pré acquis culturel. C'est contre un tel agissement que met en garde Alain Ricard dans ses propos.

C'est pour toutes ces raisons que nous avons opté pour la méthodologie d'approche endogène des textes littéraires oraux qui nous semble plus opérante. En effet, les orientations actuelles de la recherche dans le domaine, utilisent la méthode endogène expressément recommandée par les chercheurs à l'issu du colloque de Yaoundé organisé sous la houlette de Ruth Finnegan. Celle-ci recommande que l'on parte de la perception que les producteurs locaux ont des paroles littéraires pour les nommer. Ruth Finnegan, Aguessy Honorat, Koudjo Bienvenu et beaucoup d'autres universitaires ont suffisamment travaillé et affiné la question.

Des recherches de pointe menées par Jean Derive, Geneviève Calame-Griaule ont depuis longtemps réglé ce problème et la synthèse des diverses stratégies de cette méthodologie a été publiée sous le titre : *Approches littéraires de l'oralité africaine*[1].

Approfondissant cette démarche, Ascension Bogniaho a inauguré l'exploration de la conception de l'esthétique en langue *fɔngbe* en esquissant l'étude du fonctionnement des genres. Mais l'étude de l'habillage de la pensée avec des mots ayant du relief ainsi que la quête de raffinement dans la construction des phrases et de l'ensemble d'un texte dans une langue nationale restent à explorer.

En nous mettant dans son sillage, nous pensons qu'il est nécessaire de pousser plus loin la démarche en allant à la source des notions et concepts endogènes sur lesquels l'on fonde l'appréciation de la composition des textes littéraires. En allant à la découverte des notions et des aspects de la construction phrastique sur lesquels s'appuient les différentes instances de critique et de façonnage des chansons au niveau des conclaves traditionnelles des spécialistes de la chanson, ne pourrait-on pas avoir connaissance des outils d'analyse plus performants ? En optant pour l'utilisation des concepts et des pratiques langagières endogènes de la critique, l'on pourra mieux coller à la réalité en donnant plus d'autonomie à l'étude de la littérature africaine orale qui pourra à terme s'émanciper quelque peu des carcans de la littérature comparée même si la rupture du cordon ombilical qui la lie à celle-ci est difficilement envisageable dans notre contexte de diglossie. Le recours aux outils d'analyse dans chaque culture mettra en évidence certains aspects typiques de l'esthétique de la littérature africaine et, accessoirement, donnera une orientation nouvelle à la recherche.

Pour mener cette étude, nous avons adopté plusieurs démarches méthodologiques en tenant compte de la particularité de chacune des étapes de notre travail.

---

[1] Ursula, Baumgardt, & Françoise, Ugochukwu, (Sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005.

Pour la collecte des données, nous avons adopté la méthode expérimentale en allant sur le terrain recueillir des informations et « *saisir in situ*» la performance des chansons sacrées. La nécessité de ce travail de terrain est même expressément recommandée par les gardiens de la tradition et de la littérature orale au nombre desquels nous citerons Wa Kamissoko, le griot informateur de Youssouf Tata Cissé, qui avait déclaré :

> « *Il ne coûte pratiquement rien, d'abord à moi de m'asseoir et de vous narrer l'histoire du Mali, et ensuite à vous de l'enregistrer. Mais sachez que vous comprendriez mieux cette histoire si vous vous rendiez sur les lieux mêmes où elle s'est déroulée* ».[1]

Pour faire certains enregistrements dans le contexte réel de la profération des chansons sacrées, il nous est souvent arrivé de prendre des rendez-vous pour suivre des cérémonies périodiques. N'étant donc pas en mesure de modifier la périodicité de ces cérémonies, nous avons été contraint d'allonger la durée de la période de collecte des textes à étudier. Cette période a duré vingt huit mois.

Les textes littéraires recueillis ont été dans un premier temps transcrits en *alphabet des langues nationales béninoises* de façon juxtalinéaire puis traduits littéralement et, dans un second temps, nous avons fait leur traduction littéraire afin de les rendre accessibles à tous.
Tout ceci a été élaboré avec le concours des quatre types d'informateurs que recommande Adrien Ntabona comme *« conditions pour tirer des conclusions scientifiques à partir de la parole-patrimoine »*[3]. Ainsi au niveau de chaque couvent visité, nous avons eu recours à « *un informateur-guide »,* à « *un informateur-diseur* », à « *un informateur-interprète* », puis à « *un informateur- référence* ». Précisons au passage que le rôle des « *informateurs-guides»* a consisté à identifier les personnes ressources fiables et à établir le contact protocolaire. La performance des chansons a été assurée par les choristes et les coryphées qui nous ont ainsi servi «*d'informateurs-diseurs* ». Etant donné que la caractéristique fondamentale de la plupart des jeux de langage religieux et surtout sacré est la densification sémantique des textes, nos *« informateurs-interprètes* » ont surtout contribué à expliciter le message contenu dans les chansons. Il s'agit le plus souvent des responsables des différents orchestres et parfois de chansonniers initiés. Le rôle de ce type d'informateurs est singulièrement important, voire indispensable puisque les adeptes du *vodun* même reconnaissent l'incapacité des profanes d'appréhender la juste compréhension de leurs chansons. C'est justement pour cela que, dans certaines circonstances, ils désignent ironiquement ceux-ci par des

---

[1] Youssouf, Tata, Cissé, *« La recherche dans le domaine de la parole-patrimoine »,* in *Revue Franco-Nigérienne d'analyse* N°2, Université de Toulouse-Le Mirail/ Université de Niamey, 1993, p. 44.

[3] Adrien, Ntabona, *« Sémiotique et recherches dans le domaine de la parole-patrimoine* », in *Revue Franco-Nigérienne d'analyse* N°2, Université de Toulouse-Le Mirail/ Université de Niamey, 1993, p.42.

circonlocutions telles que « *tosenu ma se »* ou « *nukun mɔnu mamɔ»,* ce qui veut dire littéralement *oreille qui entend sans entendre* puis *œil qui voit sans voir*. La pertinence de leur propos se justifie par le fait que le texte de ces chansons participe autant d'un mythe que d'un rite puis s'adresse aussi bien à des initiés qu'à des profanes et parfois à des entités invisibles. Pour cette raison, le message y est surcodé. Pour Jouer le rôle «*d'informateurs-références* », nous avons eu recours à certaines notabilités qui ne sont plus actives du fait de leur âge avancé mais qui sont réputées pour leur connaissance dans le domaine. Cette catégorie d'informateurs a permis de débrouiller les versions équivoques ou contradictoires.

L'analyse de ces textes a été menée suivant la méthode structurale. Dans le souci de préserver la priorité des textes recueillis, nous avons opté pour ce que Claude Duchet nomme *« lecture immanente* ». Pour leur interprétation, nous avons adopté l'attitude que les philosophes phénoménologues tels que Jean Henri Lambert, Hegel, Husserl et Heidegger nomment *« épochè »* et qui consiste à suspendre ou plutôt à mettre en veilleuse tout jugement en laissant les textes mêmes du *Nɛsuxwe* « *se dire* » à travers leur rôle dans les divers rites. Ce faisant, nous nous sommes également inscrit dans la perspective de Gustave Lanson synthétisée par son commentateur moderne Antoine Compagnon qui recommande notamment qu'il faut absolument se dégager de la critique subjective et contrôler les impressions personnelles.

Cette attitude nous a mis à l'abri des préjugés et des amalgames inhérents à l'étude de tout ce qui relève du domaine religieux auquel le chercheur n'appartient pas.

Pour résumer notre démarche, nous dirons que nous avons opté pour une approche syncrétique articulée par un éclectisme méthodologique qui emprunte suivant les nécessités de la réflexion soit les outils d'analyse des oralistes, soit ceux des sémioticiens immanentistes, soit encore ceux des philosophes de l'art et des théoriciens de l'art nègre.

Il convient de préciser que l'étude de l'esthétique des chansons sacrées que l'on profère pendant les rituels de purification a nécessité une méthodologie particulière. Etant donné que ces chansons sont exécutées par des officiants qui se substituent à des requérants au nom desquels ils parlent pour faire rejaillir le bénéfice du rituel sur les destinataires naturels et non sur leur propre personne, il nous a paru intéressant d'étudier l'alliance des techniques de la rhétorique et de la stylistique avec les intentionnalités manifestes et sous–jacentes des auteurs de ces textes littéraires bien singuliers. Pour ce faire, nous avons dû marauder certains outils d'analyse dans le domaine de la pragmatique pour appuyer l'étude de l'esthétique. Cette approche s'est avérée indispensable pour la mise en relief de l'esthétique des chansons de purification CHP02, CHP03, CHP04 et CHP07. Ces textes exhibent, en effet, une contexture

tout à fait originale dans laquelle amorce, répons, envoi et refrain n'ont pas dans l'énonciation de la prière chantée le même performatif, la même source locutoire. Tantôt les paroles sont censées provenir du requérant, tantôt de l'officiant ou encore du *vodun* qui acquiesce. Etudier l'esthétique de ces chansons sans examiner les forces illocutoires et les effets perlocutoires ne serait nullement judicieux. C'est pour cette raison, qu'à ce niveau-là, nous avons dû recourir aux outils d'analyse de la pragmatique. Autre dimension que l'on ne pourrait raisonnablement occulter dans l'étude de l'esthétique des chansons sacrées est celle qui relève de la sociologie. Alors, pour bien cerner la dimension sociologique de cette littérature de couvent, nous avons lu et exploité les ouvrages de la psychocritique et de la mythocritique. Il s'agit, entre autres, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique* de Charles Mauron, d'Aspects *du mythe* de Mircea Eliade, et de *L'homme et le sacré* de Roger Callois.

Toutefois, nous n'avons utilisé les grilles de lecture de ces auteurs que de façon occasionnelle, afin de ne pas alourdir le travail par des interprétations multiples pour nous écarter de l'approche endogène à laquelle nous avons adhéré. En nous conformant à ladite approche, nous avons regroupé les textes du corpus de référence suivant la taxinomie des utilisateurs tout en respectant l'ordre de leur profération en contexte réel. Mais pour les besoins de clarté et de précision dans l'analyse, nous avons dû procéder, des fois, à la subdivision de certaines catégories manifestement trop globalisantes parce que comportant des chansons suffisamment variées. Chacun des textes traduits a été commenté. Leur commentaire rend compte du message tout en s'appuyant sur la version en la langue *maxi* pour mettre en exergue les procédés stylistiques qui fondent leur beauté. Le travail ainsi mené a permis d'examiner sous toutes ses coutures l'univers esthétique des chansons sacrées de *Nɛsuxwe.*

Les seize mille mots environ qui constituent le lexique de notre corpus peuvent globalement être répartis le long des grandes lignes de force qui délimitent l'univers de la littérature sacrée de *Nɛsuxwe* et constituent le décor à la fois linguistique et spirituel de l'esthétique des chansons.

Pour mener cette étude, nous avons eu à faire face à certaines difficultés que nous ne saurions raisonnablement passer sous silence. D'ailleurs, la conduite de tout travail de ce type a incontestablement son lot d'écueils. Le domaine du nôtre étant du ressort de la religion, donc un espace de méfiance et d'interdits a bien des particularités qui ne sont guère de nature à faciliter la recherche.

Il est évident que tout ce qui se passe dans un couvent soit hypso-facto caché, interdit de divulgation. Cette réalité universelle se trouve complexifiée dans les couvents *vodun* pour certaines raisons que nous ne pouvons pas toutes énumérer ici. On retiendra principalement

que la crainte du maléfice inhibe même chez les adeptes la curiosité qui pousse à chercher à comprendre. Dès lors, toute question sur des pratiques au sein du culte *vodun* est immédiatement assimilée à de l'effronterie, un comportement audacieux, téméraire dont personne ne veut se faire complice. La preuve en est que lors de l'initiation, le serment cardinal auquel tout néophyte est astreint est marqué par le sceau du secret. Ce serment est renchéri par une chanson de dévotion (CHD.11) qui ne cesse de rappeler à tous les adeptes que la peine encourue par tous ceux qui divulguent les secrets du couvent est la mort immédiate et inévitable. La crainte qui découle de cette situation fait que très peu d'adeptes et de responsables de couvent acceptent de répondre aux questions des chercheurs en faisant bien sûr le discernement entre ce qui peut être dit sans transgresser le principe fondamental de non divulgation des secrets importants. C'est pour toutes ces raisons que nous dirons que ce que nous rapportons ici est dans la stricte limite de ce qu'il nous est autorisé de dire sur ce qu'il nous est permis de voir, de vivre, et d'entendre dans les couvents .

L'ensemble de l'étude a été structuré en huit chapitres dont les deux premiers campent le cadre sociolinguistique de la thèse et décrivent le *vodun Nɛsuxwe* après avoir fait son historique. Le troisième et le quatrième sont consacrés à la description et à la classification des chansons à partir d'un corpus commenté. Ensuite, nous avons examiné la modalité de leur performance ainsi que leur fonctionnement sociologique puis le processus de leur création respectivement dans les chapitres cinq et six. Les deux derniers chapitres ont permis d'explorer , d'examiner méthodiquement les ressources langagières mises à contribution dans la réalisation de leur esthétique.

CHAPITRE I

UN TERROIR, UN PEUPLE, UNE CULTURE

INTRODUCTION

Il est généralement admis que toute personne humaine est le produit de son temps et de son milieu. C'est dire que le cadre physique structure, détermine la mentalité de tout individu. Cette vérité basique de la vie sociale des éléments constituant chaque communauté humaine se vérifie indubitablement à l'échelle de celle-ci. La mentalité et partant la culture de chaque peuple résulte du réseau des relations qui existe entre les membres de la communauté et leur environnement. A ces marqueurs s'ajoutent l'histoire événementielle, la langue et la conception de la vie pour constituer le capital social identitaire qui fait qu'un peuple ou une ethnie se distingue des autres. La carte ethnique du Bénin montre que la partie médiane du territoire national est marquée par la prépondérance de l'ethnie *maxi* dont l'une des caractéristiques est son ancrage dans la pratique du culte vodun. C'est pour cette raison que ce premier chapitre se consacre à une brève présentation de l'espace géographique considéré comme terroir du peuple *maxi* avant de faire un bref aperçu sur l'histoire de ce groupe ethnique dans sa diversité. Un accent particulier sera mis sur la pratique du culte vodun. Ce parcours permettra de mieux appréhender les questions culturelles et linguistiques dans cette société du Centre-Bénin surtout de contextualiser et de mieux comprendre la parole littéraire objet de notre étude.

I. NOTION ET DESCRIPTION DU CENTRE-BENIN, LE TERROIR ACTUEL DU PEUPLE *MAXI*

1. Localisation

La carte géographique du Bénin représente le territoire national comme un poing sorti de l'océan Atlantique à l'allongé d'un bras dont la moitié est demeuré dans les eaux du golfe du Bénin. La République du Bénin s'étend du Sud vers le Nord sur une distance de 742 km. Dans cette direction Sud-Nord, on le découpe en trois zones géographiques majeures : la région méridionale ou Sud-Bénin, le Moyen-Bénin ou Centre-Bénin et le Nord-Bénin. Le Moyen-Bénin ou le Centre-Bénin compris entre la latitude de Sɛtɔ et celle de *Caoru* constitue l'espace géographique de notre étude. Il s'étend entre le 7ème et le 9ème degré de latitude nord. D'ouest en est, le Centre-Benin va du méridien de Greenwich au 3° de longitude est. D'altitude moyenne variant entre 200 et 300 m, ce plateau s'élève progressivement du Sud vers le Nord pour atteindre 400 m.

L'ensemble du territoire de la République du Bénin est habité par une vingtaine de groupes socioculturels. Selon la taxinomie de la carte linguistique publiée en 2003 dans *Atlas et études sociolinguistiques du Bénin* par Le Centre National de Linguistique Appliquée (CE.NA.L.A.), la moitié Sud du pays est occupée par les ethnies du groupe linguistique *Kwa* dont le peuple *maxi* est l'une des principales composantes. Le pays *maxi* correspond au cadran supérieur de l'espace qu'occupe le groupe linguistique Kwa. De fait, l'espace que les géographes nomment Moyen-Bénin ou Centre-Bénin correspond en gros, au terroir des *Maxinu* (les locuteurs de la langue *maxi*) initiateurs du vodun *Nɛsuxwe* dont nous nous proposons d'étudier l'esthétique des chansons. La localité considérée comme principale ville du peuple *maxi* est Savalou.

Située à 233 km au Nord-Ouest de Cotonou, Savalou, la ville dans laquelle nous avons mené l'essentiel de nos recherches, est le chef-lieu de l'une des six circonscriptions administratives du département des collines. Juchée au flanc d'une chaîne de collines, cette cité dont la création remonte au quatorzième siècle est, selon le recensement de 1992, peuplée de soixante douze mille six cent quarante et une âmes (72 641). Selon les études faites par Sikirou Kolawolé[1], cette ville a été créée par des populations yoruba pré-Oduduwa venues d'Ifɛ et d'ɔyɔ à partir du XIIè siècle. A la décadence de leurs royaumes d'Ifita et d'*Ijægædɛ,* ils se sont installés à Tchébélou, futur Savalou, d'où ils seront chassés vers Manigri et autres localités *Ica* actuelles par les Djinou aujourd'hui appelés *Maxinu.*

Cette ville dont le rôle de capitale sociopolitique de la *« confédération des Mahis »* a été formellement et officiellement reconnu par l'article premier du traité de protectorat de la France signé le trente Janvier mil huit cent quatre vingt quatorze avec le capitaine Horace Pentel représentant le gouverneur d'alors est singulièrement habitée par les *Maxinu*. Du point de vue sociolinguistique, l'espace géographique reconnu comme pays *maxi* s'étend au de-là des frontières du Bénin à la latitude de Savalou pour englober la préfecture de l'Ogou au Togo. Les études faites par Takassi sur ce peuple dans *L'inventaire linguistique du Togo* révèlent qu'en 1983, la langue *maxi* était *« parlée dans un certain nombre de villages à l'Est de la préfecture de l'Ogou par environ 20611 personnes. Elle se présente comme une autre forme de la langue fon parlée en République Populaire du Bénin ».*[2] En république du Bénin, le pays *maxi* déborde le Centre-Bénin vers le Sud-est couvrant alors une partie des départements de l'Ouémé et du Plateau.

---

[1] Adam, Sikirou, Kolawolé &Boko, Michel*, Le Bénin*, Cotonou, éd du Flamboyant/EDICEF, 2009, p.83.
[2] -Takassi ,Issoufou, *L'inventaire linguistique du Togo*, Lomé, projet ASOL, CNL /ACCT, 1983, p.33.

2. Description

2. 1 Sur le plan physique

Il s'agit d'une région assez homogène couvrant une pénéplaine modelée sur du matériel précambrien dominée par des collines de Gbowèlè, de Dassa-Zoumé, de Savalou et de Savè d'altitude moyenne de 300 mètres. Au point de vue climatique, cette région sert de zone de transition entre le climat subéquatorial et le climat soudanien humide à saisons contrastées. Avec une influence marquée de l'harmattan de décembre à février, le climat de cette région est caractérisé par une saison sèche qui s'étend de novembre à mars et une saison pluvieuse qui va d'avril à octobre. Dans cette région, les sols ferrugineux à concrétions et les sols colluviaux portent une savane arborée à baobab, à karité, caïlcédrat et néré, parfois buissonnante. Sa végétation donne à voir une alternance de savanes arborées et de savanes arbustives dont la plupart sont supposées avoir été le théâtre vivant du déroulement de récits légendaires ou mythiques. Aussi, la pratique multi séculaire de certains cultes issus de ces mythes et légendes contribue-t-elle à protéger les ressources naturelles du milieu telles que les forêts et les cours d'eau. C'est ainsi que s'explique la présence de quelques îlots de forêts (*Ajaunca, Weweji, Jɛjanahan,Sunji)* et marigots sacrés *(Agbado, Amɔnto, Klu*).

En effet, dans ce vaste espace d'environ 18700 km^2 (avec une densité moyenne de 15 habitants au km^2)[1], il y a rarement de bosquet, de plan d'eau, de mont, d'arbre centenaire qui ne soit censé abriter des divinités auxquelles l'on rend des cultes. Chaque type de divinité est réputé affectionner particulièrement un cadre de vie typique. Les cadres sylvestres regroupant des arbres comme le baobab, le kapokier ou l'iroko, sont le plus souvent considérés comme la demeure de la divinité *Dan*. Nous pouvons citer : Walahun, Wuikpasali, Kotan, Malé, Agi, Boyi, Desso, Wazoumè, dans la commune de Savalou. Les monts sont considérés comme des abris de plusieurs types de divinités tutélaires ou topiques. C'est par exemple le cas des monts de la commune de Dassa et de celle de Savalou censés abriter les divinités Gbowèlè, Ayizan, Dada Loa, Ananklé, Anadjagou, Tokpon et autres. Les plans d'eau tels que la mare des crocodiles sacrés de Ouessè, les rivières Tcheho et Soussou à Koutago, Agbado à Savalou et Oklou à Logozohè sont considérés comme la demeure de certaines divinités dispensatrices de félicité. Dans le Centre-Bénin comme partout ailleurs dans la sous-région Ouest-africaine, cadre physique et cadre culturel s'imbriquent puis se sous-tendent intimement mettant en relief la proximité psychosociologique des habitants avec leur milieu.

[1] Adam, Kolawolé, Sikirou & Boko, Michel, Le *Bénin*, Cotonou, éd du Flamboyant /EDICEF, 2009, p.37.

2. 2 Sur le plan humain

Le Centre-Bénin n'est peuplé que de deux cent vingt mille (220 000) habitants. La faiblesse de sa population dont la densité est de l'ordre de 15 habitants / km^2 résulte en partie des conséquences des ravages des rois d'Abomey pendant la traite esclavagiste. C'est ce qu'expliquent de façon sibylline Kolawolé Sikirou Adam et Michel Boko lorsqu'ils écrivent :

> *« Cette région abrite des résidus d'anciens royaumes Yoruba essentiellement ; c'est une zone de contact entre les premiers migrants Yoruba anciennement installés (régions actuelles de Dassa-Zoumè, de Savalou, de Tchetti et de Bantè) et les Maxi ayant fui d'Agonli pour venir s'installer en chassant les premiers occupants de la région de Savalou et de Ouèssè* ».[1]

Dans cette partie de la République du Bénin, cohabitent plusieurs peuples caractérisés par leur parler. Il s'agit des *Ica* dans la commune de Bantè, des *Ifɛ* au Nord et à l'Ouest de la commune de Savalou, des F*ɔn* à Setto et dans la partie Sud de la commune de Dassa-Zoumè, des *Idaca* dans les communes de Glazoué et de Dassa-Zoumè, des *Cabɛ* que l'on retrouve dans les communes de Savè, de Oussè et de Tchaourou. C'est avec ces populations que le peuple *maxi partage* la zone géographique dite Centre-Bénin. L'importance numérique et les zones d'implantation déterminant le pays *maxi* seront amplement abordées plus loin dans la partie consacrée à l'étude de la configuration actuelle du peuple *maxinu*.

2. 3 Les *Maxinu au* Togo

L'installation du peuple *maxi* sur l'actuel territoire de la République du Togo s'est effectuée en trois temps. La première vague de migration vers ce pays voisin a commencé à la suite des agressions du royaume d'Abomey que Akinjogbin rapporte en ces termes : *« Agaja faisait campagne contre les Mahi probablement en représailles pour le rôle qu'ils avaient joué dans l'invasion du Danxomɛ par les troupes d'ɔyɔ en 1730 »*[2]. Ces agressions ont continué jusque sous le règne du roi Guézo qui prit en 1858. C'est aux environs de 1780[3] que les premiers *Maxi,* sous la conduite du devin Dakpo, sont allés demander asile auprès d'Abessan, le chef *ifɛ* qui régnait sur la région d'Atakpamé. Les premiers *Maxi* qui ont progressivement colonisé le Centre-Togo étaient donc des fugitifs qui cherchaient un refuge. La région montagneuse d'Atakpamé leur a paru un cadre propice pour se mettre à l'abri des attaques des guerriers du *Danxomɛ.* Ils ont découvert que la terre de leur milieu d'accueil était très fertile. Cette information parvint à leurs parents restés au Bénin. Alors, dans un deuxième temps, à la recherche de terres fertiles, certains

---

[1] - Adam K. S et Boko,M., op.cit. p.81.

[2]- Akinjogbin, I., A., *Dahomey and neighbours 1708-1818,* Cambridge, University Press, 1967, pp.98-99.

[3]- Penchoux, L., *Rapport de tournées effectuées par Penchoux dans le canton d'Atakpamé du 24 Août au premier octobre et du 6 au 8 Novembre 1936*, Archives Nationales du Togo, 2 APA, Atakpamé 48, Lomé, 1936.

ressortissants *maxi* des villages du cercle administratif de Savalou se sont déplacés vers l'Ouest, dans la région d'Atakpamé et sont allés créer des fermes qui, progressivement, deviendront de nouveaux villages. Ce faisant, ces migrants se sont regroupés sur leur nouveau site en communauté provenant d'un même village. On peut schématiser la première étape de leur installation sur le territoire togolais de la manière suivante, selon nos sources qui sont : Georges Azonnaha Donhissou, informateur principal, ancien directeur des études à l'école normale supérieure d'Atakpamé. Thérèse Nonfodji, deuxième informateur, petite fille du vassal du roi de Savalou à Atakpamé.

	Villages de provenance en république du Bénin	**Nouveaux villages créés sur le territoire togolais**
1	Koutago	Agbofon
2	Doïssa	Avétè
3	Aklankpa	Saada
4	Savalou centre (Hommè)	Saada
5	Mondji	Saada
6	Codji	Gbondjindji
7	Adjigo	Saada

En 1914, dans un troisième temps, en raison des problèmes fonciers et du besoin de réaménager l'occupation du territoire togolais, le gouverneur d'alors, Von Döring plus connu sous le nom de Duc de Mecklembourg, a procédé à un redéploiement des populations *maxi* entre Anié et la ville d'Atakpamé.

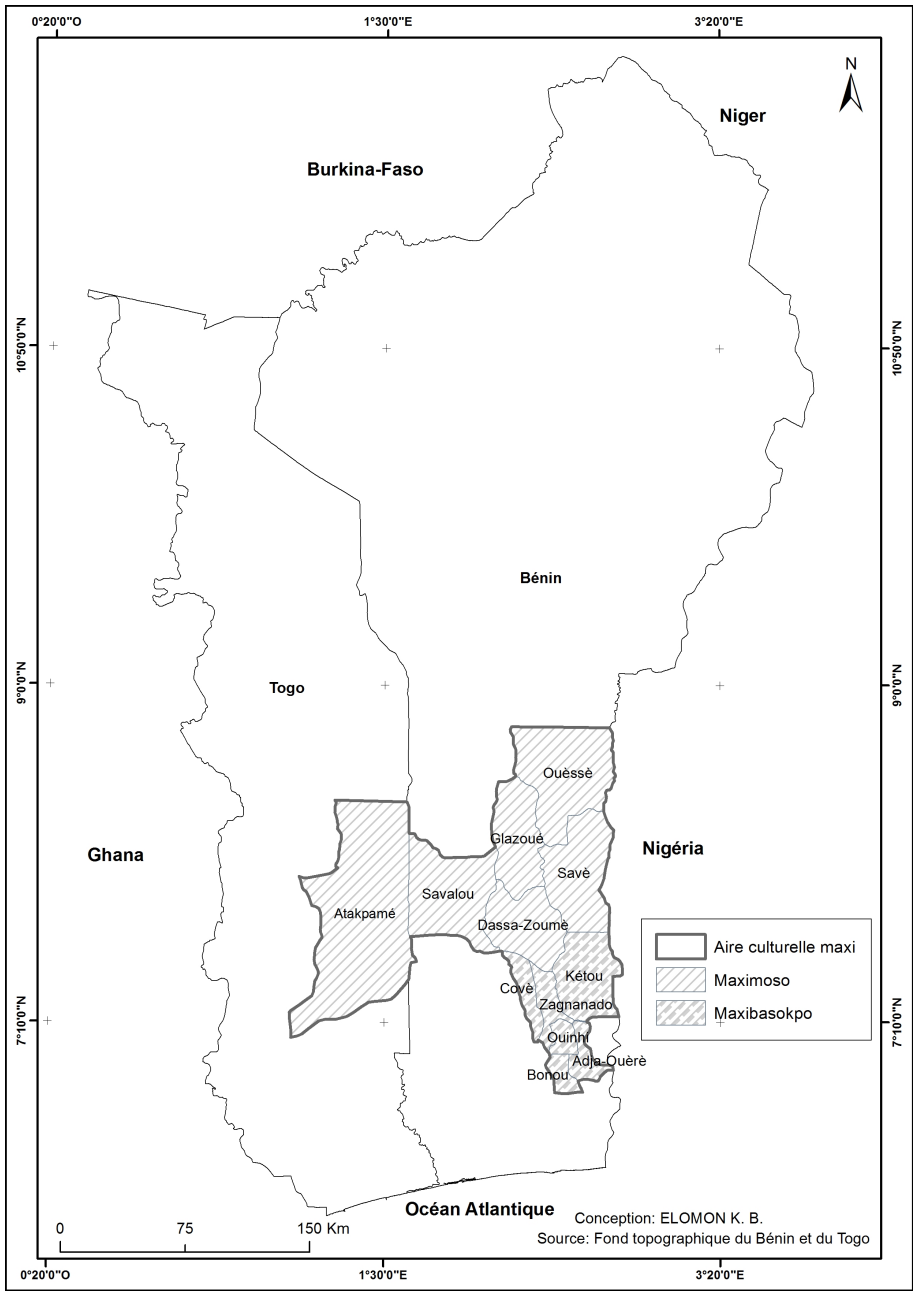
Ainsi, certaines populations ont été réinstallées suivant le schéma ci-après :

	Villages de première installation	**Villages de deuxième installation**
1	Agbofon	Adjigo (nouveau)
2	Agbofon	Aba
3	Agbofon	Alalé
4	Agbofon	Gbondjidji Saada
5	Saada	Gbègnanfé Saada
6	Avétè	Achinindji
7	Avétè	Gléï
8	Agbofon	Koutago (nouveau)

Dans chacun des nouveaux villages, il se remarque un genre de repli identitaire lorsque les populations proviennent de différents villages situés sur le territoire béninois. En effet, les ressortissants d'un même village se mettent ensemble pour constituer un quartier distinct à l'intérieur du nouveau village d'accueil. Alors, ils attribuent au quartier ainsi créé le nom de leur village de provenance. Actuellement la communauté *maxi* est estimée à deux pour cent de la

population totale du Togo[1]. Sur le territoire togolais où ils sont désignés par le vocable *Fɔntɔ*, les *Maxinu* ont comme terroir le canton d'Achinindji. Ils ont maintenu d'étroites relations avec leur village d'origine et la chefferie traditionnelle de Savalou. Ainsi, très souvent, ils s'opèrent des déplacements des responsables des couvents vodun entre les *Maxi* du Togo et ceux du Bénin. Le répertoire des chansons sacrées est le même entre les deux pôles des populations *maxi.*

CARTE DU TERROIR *MAXI*



[1] Informateur : Rigobert, Atinsogbé, 53 ans, chef service Sinistres au GTA à Lomé. Estimation recueillie le 12 Août 2010 à Lomé.

II-ORIGINE, MIGRATION, ET CONFIGURATION ACTUELLE DU PEUPLE *MAXINU*

Au commencement étaient un mythe et une légende puis viendra chronologiquement l'histoire du peuple *maxi*.

1. Le mythe fondateur du peuple *Maxi*

Bien avant le XIIè siècle, ère de l'arrivée des descendants d'Oduduwa (venus d'ɔyɔ) sur les bords du lac Ahémé, vivait sur l'île de Mitogbodji, au milieu du lac, le peuple Djinou. Il s'agissait d'une communauté parlant une langue proche du *Xueɖa* et de la langue *Ajagbe* de l'époque. Dans leur imaginaire collectif ils se prenaient pour les descendants d'une divinité qui réside dans les cieux. L'idée de l'origine céleste des Djinou n'a pas toujours été bien expliquée par les historiens tels que Le Hérissé qui les appelait *« les tombés du ciel »*[1]. Selon les intéressés, la divinité qui les avait créés était descendue avec eux pour les déposer sur la terre en les entourant de tous les soins nécessaires. Il continuerait même de nos jours, à veiller sur eux[2]. Avant de retourner vers les cieux, il leur avait enseigné la science de l'agriculture. C'est de cette représentation des choses qu'ils nomment le ciel Djihoué, littéralement la demeure de Dji. Dji était en réalité perçue comme la divinité mythique qui habitait les cieux et était au service de l'esprit primordial Dada Sègbo dont le nom signifie littéralement le roi, grand esprit ou grand esprit régnant sur le monde.

C'est aussi cet esprit que ce peuple de Mitogbodji appelait Djihouéyèhoué, ce qui veut dire littéralement le grand esprit habitant la demeure céleste de Dji. Lorsque Dji a voulu se comparer au grand esprit Dada Sègbo en s'avisant de faire des créatures humaines il a été contraint de déposer les produits de ses œuvres sur la terre, plus précisément sur une île, bien à l'écart des autres humains. Pour garder le contact avec cet ascendant mythique, mi-dieu, mi-homme, ils avaient initié un vodun qu'ils appelaient Dji-vodun. C'est l'intermédiaire omnipotent qui sert de lien ombilical entre l'esprit des cieux et ses créatures Djinou (les produits de Dji). Dans la langue parlée aujourd'hui il existe des termes et des expressions qui découlent de cette vision raeliste des origines de ce peuple.

---

[1] *Le Hérissé, L'Ancien Royaume, du Dahomey, mœurs, religions, histoire,* Paris, éd Larose, 1911, p. 278.

2 *Note : Dans le parler courant du peuple maxinu d'aujourd'hui, le mot Dji désigne aussi le haut. En fait, ce mot procède de la troncation de djihoué qui signifie demeure de Dji, l'ancêtre mythique, et son sens, d'une métonymie avec la direction de la dimension verticale. Dans le subconscient collectif des Djinou pour fuir tout danger il suffit de se rapprocher autant que possible de la demeure de Dji .C'est pour cette raison que la seule défense que ces peuples avaient face aux assauts répétés des guerriers du royaume d'Abomey consistait à fuir pour aller se réfugier sur les hauteurs des collines sans jamais chercher à se battre effectivement. Pour conjurer tout malheur qui leur arrive surtout s'agissant des épidémies, ils disent : « Zɔ yidji » (que la fumée aille vers Dji) pour signifier : « que le mal soit absorbé par Dji ». Informateurs : Gbaguidi Senghor, 65ans, instituteur à la retraite, Savalou le 9 juillet 2008.*
Ayégnon Gantounou, 80ans responsable du culte vodun à Mondji, le 10 juillet 2008.

En effet, les céréales sont désignées en langue *maxi* par le terme *djinoukoun* (Dji chose graine) qui signifie littéralement « *les graines des choses de Dji »,* prosaïquement les grains offerts par Dji. Dans leur imaginaire, en déposant ses créatures sur terre, Dji avait veillé à faire pousser une flore pour leur procurer ce dont elles avaient besoin pour survivre. Au demeurant, pour dire en *maxigbe* que la pluie s'annonce ou menace, on emploie l'expression « *ji do nuwawé »* ce qui veut dire Dji est en train de faire des manifestations, puis l'on dit « *Dji est en train de dispenser de l'eau »* (Dji dja : *Dji répand, distribue*) pour signifier que la pluie tombe.
L'appellation Djinou est, par ailleurs, conservée de nos jours comme patronyme d'une famille à Monkpa dans la commune de Savalou. Pour les gens de cette famille, leur patronyme remonte à la naissance de leur ancêtre qui aurait été conçu avec la bénédiction du vodun *Dji*. Leur nom Djinou signifierait donc produit ou protégé de Dji.

La tradition rapporte que le peuple Djinou vivait alors en bonne intelligence avec un autre peuple yoruba descendant de l'un des cinq fils d'Oduduwa qui était venu entre temps, s'installer sur les bords du lac Ahémé. Ceux-là avaient dans leur coutume la pratique d'infanticide rituel. Quand un enfant de ce peuple-là naissait avec des malformations, ou commençait sa dentition par la mâchoire supérieure, ils avaient coutume de le déposer dans une calebasse rituelle, et allaient le jeter dans un cours d'eau car, selon leurs croyances, un tel enfant était possédé par l'esprit des eaux qu'on appelle *Tɔxɔsu* (roi ou reine des eaux). C'est de l'accomplissement de l'un de ces rituels que naquit la légende d'Alédjou, aïeul du fondateur du royaume des *Maxinu*.

2. La légende d'Alédjou

Entre le XIVe et le XVe siècle, un habitant de l'île de Mitogbodji situé au milieu du lac Ahémé, entre Sègbohouè et Akodéha, a retrouvé dans son filet lors d'une partie de pêche un enfant ayant eu ses premières dents sur sa mâchoire supérieure et que les Yorubas vivant dans les parages avaient jeté à l'eau à cause de cette dentition hors du commun. Le pêcheur Djinou le ramena chez lui et l'a nommé Alédjou (littéralement yeux durs) ce qui, en fait, voudrait dire crapule, enfant terrible. Yoruba de naissance, cet enfant grandira dans sa famille d'adoption qui était plutôt de l'ethnie Djinou. Sa vie fut émaillée de frasques. Cela renforça l'idée d'être bizarre que l'on se faisait de son origine et de son identité sociale. Il eut des enfants qui dans leur majorité étaient également caractériels. De cet état de chose, naquit l'idée de l'irascibilité de ses descendants appelés Đɔ*vinu* (fils de filet) pour les distinguer des autres membres de la communauté qui étaient plutôt considérés comme des personnes normales. C'était ainsi qu'apparut le clan des Đɔ*vinu,* noyau central du futur royaume *maxi.* A sa mort, l'un de ses fils nommé Dessou commit un fratricide dans un excès de colère pour une histoire d'un pied de

néré (*néré-Parkia bigbobosa*) laissé en héritage par lui. Dessou fut alors surnommé Attolou, c'est-à-dire singe fou. Il dut fuir pour aller s'installer à Damè, vers la vallée de l'Ouémé et se lia d'amitié avec Ligbo, le chef du village à qui il s'était présenté sous l'identité de *Gbetɔ* (chasseur). Ici, il s'est très tôt fait remarquer par les razzias qu'il organisait contre les ennemis de son hôte. Sa renommée et son influence ont vite fait de séduire puis d'attirer de nombreux habitants de Mitogbodji qui ont fini par le rejoindre à Damè où ils fondèrent le clan des *Gbetɔ Đɔvinu*.

III. DE MITOGBODJI A HOUAWE : CONSTITUTION ET TRAJECTOIRE MIGRATOIRE DE LA COMMUNAUTE ORIGINELLE DES *MAXINU*

1. L'étape de la formation du noyau ethnique

Damè n'était qu'une étape dans la pérégrination qui mènera le petit monde dirigé par Dessou Attolou de Mitogbodji au plateau d'Abomey où se constituera progressivement une véritable communauté ethnique. En fait, le nouveau clan appelé *Gbetɔ Đɔvinu* à la tête duquel se trouvait Dessou Attolou était assez hétérogène parce que constitué par des Djinou puis des Wémènou et de quelques Yoruba des bords du lac Ahémé. Mais déjà, il avait, sur le plan linguistique, enclenché une métamorphose phonosémantique qui éloignera le parler de ces Djinou que l'on retrouvera plus tard sur le plateau d'Abomey, des langues-souches (ou reliques) que nous avons aujourd'hui à Mitogbodji et ses environs. Dessou Attolou, eut aussi à son tour un fils tout aussi terrible que lui et son père Aledjou. Ce fils-là se prénommait Agba Hako et était réputé également pour ses razzias. Celui-ci s'était mis en effet, à piller les villages yorubas des alentours. Sa stratégie de conquête était devenue légendaire et il a fini par imposer son autorité à tous. Tirant parti de son ascendance sociale et du fait que les autochtones de Damè ne faisaient plus vraiment cas des origines allogènes de ses compagnons et de ses descendants, Dessou Attolou profita de la mort de Ligbo, le chef du village pour installer son illustre fils Agba Hako sur le trône. Il exploita les dissensions internes des fils de Ligbo qui ne s'entendaient pas à propos de la succession de leur père. Pour parvenir à ses fins, il proposa comme test sélectif une épreuve aussi originale que malicieuse qui consistait à demander à tous les postulants au trône de monter et de chevaucher un buffle qu'il avait capturé en bas âge, et dont il avait confié la domestication à son fils Agba Hako. Tous les enfants du chef défunt échouèrent naturellement et seul son fils réussit l'exploit. Ce dernier devint ainsi le chef du village, non sans récrimination de quelques naturels hostiles au stratagème d'usurpation. En revanche, cinq clans (Il s'agit des clans Dakpa, Damè, Anyamè, Djangon et Kadja) des autochtones de Damè s'étaient résolument rangés du côté du nouveau

chef qui prit alors le nom de *Axɔsu Sɔxa*, le roi cavalier (la décomposition de cette tige donne ce qui suit : *Axɔsu* = chef, roi *; Sɔ* =cheval *; xa* = monter). Remarquons au passage que par une curieuse coïncidence sémantique la tige *Axɔsu Sɔxa* mérite bien sa double acception de roi cavalier.

2. Heurts et désarroi, l'impulsion du second mouvement migratoire

Agba Hako dit Axɔ*su Sɔxa* régna durant quelques années sur Damè et sur les communautés environnantes qu'il a soumises à son autorité. Survint un jour une mystérieuse épidémie de variole qui l'obligea à quitter Damè pour Yalé, localité disparue de nos jours. Là encore, une famine mémorable et une autre épidémie en passe de décimer son peuple le contraignirent à partir de Yalé qui s'éteignit du coup. Vraisemblablement l'étape de Yalé renforça la cohésion sociale de tous ceux qui se reconnaissaient comme membres du clan d'Agba Hako. Car la mémoire collective des gens du clan *Gbetɔ Đɔvinu* a sublimé Yalé à telle enseigne qu'aujourd'hui ils se disent tous *Yalenu,* c'est-à-dire originaires de Yalé. La mythification de cette localité est si forte qu'elle transparaît aussi bien dans le panégyrique clanique de la lignée des rois des *Maxinu* que dans certains textes laudatifs des divinités tutélaires de la cour royale de Savalou.

Après leur départ de Yalé, les Djinou sont allés s'établir assez durablement à Huawé sur l'emplacement actuel de la gare ferroviaire de Bohicon. A cette étape, la configuration de la communauté dirigée par Agba Hako dit Axɔ*su Sɔxa* connaîtra une mutation du fait que les cinq clans qui le soutenaient à Damè l'avaient suivi tout en constituant un sous groupe reconnu sous le nom de *Akɔta Atɔn* (les cinq clans ; *akɔta* = clan, *atɔn* = cinq) qui jouit d'une relative autonomie vis-à-vis de la chefferie traditionnelle, en reconnaissance de leur précieux soutien lors de l'accession du chef des Djinou sur le trône de Damè. Dans la communauté *maxi* aujourd'hui encore, les membres de ces cinq clans continuent de bénéficier de ce privilège qui les autorise à régler leurs différends endo ou interclaniques en famille, à la limite devant un tribunal clanique exceptionnel. L'immixtion sans complète assimilation des membres de ces cinq clans dans la société des Djinou a eu des conséquences sur l'homogénéité linguistique du parler de ceux que l'on nommera ultérieurement, *Maxi* ou *Maxinu.* L'on distinguera plus tard les "vrais *Maxinu*" des "faux *Maxinu* " et plusieurs variantes de la langue *maxigbe*.

Agba Hako dit Axɔ*su Sɔxa* impressionna tellement les Guédévi, les premiers occupants du plateau d'Abomey que ceux-ci finiront par l'affubler du titre Obaguidi (véritable roi). Par idiolecte, les siens l'appelleront *Axosu Soxa Gbaguidi*. Avec le temps, il ira s'installer au pied des collines du Centre-Bénin où il va fonder le royaume de Savalou sur lequel il régnera de 1557 à 1618 en étendant son pouvoir jusqu'à Atakpamé au Togo.

IV. ORIGINE, SENS ET EVOLUTION DES TERMES : *MAXI*, *MAXINU ET MAXIGBE*

Dans le parler local, le terme *maxi* définit un groupe ethnique tandis que *maxinu* désigne une personne appartenant à cette ethnie et qui en porte la culture. Il s'agit essentiellement d'identifiants socioculturels. Toutefois, il n'est pas exclu que des personnes appartenant dans la réalité à d'autres ethnies soient cependant appelées *Maxinu* si elles sont adeptes d'un v*odun* provenant de l'ère culturelle *maxi*. Dans ces cas-là, le terme devient un désignatif religieux. Ce n'est nullement dans cette dernière acception qu'il faudra le comprendre dans toutes ses occurrences tout au long de la présente étude. En ce qui concerne le mot *maxigbe,* il désigne la langue que parlent les *Maxinu,* langue qu'ils ont en propre et qui les distingue des autres peuples. Il s'agit donc d'un glossonyme. Remarquons que très couramment, le mot *maxi* peut être substitué soit à *maxinu* soit à *maxigbe* sans fondamentalement générer une quelconque confusion. Comme pour tous les mots, c'est donc le contexte d'emploi qui lui donne sa charge sémantique.

1. Le glossonyme *maxi* : son origine et sens

Il est difficile de situer dans le temps le moment précis où les Djinou ont changé radicalement d'identité pour se reconnaître dans l'appellation *maxi* ou *maxinu*. Dans leur pérégrination des bords du lac Ahémé jusqu'à Huawé en passant par Damè, Wémè *Yɔkɔn* et Yalé, ils étaient toujours désignés par le terme « *Djinou* ». L'appellation *maxi* est arrivée tardivement après la constitution du royaume d'Abomey. Un témoignage de Wanilo, le fils du roi Béhanzin qui l'a suivi pendant sa déportation, fournit de précieux renseignements à cet effet. Dans un entretien que le prince a accordé à *La revue Grands Lacs* pour son numéro de juillet 1937, décrivant les conditions dans lesquelles les *Aladaxonu* ultérieurement appelés *Fɔn* ou *Fɔnnu* se sont installés sur le plateau d'Abomey, il avait justement utilisé le terme Djinou pour désigner le peuple dont le roi s'appelait Baghidi *(sic)* et qui était naturellement celui de ceux qu'on nomme de nos jours *Maxi* ou *Maxinu*. Dans cet entretien il confiait notamment que :

> « *Dogbagrigbé décida de quitter Allada qu'il confia à son grand-oncle et ayant donné à ses gens le nom d'Alladahonou, il partit avec eux vers le nord. Il était accompagné de ses deux fils : Dako et Gagninhessou. Il arriva dans la région de Cana occupé par des Nagots, des Dassas et des Djinous dont le roi Baghidi s'était lié d'amitié avec Dogbagri* ».[1]

Les mêmes informations figurent également dans l'ouvrage de Le Hérissé qui a écrit :

[1] - Gbèhanzin, Wanilo, « *Une dynastie disparue : Histoire des rois du Dahomey »,* in Revue *Grands lacs*, juillet, 1937, pp.43-56.

> *« Dogbagri n'était pas d'ailleurs sans relations dans le pays où il venait d'arriver. Bien avant de quitter Allada, il avait envoyé au Nord des marais de la Lama, des chasseurs qui avaient lié amitié avec Baghidi, roi des Djinous, « les tombés du ciel ». Dogbagri s'adressa de nouveau à Baghidi par ses chasseurs chargés de présents. Il se ménagea ainsi un allié ».*[1]

Les versions que la tradition orale donne de l'origine et du sens de l'appellation *maxi* sont nombreuses et très divergentes.

Celle que nous avons recueillie à Doyissa, en Août 2009 explique le mot *« maxi »* comme la désignation d'un groupe habitant à l'emplacement d'un marché qui aurait été scindé en deux, suite à des batailles répétées entre les habitants du pays.

(ma : séparer *axi* : marché)

Une autre version est livrée à Mulira[2] par son informateur qui est membre de la famille Capo-Chichi. Pour ce dernier, le terme dérivait des deux premières syllabes de « Mahissi *»* second nom d'un certain commerçant Capo-Chichi qui aurait conduit ce peuple de Cana, localité voisine d'Agbomê à Savalou.

Les *Maxinu* du Togo nous ont donné une version locale de l'explication du terme. Il s'agit de deux informateurs togolais : Donhissou Azonnaha, un notable septuagénaire et Gouvidé qui, jusqu'en 2009 était le chef du village appelé Sada.

Selon eux, le mot *maxi* résulterait de la déformation du syntagme verbal « *ma-xui »* qui signifie non raffiné. Suivant cette hypothèse, l'analyse du terme donnerait alors : *ma :* particule exprimant la négation ; qui n'est pas */ xui* : bien sec, raffiné, purifié.

ma-xui : non raffiné, grossier. Par assimilation du « u » avec « i », *maxui* deviendrait alors *maxi*.

C'était par ce terme péjoratif que les *Aladaxonu* désigneraient les peuples voisins situés au nord de leur royaume. Pour les *Aladaxonu*, ces voisins parleraient une langue f*ɔn* non élaborée, grossière, impure. Car, à entendre parler les « *ma-xui* », les *Aladaxonu* auraient l'impression de partager avec leurs interlocuteurs une même langue déformée par ceux-ci.

Cette idée des *Aladaxonu* auraient renforcé leur conviction de parler une langue-souche dont seraient dérivées les deux variantes de la langue *maxi*. Cette explication pose véritablement problème. En restant dans leur logique l'on est fatalement obligé de se poser une question de fond beaucoup plus difficile que la question initiale de recherche. Du parler *fɔn* aboméen et des deux variantes *maxi*, lequel des trois pourrait être considéré comme parler central ?

---

[1] Le Hérissé, *L'Ancien Royaume, du Dahomey, mœurs, religions, histoire,* Paris, éd Larose, 1911, p. 278.

[2] Mulira, J., G., *A History of the Mahi people from 1770-1920*, Thèse de Ph. D. présentée à l'Université de Californie USA, 1987, p.38.

Au fond, cette explication ne résiste aucunement à l'analyse. Il est évident qu'il y a un fossé abyssal entre les mots *maxi* et *maxui* (non raffiné) car, le mot *maxui* devrait être plutôt orthographié *mahui* pour être conforme à la diction du terme dont le sens est effectivement *« non raffiné ou non sec* ». Seule une démarche intellectualiste complètement en porte-à-faux avec la pratique et les préoccupations des peuples analphabètes peut chercher à établir une liaison quelconque de dérivation entre les deux mots dont l'un est foncièrement déformé pour les besoins d'une déduction scrabbleuse.

Sur les plans phonologique et phonétique *maxi* et *mahui* sont fondamentalement distincts et leurs sens ne sont guère superposables pour les locuteurs de la langue. En fait, cette version donnée par Donhisou Azonaha et le chef coutumier Gouvidé de Sada est une tentative d'explication du glossonyme par des *Maxinu* d'Atakpamé naturellement exposés aux interférences phonosémantiques de la langue *ewe* dans leur parler local.

Edouard Koutinhuin quant à lui, rapporte dans sa thèse de doctorat une explication visiblement polémique. Il a recueilli la version selon laquelle le mot *maxi* découlerait des propos injonctifs des *Maxinu* qui diraient *« ma yi »* (allons-nous-en) pour fuir du plateau d'Abomey. Cette version est aussi problématique car les deux expressions *« ma yi* » et *« ma xi* » ne sont pas interpermutables. Pour tout locuteur de cette langue, les deux termes se prononcent distinctement. S'agissant de la version que Mulira a reçue de son informateur issu de la famille Capo-Chichi Mahissi, il paraît tout à fait inconcevable que le nom d'un courtisan du roi *Axɔsu Soha* qui est d'une ethnie différente de celle des Djinou, devienne le nom générique de l'ethnie du roi. D'ailleurs en partant de Mahissi pour expliquer le mot *maxi* il aurait fallu trouver préalablement l'origine du mot *maxi* qui a donné lieu au terme *Mahisi.*

Pour sa part, J. A. Bergé a tenté de donner une explication du terme *maxi* qu'il définit comme *« les démangés de rage »* à cause du *« caractère particulièrement difficile et querelleur* » [1] des Djinou.

En se fondant sur des faits historiques et des données culturelles, l'on peut dire que l'explication de Bergé est le premier palier de la version la plus plausible. Au reste, le terme *maxi* serait à l'origine une appellation péjorative que les *Aladaxonu* ont inventée pour désigner leurs hôtes et alliés Djinou. Plusieurs faits de conflits ont jalonné la cohabitation des deux communautés. Les Djinou, en fait, avaient la réputation de régler leurs différends avec violence comme si le caractère impulsif de leur ancêtre Dessou Attolou leur était resté par

[1] Bergé, J., A., *« Etude sur le pays mahi (1921-1928), cercle de Savalou-Colonie du Dahomey* » in *Bulletin du Comité d'Etudes Scientifiques de l'A.O.F.*, N°4, 1928, p.7.

atavisme collé à la peau. Faisant la description de la personnalité-type de l'homme *maxi, Jean* Pliya écrira dans son manuel d'histoire : *« Il a le caractère indépendant et querelleur ».* [1]

Il était établi que les *Aladaxonu* étaient particulièrement espiègles et rusés. Lorsque ceux-ci venaient dans le marché des Djinou, ils usaient d'astuces pour les tromper ou leur extorquer de la monnaie. Dès que les Djinou se rendaient compte de tels agissements, ils s'énervaient très vite. Les *Aladaxonu* disaient d'eux qu'ils ne savaient pas distinguer de simples blagues, une farce d'un véritable chapardage. Alors en allant dans ce marché, ils disaient qu'ils allaient dans le marché des rageurs, des irascibles. *Maxi* signifie littéralement marché de rage ou marché des irascibles. *Maxinu* veut alors dire ceux qui viennent ou proviennent du marché des rageurs, des coléreux. Avec le temps, les Djinou ont récupéré ce surnom pour lui donner un contenu de mise en garde. En revendiquant le titre de *Maxinu,* une personne de la communauté Djinou cherche à signifier à son interlocuteur de prendre garde, car lui ne blague pas, ne se laisse par faire.

Aujourd'hui c'est ce terme qui a éclipsé l'appellation originelle de Djinou et qui désigne tous les membres de la communauté linguistique qui s'est constituée progressivement en intégrant les cinq clans appelés *Akɔta Atɔn* (Anyamè, Djangon, Damè, Kadja, Dakpa)[2] qui se sont joints au groupe beaucoup plus tard en émigrant de Damè.

2. Les locuteurs maxi : configuration et composantes du peuple sous le règne du roi Gbaguidi 1er

2. 1. Les facteurs sociologiques de l'évolution du *maxigbe*

Avec l'arrivée des compatriotes de Dessou Attolou de Mitogbodji, le nouveau clan *Gbetɔ* qu'il avait créé à Damè s'était élargi en intégrant celui des nouveaux arrivants que l'on nommait le clan des Đɔvinu. C'est à partir de cet instant que l'on assimile le clan des *Đɔvinu* à celui des *Gbetɔ* et vice versa. Après son départ de Damè il élargira davantage son clan qui s'était encore enrichi par l'intégration des gens de Yalé qui constituait le clan de *Yalenu*.

---

[1] Jean, Pliya, *L'histoire de mon pays le Bénin,* Porto-Novo, CNPMS, 1993, p.36.

2 **Sites archéologiques confortant l'histoire de la migration du peuple *maxi.*** Les indices abondent: près de Paouignan des ruines sont signalées à Jɛbatan, à Akonnuwilɛ et à Wɔzumɛ. Autour de Zouto, de nombreux vestiges apparaissent à Sehunadji (4km), Tonukwɛn Goxɔnu (près de Yawa), Glogo Goxɔnu, Samba Goxɔnu, Akplagbedoto, Avidemɛ. Près d'Aklankpa, plusieurs sites ont été observés par les populations interrogées. Il s'agit de : Wlamɛ (7km), Abokplɛmɛ (8km), Aŋtaji et Ahwanxwemisa (1,5 km). Près de Wɛɖɛmɛ on note les vestiges de Woloba (14km) et d'Adjimɛ. La région de Tiyɔ est également archéologiquement riche en ruines d'anciennes habitations situées à Wɛsɛ, à Tosu Caga, à Ayidenyɔ (colline de Kpato), à Sohunkponogo, à Gbagbada (4,5km), à Vezumɛ (4km), à Dugba (6km) et à Hundjro honji (5km). Les alentours d'Agouagɔn sont couverts de vestiges d'anciens villages comme Kɛnglo (3km), Atinkpasoɛ (2km), Soveji (2km), Agbochou (2,5 km), Omlinkata (2,5 km) et Doviasozin (7km). Sur le Plateau de Gbowɛlɛ il existe également de nombreuses ruines. Soklogbo est entouré de vestiges anciens comme Caankasu, Hondaji, Agawomɛ et Jidagba (3km).

Ceux-ci avaient même déjà en leur sein des subdivisions claniques qui permettaient de distinguer les *Yalenu* de la berge du fleuve Zou appelés *Tɔgonu* de ceux habitant la lisière de la forêt et qu'on nommait *Yalénu zungonu.* Dans la même logique le groupe des habitants de *Yɔkɔn* qui a rejoint la communauté des Djinou à Yalé consistait le sous-groupe clanique des *Yɔtanu*

Ainsi, le peuple que dirigeait Agba-Hako dit *Axɔsu-Sɔha* Gbaguidi 1er constituait à l'exception des cinq clans dits Akɔta Atɔn la communauté des Đɔvinu à l'intérieur de laquelle il y avait de nombreuses composantes ayant des panégyriques claniques distincts. En revanche, chacun de ces textes de poèmes laudatifs a, en partage, certaines stances liminaires qui fonctionnent comme les textes génériques pour tous les membres de la communauté *Gbetɔ-Đɔvinu.*

Ces stances communes à tous les *Gbetɔ-Đɔvinu,* célèbrent l'origine mythique des Djinou ainsi que la légende d'Alédjou fondateur du clan. Ainsi, quoique composite à l'origine, le peuple que conduit *Axɔsu-Sɔha* dit Gbaguidi 1er a progressivement eu un ciment socioculturel et linguistique qui a façonné l'identité culturelle de ceux qui seront reconnus sous l'appellation de *Maxinu*.

2. 2. Configuration de l'ancienne structure sociale

L'histoire du pays ne révèle pas une organisation sociopolitique comme celle des royaumes de Porto-Novo et d'Abomey. Même si le colonisateur, en la personne du général Dodds et son représentant le capitaine Horace Pentel (enterré à Affamè commune d'Adjohoun) a reconnu la réalité d'une entité sociopolitique qu'il a nommée « *confédérations des mahis »* avec laquelle il a signé le protectorat du 31 janvier 1894, le *Maxi* présente une particularité qui le différencie des royaumes classiques. Le pays *Maxi* s'étend, en effet, comme nous l'avons dit plus tôt, du confluent des fleuves Zou et Ouémé à la lisière du pays *Wemɛ* jusqu'à la frontière du pays Borgou (Ouèssè-wogodo). Cette vaste étendue de terre est parsemée de villages ayant une relative autonomie. A la tête de chaque village se trouve un chef dont la désignation se fait par voie successorale suivant une rotation dans les différentes lignées des descendants du fondateur. Chaque chef de village s'entourait de notables parmi lesquels on retrouvait tous les responsables des différents couvents *vodun*. Toutes ces communautés villageoises reconnaissent leur appartenance à un vaste ensemble territorial à la tête duquel se trouvait le roi de Savalou.

Il est à noter que la région d'Agonlin qui se situe quasiment sur l'extrême Est du territoire du royaume d'Abomey est, de fait, incorporé quelque peu à ce dernier. Toutefois, la population de cette région se reconnaît comme faisant partie socialement et culturellement

du pays *Maxi.* Cette situation explique le fait que le roi de la *confédération des Maxi* n'avait pas un pouvoir politique et judiciaire sur les villages de la région d'Agonlin, alors que tous les autres villages *maxi* se référaient toujours à lui dès que les problèmes jugés d'importance se posaient à eux. Ainsi, à l'exception de ceux d'Agonlin, les autres chefs des villages *maxi* dépendaient de l'autorité morale et politique du roi de la confédération. Ils lui offraient à la fin de chaque récolte une partie de leurs produits, non comme un tribut, mais plutôt en signe d'allégeance. Le roi de la « *confédération des mahis »* était assisté de notables et de conseillers qu'il choisissait avec soin parmi ses parents et ses amis. A titre d'exemple, la cour du roi Zoundegla, principal artisan du rassemblement des *Maxi*, était composée des notables ci-après :

Agbessi Egloha : Il était un proche collaborateur du roi Zoundegla. Son rôle a été prépondérant aux côtés du roi pendant la pénétration française. C'est lui qui, en qualité de représentant du roi, avait signé le traité de protectorat avec la France le 31 janvier 1894.

Capo-Chichi Mahissi : Il était venu de Cana pour s'installer à Savalou et faire du commerce. Avec le temps, il était devenu l'homme de confiance du roi Zoundegla, puis du roi Goumonwan.

Ahinonhossou : il avait en charge la surveillance des criminels y compris des sorciers malveillants.

Mitokpe Bossa Kalea : neveu du roi Badebou, il exerçait auprès du roi la fonction du ministre de la justice et était en même temps responsable de la police et de la sécurité du royaume.

Ayaka Oganyido : originaire de Djallokou, en raison de ses services désintéressés auprès du roi Zoundegla, il était chargé de mission à Abomey dont il connaissait parfaitement les pistes d'accès. Il jouait aussi le rôle de médiateur entre les princes lors des querelles intestines.

D'autres dignitaires aident le roi dans l'administration du royaume dont une femme, la grande prêtresse appelée *Tasinɔ.* Les chefs de villages après leur désignation dans leur localité, étaient nommés à Savalou, mais étaient intronisés dans leur fief, dans le but de se faire respecter par leurs administrés. Cette situation dura jusqu'à l'arrivée du colonisateur en 1894. Ce dernier, pour des raisons qu'on devine aisément, a ramené en 1928 le titre de roi à celui de chef supérieur de Savalou qui, jusqu'à l'avènement du renouveau démocratique en 1990, a été le titre officiel par lequel on désignait celui qui règne sur les M*axinu*.

2. 3. Visage de l'actuelle structure sociale

De nos jours, la communauté sociale *maxi* est devenue une entité éclatée. Toutefois, l'autorité du roi est toujours perceptible. Car, du fait qu'il est le maître absolu de tous les

cultes traditionnels donc de tous les couvents *vodun* dans l'aire culturelle *maxi*, il inspire une certaine crainte. Le roi de Savalou qui assume la fonction sociale d'autorité morale suprême de toute la communauté *maxi*, aussi bien au Bénin qu'en république togolaise, tient l'essence de son pouvoir et de sa légitimité de son rôle de pontife central qu'il joue pour tous les couvents vodun de l'ère culturelle *maxi.* En fait, la réalité de son influence procède de la toute puissance d'un collège occulte de notabilités du culte vodun. Cette modalité organisationnelle de l'autorité politique et morale sur un soubassement cultuel s'appuyant sur « *un clergé fortement hiérarchisé* » [1] n'est d'ailleurs guère une particularité du peuple *maxi*. Elle a également cours chez les populations voisines telles que celles du royaume du *Danxome* comme l'a démontré Daavo Zéphirin dans sa thèse consacrée à la « *Contribution du vodun et de l'art à la consolidation du pouvoir royal du Danxome au XIXème siècle.*» Depuis la libéralisation des initiatives socioculturelles après la conférence nationale de février 1990, le peuple *maxi* a revitalisé les fondements de son unité culturelle. L'association dénommée *maxi hwɛndo* organise sous l'égide du roi de Savalou, une fête tournante jusque dans la région Agonlin. Cette fête des retrouvailles donne lieu à de nombreuses réjouissances. En effet, le peuple *maxi*, fait d'agriculteurs laborieux, est une communauté de personnes qui aiment festoyer après les récoltes. C'est ce qui explique que dans la tradition *maxi*, il existe dans chaque village un responsable des activités récréatives que l'on nomme Gbonugan. Celui-ci coordonne les différents groupes folkloriques du village, sans exception. Son autorité s'impose à tous. Il est choisi parmi les personnes qui ont un charisme certain. Il gère les différends qui pourraient survenir au sein des jeunes. C'est en fait le responsable de la jeunesse et des loisirs qui doit veiller au strict respect de la hiérarchie sociale. Il peut être secondé dans certaines situations par le Donkpegan, le maître des rituels funèbres qui passe pour un homme ayant une puissance occulte. Dans la société *maxi*, le respect de la hiérarchie sociale est donc entretenu par crainte des maléfices parce que les *Maxinu* sont généralement attachés aux croyances ancestrales.

3. La langue *maxi* ou *maxigbe*

3. 1. Phylogénèse du *maxigbe* : situation au sein des langues africaines

La typologie des langues africaines faite suivant l'approche de la linguistique générative a consacré quatre familles : la famille afro-asiatique (anciennement appelée chamito-sémitique),

[1] Daavo, Zéphirin, *Contribution du vodun et de l'art à la consolidation du pouvoir royal du Danxome au XIXème siècle,* Thèse de doctorat unique, Université d'Abomey-Calavi, 2011, p.12.

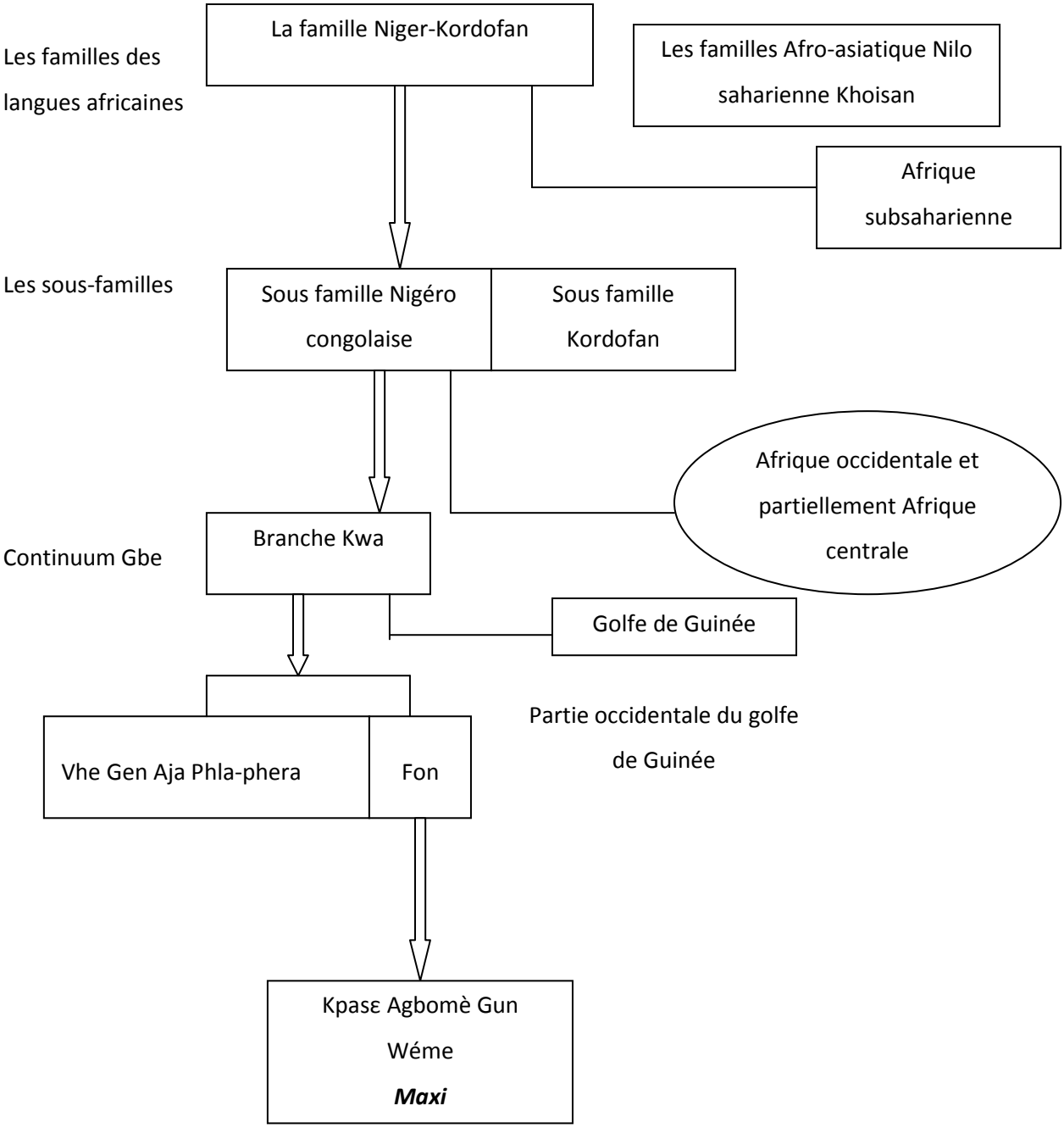
la famille nilo-saharienne, la famille khoisan et la famille Niger-Kordofan. On appelle famille de langues un groupe de langues ayant une origine commune. Chaque famille se subdivise en sous-familles puis en branches constituées de langues étroitement apparentées. La famille nigéro-kordofanienne comprend deux sous-familles : la sous-famille Kordofan et la sous-famille nigéro-congolaise. L'aire linguistique nigéro-congolaise s'étend sur toute la zone subsaharienne du continent. Dans la partie Centre-Sud de cette zone qui correspond globalement à l'espace géographique appelé golfe de Guinée se parlent les langues de la branche dite *kwa* au sein de laquelle l'on retrouve celles que les travaux de la Société Linguistique de l'Afrique Occidentale a regroupé dans un sous-ensemble dit continuum *gbe*. Les langues du continuum *gbe* sont parlées :

> «*comme langue du terroir sur une aire géographique qui s'étend de la base volta (connue des locuteurs Gbe comme wɔgbo ou wɔ) et même au-delà, jusqu'au fleuve yawa, c'est-à-dire du méridien de Greenwich à 3° degré Est (d'ouest en Est) ; du Sud au Nord, l'aire des parlers Gbe s'étend de la côte atlantique jusqu'au 8° degré Nord dans la chaine montagneuse de l'Atakora-Gblito c'est-à-dire les moitiés sud de la région de la volta au Ghana, des républiques du Togo et du Bénin(ex-Dahomey), et quelques localités des Etats d'Ogun et de Lagos au Nigéria ».* [1]

Les études menées par Capo Hunpkatin qui s'est fondé sur la phonologie des parlers de ce continuum ont identifié cinq sections qui sont Vhe, Gen, Aja, Phla-Phera, et Fon. C'est à la dernière section, celle du Fon qu'appartient la langue *maxi* ou *maxigbe.*

[1] *Capo cité par* Gbéto, Flavien, *Le Maxi du centre-Bénin et du centre-Togo,* Cologne, Rudiger, 1997, p.21.

3. 2. Représentation schématique du pedigree du *maxigbe*



Clément da Cruz, auteur des *Notes sur la littérature Fô-Mahi [Région d'Abomey et de Savalou (Dahomey)*][1] est le premier chercheur béninois qui a publié, déjà en 1957, une monographie sur la littérature orale de cette langue. Il emboîtait ainsi le pas à Maurice Delafosse, le premier scientifique qui a tenté une étude descriptive du *maxigbe*. Les premiers documents sur cette langue remontent à

[1] Document de 13 pages dactylographiées conçu en 1948 pour l'IFAN.

1894 et sont les fruits des travaux de ce chercheur dont Senghor a pu dire qu'il était *« le plus grand des africanistes de France, je veux dire le plus attentif »*[1].

Appréciant les travaux de Delafosse, Lilyan Kesteloot a écrit : *« Delafosse sondait l'histoire de l'ouest africain avec plus d'objectivité et une scrupuleuse honnêteté d'homme de science. Il s'appuyait sur les traditions locales ».*[2] Maurice Delafosse tentant de faire une description sommaire de la langue a écrit en 1894 *« Le Mahi se rapproche davantage du Dahoméen (entendu le fɔngbe) ; il n'y a guère qu'une différence de prononciation. Le mahi parle du nez et de la gorge ».*[3] Ainsi, certaines personnes l'assimilent parfois au *fɔngbe* dont elle diffère cependant sur plusieurs plans. Outre le lexique, la langue *maxi* ou le *maxigbe* diffère du *fɔngbe*, par l'utilisation prononcée de l'élision. Cela donne une allure de rapidité de l'expression en *maxigbe* contrairement au *fɔngbe* qui paraît lent. A certains égards le *maxigbe* ressemble, à s'y méprendre, au *wemɛgbe* avec lequel il partage non négligeable de lexèmes.

La différence entre la langue *maxi* et sa voisine *fɔngbe* s'accentue dans la chanson pour plusieurs raisons. La langue *maxi* a la particularité de disposer d'un lexique propre aux chansons et à l'onomastique.

En effet, il existe en *maxigbe* des particularités langagières qui font que le plus souvent, c'est surtout les mots d'une certaine consonance qui sont utilisés dans les textes de chansons. Ces mots ne sont pas des archaïsmes comme on pourrait être à le croire ni des mélioratifs seulement, ou encore moins des termes ayant forcément une charge sémantique distincte. Au surplus, on retrouve dans les chansons sacrées un lexique de termes considérés comme sacrés que l'on ne doit prononcer que dans certaine conditions bien définies. Ces deux catégories de mots constituent un registre poétique à part et ont la particularité d'avoir une consonance mélodieuse. Dans le langage courant, ils ne sont jamais utilisés. Ils ne sont employés que dans les proverbes et dans les chansons. L'anthroponymie en *maxigbe* en fait abondamment usage.

L'étude de cette particularité de l'expression *max*i, sera amplement faite lors de l'analyse des ressources de l'esthétique des textes des chansons de notre corpus.

Certaines anciennes études désignaient les populations parlant *maxigbe* ou la langue *maxi* sous le vocable Mahi, Mahee voire Mahe. Pour notre part, nous avons opté pour le mot *maxi* dont la graphie correspond à l'alphabet phonétique adopté par le Centre National de Linguistique Appliquée.

---

[1] -Senghor, Léopold, Sédar, *«Ce que l'homme noir apporte* », in *L'homme de couleur*, Paris, éd Présences, 1939, p.18.
[2]-Kesteloot, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature,* Bruxelles, éd de l'université de Bruxelles, 1963, p.103.
[3] -Delafosse, Maurice, *Manuel Dahoméen,* Paris, éd Ernest Leroux, 1894, p. 9.

4. La géolinguistique du *maxigbe*

4. 1. Situation, variation et mutation de la langue

Il existe deux principales variantes de la langue *maxi*. Chaque variante correspond au parler des deux principales communautés *maxi* qui se sont constituées à la suite de la migration consécutive à la brouille intervenue entre les *Fɔnnu* et les *Maxinu* à Huawé. Une partie des *Maxinu* s'est repliée vers l'Est, dans la vallée de l'Ouémé et dans les plaines de la région Agonlin. Langue *maxi* parlée par ces populations est dite *maxigbe* des *Maxibasokpo,* expression que l'on peut rendre par : le parler des *Maxi* des plaines*.* Le gros lot du peuple *maxi* est allé vers le Nord s'installer dans la région des collines et au-delà. On dit de ceux-là qu'ils parlent la langue *Maximɔnso.* Cela peut se traduire par : le parler des *Maxi* des collines. Les textes de notre corpus on été recueillis dans la zone des *Maximɔnso*. La raison de ce choix est simple. Ce sont les *Maximɔnso* qui s'adonnent particulièrement au culte de *N¢suxwe.*

La géolinguistique[1] du *maxigbe* permet de constater qu'au-delà des deux variantes que sont le *maxigbe* des plaines (*maxibasokpo*) et le *maxigbe* des collines *(maximɔso)* il existe une multitude de parlers locaux facilement identifiables, la localisation de ces différents parlers répond à une logique de discontinuité. Alors que le parler ayant cours à Hoko et à Soklogbo distants d'une quarantaine de kilomètres de Savalou accuse de nombreuses spécificités par rapport à celui des Savalois, le *maxigbe* parlé dans la commune de Wessè et à Adakplamè respectivement distants de plus de deux cents vers le Nord et de plus de cent cinquante kilomètres vers le Sud-Est de Savalou est quasiment le même que celui des Savalois. D'un phénomène relativement récent émerge une variante atypique du *maxigbe* que parlent les *Maxinu* de la diaspora ghanéenne et ivoirienne. En fait, le plus souvent les ressortissants de toute l'aire culturelle *maxi* du Bénin et du Togo qui se sont installés en Côte d'Ivoire et au Ghana se sont regroupés en communauté sans distinction d'origine géographique de provenance. L'intercompréhension des divers parlers aidant, il s'est fait que progressivement les membres de ces différentes communautés de la diaspora *maxi* ont fédéré toutes les variantes du *maxigbe*. Ainsi, à leur retour au pays ils introduisent un parler hétéroclite qui curieusement par effet de mode commence par faire tâche d'huile. C'est pour cette raison que de nos jours, des expressions originellement considérées comme relevant des parlers de certaines régions se retrouvent dans toute l'aire linguistique *maxi*. Ce phénomène amorce une certaine uniformisation du *maxigbe.* Les media, à travers la grande diffusion des chansons des artistes *Maxinu*, contribuent dans une certaine mesure à la propagation et à l'assimilation de tout ce qui passait pour des parlers régionaux.

---

[1] Dubois, J., cité par Akoha, Albert, Bienvenu, *Structure générale des langues : français, langues africaines,* Cotonou, C.A.A.R.E.C. 2011, p.78. : *« On appelle géolinguistique l'étude des variations dans l'utilisation de la langue par des individus ou des groupes sociaux d'origine géographiques différentes. Le mot géolinguistique est ainsi la forme abrégée de géographie linguistique ».*

4. 2. Echantillon illustratif des termes fédérés

Termes expressions	Zone provenance	Nature	Sens	Observation
Nko	Soklogbo Aklamkpa	Idiotisme	Salut	Ailleurs le salut se rend par *Kudehun*
Jilé	Massè	conjonctif	que	
ma	HɔkɔSoklogbo	PDM d'instance	Insistance sur la négation	
Zo	Atakpamé	substantif	Feu	Le mot relève d'un idiome sacré à Savalou
Yancɔ	Aklamkpa	substantif	Ami	
Tanhlue	Aklamkpa	substantif	Lune	
Jojo	Ouèdèmè /Asanté	verbe	laisser	Dans les autres localités il existait et signifiait desserrer
Jigi	Zone des plaines	interjection	surprise	Les deux s'entendent de plus en plus chez tous les *Maxinu*
éji	Zone des collines	interjection	surprise	

4. 3. Le *maxigbe* des couvents

Lorsque les adeptes du vodun *Nɛsuxwe* sont en état de possession par leur divinité ils s'expriment dans un type particulier de maxigbe considéré comme langue sacrée ou langue de couvent. Le maxigbe des couvents n'est pas accessible à tous les locuteurs de la langue courante. Au demeurant, lorsqu'un profane s'avise à parler cette langue, il s'expose à de fâcheuses représailles auxquelles il ne peut se soustraire qu'en payant une amende conséquente. Nos informateurs ont unanimement considéré les langues de couvent comme étant des langues de communication avec les divinités. Parfois ce sont des langues archaïques. Il arrive aussi, comme c'est le cas des *Nɛsuxwesi*, qu'elles soient des langues de communication courante dans la localité où est né le culte de la divinité pour laquelle elles sont considérées comme langues sacrées. Mais quelles qu'elles soient, elles ont la caractéristique commune d'être inaccessibles aux profanes des localités où sont implantées les divinités auxquelles on les parle. Par exemple, dans la commune de Savalou, la langue gbopagbe est utilisée comme langue de couvent par les adeptes de *xweda vodun.*

C'est ce caractère ésotérique qui fait que dans l'aire culturelle *aja- fɔn*, on les appelle *hungbe*, langue de la divinité. Voilà pourquoi, même s'il s'agit de langues de communication courante utilisées à cette fin, elles sont à dessein déformées pour leur permettre d'acquérir leur caractère secret. Cette déformation volontaire des langues est fonction de leur structure lexicogénique interne.

Le *maxigbe* est une langue isolante dont le monosyllabisme est la base. Dans cette langue, de très nombreux mots sont des monosyllabes. Exploitant cette caractéristique de la langue, les adeptes de *Nɛsuxwe* usent de duplication syllabique, d'adjonction et de dérivation *« comme processus*

lexicologiques productifs »[1] pour déformer profondément la langue *maxi* en vue de lui conférer un autre visage et la rendre inaccessible aux profanes . Cette faculté de flexibilité et d'adaptation aux procédés de *« composition nominale par dérivation* »[2] dans la langue ont été amplement étudiées par Flavien Gbéto dans son examen des éléments de phonologie du parler *maxi* de Covè. À partir d'un entretien que nous avons eu dans le couvent de Koutago nous essayé d'examiner un échantillon des procédés de déformation du *maxigbe* courant pour aboutir à au *maxigbe* des couvents.

Mot en *maxigbe* courant	**Mots en *maxigbe* des couvents**	**Sens**	**Procédé utilisé**	**Observation**
Nɔvi	*enɔvi*	frère	adjonction	
Vɔvɔ	*evɔdivɔdi*	rouge	adjonction dupliquée	
Hi	*Ehi*	Toi	adjonction	
Ni	*Eni*	Moi	adjonction	
Toce	*tonitɔ*	Mon Pays	Déformation de syntagme	Littéralement pays de moi
Akwɛ	*Wewe*	Argent	Mutation sémantique	Sens usuel de *wewe* : blanc
Vi	*Etihui*	Enfant	Création ex nihilo	
Đo	*Nu*	Pénis	Mutation sémantique	Sens usuel de *nu* : chose
Nazunhɔntɔɔn	*najuhɔntɔ*	Je me ferai ami	Déformation de *z* en *j*	
Esekle	*Esekede*	Etre présentable	Déformation de *s* en *c*	*Esekle* est par ailleurs argotique
Ndokunuwe	*ɛɖonidokuninhi*	Je te salue	Détour mythique	Littéralement : on me dit de te saluer

Si l'on devait se fier aux chiffres du recensement de 1979 publiés par l'INSAE, le nombre des locuteurs du *maxigbe* s'élèverait, cette année-là, à 165.000. Une estimation faite par la même institution en 2010 à partir de la courbe normale d'évolution globale de la population des nationaux béninois situe l'effectif de la population parlant *maxigbe* entre trois cent cinquante mille et quatre cent vingt cinq mille personnes. Les locuteurs de cette langue se retrouvent également en territoire togolais comme l'a fait remarquer Flavien Gbéto qui a fait une étude descriptive du *maxigbe* en écrivant : *« Le maxi est parlé au centre des républiques togolaise et béninoise situées en Afrique de l'ouest »*[3]

Au Togo, Adougba a été le premier chercheur à avoir écrit sur le *maxi* en consacrant notamment son mémoire de maîtrise intitulé *Maxi-Deutsch wöerterbuch* à l'étude de cette langue. S'inspirant de ce travail, Issifou Takassi rapporte dans une étude faite en 1983 sur *l'inventaire linguistique du Togo* que la

[1] Bada, Médard, Dominique, *« Dérivation affixale et composition dans la formation des mots en yoruba »* in *« Actes tome 1 premières journées scientifiques internationales »*, UNB, Calavi, 2000, p.31.

[2] Gbéto, Flavien, *« Eléments de phonologie d'un parler Maxi : le Agɔnlingbe de Covè »,* Mémoire de maîtrise en Linguistique, U .N. B., F.L .A.S.H. 1983, p.29.

[3] Flavien Gbéto, *Le Maxi du Centre-Benin et du Centre-Togo,* Rüdiger, Köppe . Köin, 1997, p.1.

langue *maxi « est parlée par les Maxi dans un certain nombre de villages à l'Est de la préfecture de l'Ogou par environ 20.611 personnes ».*[1]

5. La culture des *Maxinu,* un terreau fertile au culte vodun

5. 1. Les dimensions de l'être humain dans la cosmogonie *maxi*

La culture d'une communauté sociale est tributaire de la mentalité des individus qui la constituent. C'est pour cette raison qu'il nous semble judicieux de nous appuyer sur la mentalité de l'homme *maxi* pour bien appréhender ce qui, dans sa culture, détermine sa vision de l'univers et de ses semblables pour, en dernier ressort, inspirer ses croyances et sa religion.

Selon le dictionnaire *Le petit Robert*, le mot « *mentalité »* désigne l'ensemble des croyances et habitudes d'esprit qui informent et commandent la pensée d'une collectivité et qui sont communes à chaque membre de cette collectivité. Dans cette acception, la mentalité des *Maxin*u regroupe les traits particuliers de leurs croyances, de leur foi ainsi que de leur culture.

Dans la mentalité des *Maxinu* tout a une âme. Tout a une partie visible matérielle et une autre partie immatérielle qui est d'essence divine. Que ce soit des êtres du règne minéral, végétal ou animal ils constituent des entités dans lesquelles peuvent résider des divinités. De cette conception des choses découle le fait que d'une manière générale les *Maxinu* sont foncièrement animistes. En arrière plan de cette vision animiste se profile une attitude déiste. En effet, l'homme *maxinu* croit en l'existence d'une entité divine, un Dieu bon, grand, omniscient et omnipotent appelé *Sɛgbolisa* également appelée *Dada Sɛgbo*. Tandis que sa première dénomination signifie littéralement « grand esprit immaculé ». [(*Sɛ* = esprit/ âme) (*Gbo* = grand) (*Lisa* = caméléon)], sa seconde appellation signifie littéralement *seigneur grand esprit,* (*Dada* = roi = Seigneur) (*Sɛ* = esprit/âme) (*Gbo* = grand).

Ce peuple croit donc fondamentalement à l'existence d'un créateur de l'univers appelé Dada Sɛgbo, Seigneur, Souverain, Père Grand-Esprit ou Grand gestionnaire de la destinée des hommes. Ce primo créateur très éloigné a confié la direction de la vie terrestre à un couple de divinités suprêmes *Mawu* (*de polarité féminine*) et *Lisa* (*de polarité masculine*) dont le porte-parole est *Fa-Aromila*, canal d'information sur la destinée individuelle et collective des humains sur terre. C'est pourquoi presque machinalement les *Maxi* invoquen*t* souvent *Mawu* (l'aspect *maternel de Dieu considéré en Orient comme la mère universelle)*.

Le couple *Mawu-Lisa* est aussi quelque peu éloigné et sa résidence se trouve dans les cieux. Mais à son service et résidant sur terre ou immédiatement dans ces environs (dans les nuages par

[1] Takassi Issifou., *L'inventaire linguistique du Togo,* Lomé, CNL /ACCT, 1983, p.33.

exemple habite *Xɛvioso* le vodun justicier qui manifeste sa colère par la foudre), les *vodun* interviennent dans le quotidien des hommes.

Ainsi, tout comme son voisin *Fɔnu* dont Germain de Souza dépeint la foi en un Dieu créateur, le *Maxi*

> *« conçoit un être suprême voire transcendant. Il se sent écrasé par sa toute puissance…Ses relations avec lui sont empreintes de crainte et de terreur et sont plutôt celles de maître à esclave. Ce n'est pas le Dieu d'amour dont parle l'évangile mais le Dieu craint qu'on cherche à apaiser ; c'est le Dieu redoutable qui punit impitoyablement quand on s'écarte de ses préceptes et Dieu qui récompense quand on suit ses lois. Il semble d'ailleurs que le seul attribut principal qu'il ait retenu de ce Dieu soit la puissance. Cette puissance il en sent la présence constante à travers des êtres qui lui semblent plus tangibles et plus concrets parce qu'il en a la représentation tandis que Dieu lui semble plus lointain et plus abstrait ».*[1]

L'abbé Bouche pour sa part, fera remarquer que d'une manière générale, en Afrique noire

> *« Le Nègre connaît Dieu et ne lui adresse pas son culte, il le rend à l'idole que les Nagos appellent Oricha et que le Fon appelle communément vôdoun ».*[2]

Invisible et très éloigné *Mawu* n'est pas immédiatement accessible quoiqu'il jouisse de la faculté d'intervenir dans la vie des humains en déterminant ou en modifiant leur destin. C'est à travers des divinités ou *vodun* assumant le rôle d'intercesseurs qu'on l'adore. Il convient de préciser que chez les *Maxinu*, il n'existe pas de représentation matérielle de *Mawu* ni de temple consacré pour un quelconque culte en son honneur. Cependant, malgré l'inexistence d'une liturgie destinée à *Mawu*, il est constamment invoqué. Pour les *Maxinu* et les *Fɔnu* l'être humain est un ensemble composite de données visibles et invisibles. Ces données qui constituent trois dimensions distinctes de l'humain sont, selon le père Adoukonou, assimilables aux *« trois états de l'esprit humain »*[3] théorisés par Auguste Comte. C'est le même constat qu'a fait Basile Kossou à la suite de Herskovits qui a remarqué que les Fon distinguent le « *sɛ kokantɔ*» ou le « *jɔtɔ̰ de* « *sɛ mɛdo* » puis de *« lidɔn* ».

Dans le langage courant, on parle surtout de *Sɛ ,* de *yɛ* et de *lidɔn*. Il faut remarquer que le « *sɛ kɔkantɔ*» ou le *jɔtɔ* détermine le choix des individus qui seront adeptes de tel ou tel vodun. Si le jɔtɔ est un *hunnɔ*, nécessairement on est voué à devenir serviteur, à un degré quelconque de la confrérie dont il ressort. C'est un aspect du prédéterminisme dans les cultures fɔn et *maxi*.

5. 2. De la survivance des humains après la mort au culte de divinisation de certains défunts

Dans l'imaginaire collectif *maxi yɛ* est matérialisé par l'ombre claire que le corps projette dans la lumière. C'est le corps subtil, psychique donc la substance essentielle de tout être humain. C'est

---

[1] Souza, (de), Germain, *Conception de vie chez les Fon*, Cotonou, éd du Bénin, 1963, p.199.
[2] L'abbé Pierre Bouche, *Les Noirs peints par eux-mêmes,* Paris, éd Des missions africaines, 1885, p.43.
[3] Adoukonou Barthélémy*, « Pour une problématique anthropologique et religieuse de la mort dans la pensée Adja-fon »,* in Adoukonou B.et Bamunoba Y. K, *La mort dans la vie africaine,* Paris, éd Présence africaine, 1979, p.227.

une composante altérable dont est tributaire l'état physique et mental de toute personne. C'est la composante que manipulent ou ingèrent les sorciers et autres auteurs de maléfices. C'est aussi le support du principe du vodun *Nɛsuxwe* chez tous les adeptes. Ainsi s'explique le fait qu'avant l'inhumation d'une adepte défunte, on lui retire le vodun car le support *yɛ* est altérable et avec l'inhumation il y a la dé-sintégration de l'être humain. Le schéma approximatif de cette désintégration est le suivant :

- Le corps physique se décompose et devient poussière
- Le corps psychique *yɛ* s'anéantit
- Le *lidɔn* retourne vers *Mawu*.

Toutefois, il convient de remarquer que les conditions du décès peuvent déterminer d'autres éventualités. Si la personne est fauchée dans la fleur de l'âge sans avoir fait une quelconque réalisation, son *lidɔn* peut hurler sept ou neuf nuits durant (selon le sexe) pour se lamenter *(cyɔhu).* Dans certains cas le *lidɔn* peut essayer de se venger de l'auteur de sa mort. Mais celui-ci peut encore le vaincre en le capturant de manière magique ou lui confier une tâche épuisante pour détourner et son énergie et son attention. Dans d'autres cas, le *lidɔn* peut vite reprendre son yɛ avant la dé-sintégration totale, et aller réapparaître ailleurs comme *mɛyikuwade,* un revenant. Dans ce cas, le couple *lidɔn*-yɛ délaisse le sɛ. Le sɛ après une pérégrination dont la durée est extrêmement variable revient sous forme de *jɔtɔ* se réincarner dans un nouveau-né. Le rite de divinisation par le culte *Nɛsuxwe* est donc une forme de ré-intégration sociale et spirituelle de certaines personnes que le corps social ne voudrait pas voir quitter définitivement la communauté. Dans tous les rituels du *Nɛsuxwe*, la gestuelle, les chansons, les invocations et les prières s'articulent sur toutes ces dimensions de l'être humain.

6. Le vodun, la religion traditionnelle en milieu *maxi*

6. 1. Les *Maxinu* et les religions

La religion traditionnelle issue de la pratique du *vodun* est, de loin, la dominante des confessions religieuses en pays *maxi.* Même lorsque les gens de cette contrée affichent une certaine chrétienté, cela dissimule à peine un syncrétisme subtil bien réussi. Pour peindre sans complaisance cette réalité que les *Maxinu* ont largement en partage avec tous les autres peuples du territoire national, le père Agossou dira simplement : *« le vodun est à la fois manifeste et discret comme compagne de l'homme. Là où il y a un Béninois, il y a son vodun »*[1].

[1] Mèdéwalé, Jacob, Agossou, *« Religion et culture : l'exemple du vodun », C*ommunication au colloque *« Ouidah 92 », février* 1993, in « *La croix du Bénin »*, N°603 du 24 décembre, 1998, p.3.

Mais spécifiquement en milieu *maxi,* toute personne vivante est un *vodun* potentiel non révélé. Morte, elle passe dans l'invisibilité et devient un véritable vodun auquel on peut demander bénédiction et assistance. Ainsi, l'esprit de tout humain appelé ici *yɛ* (ombre) tout comme son âme dite *lidɔn* sont sujet de vénération puis dans certaines conditions peuvent être consacrés vodun et se transmuter en objet d'adoration comme nous le verrons plus loin dans la description du culte de *Nɛsuxwe.* Le culte des ancêtres est donc très présent dans les pratiques religieuses et cultuelles. Chaque famille, chaque collectivité possède son *« Asɛnxɔ»* panthéon où périodiquement sont organisées des cérémonies dites *xuetanu,* des libations, des cérémonies rituelles en mémoire des défunts de la famille. Malgré la prédominance des pratiques religieuses traditionnelles, il y a aussi d'autres confessions religieuses telles que le catholicisme et le protestantisme. Le syncrétisme religieux est très courant en pays *maxi*. Depuis 1953, Gandigbé, le onzième roi de la confédération des *Maxi,* a décidé de faire coïncider la cérémonie annuelle d'offrande des prémices d'igname aux *vodun* avec la célébration de la fête de l'Assomption de la vierge Marie instituée par l'église catholique romaine. Ainsi, les festivités traditionnelles marquant cette cérémonie de consommation solennelle de la nouvelle igname par les *vodun* et le roi, leur prêtre suprême, se déroulent concomitamment avec celles de la fête chrétienne du 15 Août considérée après coup comme la fête patronale de Savalou.

Selon une étude faite par l'Abbé Isidore Gadassou, jusqu'en l'an 2000, le clergé catholique béninois ne comptait pas plus de quatre *Maxinu* prêtres dans la curie romaine. Et, ces quatre prêtres ne sont *Maxi* qu'à cause de leur lignée maternelle ! A titre d'exemple comparatif, cette année-là, alors que le peuple *Idaca* imbriqué dans le pays *maxi* et le peuple *cabɛ* voisin du peuple *maxi* ont fourni dix-sept prêtres sur les vingt deux qui exerçaient leur ministère dans le diocèse de Dassa, il n'y avait aucun prêtre *Maxi* dans ce diocèse qui correspond au territoire des *Maximɔso.*

Par ailleurs, l'église protestante béninoise ne compte en son sein aucun pasteur *Maxinu*. Il n'existe non plus de *Maxinu* musulman quoique les autres ethnies qui cohabitent avec eux (*ica, idaca, cabɛ, wemɛ, ifɛ,)* pratiquent cette confession religieuse. En revanche, d'une manière générale, ils n'éprouvent guère de gêne à afficher leur attachement aux cultes traditionnels, aux pratiques ancestrales. Ils sont plus syncrétistes que fidèles à l'orthodoxie des religions monothéistes importées. Le fait est que les *Maxinu* sont très attachés à leur culture traditionnelle. Ils sont très attachés à leurs coutumes, à leur langue et aux mets de leur terroir. Généralement, on leur reproche d'avoir une propension commune au mariage endogamique.

6. 2. Approches définitoires du *vodun*

Dans son opuscule *Les religions de l'Afrique noire* publié dans la collection « Que sais-je ? » en 1954, Hubert Deschamps a eu à procéder à une clarification conceptuelle du *vodun*. D'abord, il est

parti de la confusion générale que les gens font au niveau des notions connexes mais différentes que sont le paganisme, le païen, le fétichisme, l'animisme et le vodun. Se fondant sur l'étymologie des mots, Hubert Deschamps explique que le paganisme dérive de *pagus* (pays) et de *paganus* (paysan), ce qui fait que le paganisme est la religion propre au pays considéré. Ainsi le mot *païen* qui désigne celui qui fait du paganisme signifie simplement adepte d'une religion locale, d'une religion du pays considéré. Le vocable n'a donc rien de péjoratif a priori. Par exemple en Arabie, le musulman est donc un païen et pour un Occidental qui considère un Juif en Israël, il dira que ce dernier est un païen. Quant aux mots « fétichisme » et « fétiche », ils dérivent du portugais *feitiço* qui signifie « statue ». Le fétiche à proprement parler est donc une statue à laquelle on voue un culte. De là, il convient de reconsidérer l'acception courante chez les Francophones de l'Afrique centrale, qui désignent par fétiche les amulettes et tout ce que nous, Béninois, nommons gris-*gris*. Ce vocable « fétiche » est utilisé à tort pour désigner parfois tout *vodun.* La clarification conceptuelle d'Hubert Deschamps incline donc à comprendre que le *vodun* n'est guère synonyme de fétiche. Plus loin, il précise que, l'animisme qui est un terme dérivé de *animo* et de *alma,* est le culte des âmes. Le vodun par contre, c'est tout ce qui est sacré et mystérieux. Là, il se rapproche d'une part de la position du Révérend père Segurola ; il définit dans son dictionnaire le *vodun* comme « *le principe du sacré fondé sur un mythe ou un mystère »*[1], et, d'autre part, il confirme l'opinion du Révérend Père Barthélemy Adoukonou qui, après s'être posé la question « *Qu'est-ce que le vodun* ? », a recouru à une étude de Mgr Robert Sastre sur les *vodun* dans la vie culturelle sociale et politique du Sud-Dahomey, étude restituée dans une communication faite au colloque de Cotonou sur « *Les religions africaines comme source de valeurs de civilisation »*. En rapportant les propos de l'auteur de la communication il déclare de façon péremptoire que toutes les tentatives de définition étymologique se sont fourvoyées. Le père Adoukonou conclut ensuite sa tentative d'explication en disant : *« Tous ceux qui ont tenté de définir le vodun ont avoué leur échec, y compris les initiés de la société traditionnelle* ».[2] C'est pourtant à l'un de ces initiés que nous devons une belle formule qui, à notre sens, à défaut de définir le terme, détermine l'essence ainsi que les tenants et les aboutissants du vodun. Cette formule nous est rapportée par Abdou Tidjani-Serpos dans le *Bulletin de l'IFAN* datant de 1943.

> *« Un j'a valu mi, gbèto kpè tintin*
> *Bo do vodun glagla…nyi we… ».*
> *«Hommage à vous, Ô! Hommes qui êtes des moins que rien.*
> *Mais qui êtes des vodun puissants* »[3]

[1] Rev P., Segurola , Basilio, « *Dictionnaire fon /français»,* Cotonou, éd Procure, ronéotypé, 1963.
[2] Adoukonou, Barthélemy, op .cit, p.229.
[3] Tidjani-Serpos, Abdou, « *Les invocations aux voduns* », in *Bulletin de l'IFAN*, 1943, pp.129-133.

Le même Tidjani- Serpos renchérit en rapportant le mot de passe d'un grand couvent, mot de passe formulé comme une question initiatique :

> « *Qu'est-ce que le fétiche* ? » (Sic).
> « *Le fétiche (sic) n'est rien d'autre que l'homme ».*[1]

Cette connaissance de l'essence du vodun est couverte par le sceau du secret qu'exprime la sentence suivante : *« Ma ɖɔ wɛ nyi vodun » « Ne le dis pas; N'en parle pas, voilà le vodun ».*[2.]

Toutes ces approches de définitions sont synthétisées par le Père Jacob Agossou. Le vodun pour lui est : *« une étape dans la quête du Gbèdoto (le créateur) par le gbèto (l'homme) ».*[3] En clair, *« l'homme qui désire la vie et qui la reconnaît lui-même est un vodoun, une personne sacrée en quête de Gbèdoto* »[4] .De la synthèse des idées de chercheurs comme Basile Kossou, Jacob Agossou et Robert Sastre on retient que le vodun est un référent théologique marqué par une philosophie de la transcendance. Mgr Robert Sastre a même pu écrire :

> « *Le vodun est un humanisme c'est-à-dire un effort de l'homme pour articuler son destin en gamme d'interrogations et de réponses à des questions ultimes, sans que chez lui l'épaisseur du social dans lequel s'articule cet effort soit suffisamment analysée et sans que le rapport avec le « gbɛ doto » (créateur) soit clarifié ».*[5]

Commentant le débat sur la définition du vodun et l'importance de la place qui est la sienne dans la vie culturelle, Nicéphore Soglo a écrit, dans la préface de l'ouvrage collectif *Vodun Ouidah 92*, ceci :

> *« Vodun est non seulement une religion avec ses dieux, ses temples, ses rituels…mais aussi une source d'inspiration qui a permis l'éclosion d'une littérature, d'un théâtre, d'une musique et d'un art plastique dont la valeur est universellement reconnue».*[6]

C'est au professeur Ascension Bogniaho que nous devons l'approche définitionnelle qui cerne le mieux le concept du *vodun* et rend parfaitement compte de toutes ses dimensions. Il a notamment écrit ce qui suit *:*

> « *Définir le vodun d'un trait paraît bien difficile. C'est d'abord la résurgence d'un état d'âme ou d'esprit réceptif qui reconnaît la toute puissance de ce qui ne peut s'expliquer et avec lequel on veut entrer en communion dans l'objectif premier de la conservation de la vie et de la jouissance permanente d'une existence tranquille ».*[7]

---

[1] Idem.
[2] Idem.
[3] Agossou, Jacob, *Pour une approche de la notion de Vie Gbè*, Paris, éd Présence africaine, 1980, p.183.
[4] Agossou, Jacob, *op.cit.* p.184.
[5] Mgr Sastre Robert, *« Les vodù dans la vie culturelle, sociale et politique du Sud-Dahomey* », in *Vodun Ouidah92*¸ Paris, Ed Présence africaine, p.199.
[6]Soglo Nicéphore, *« Préface* », in *Vodun Ouidah92*¸ Paris, éd Présence africaine, 1993, p.7.
[7] Bogniaho, Ascension, *Couvent, personne et nom dans Wemɛ*, Conférence inaugurale donnée à la FLASH, UNB, le 29/01/2001, Plaquette éditée par la FLASH/ UNB, pp.4 - 5.

Pour parachever sa définition, il emprunte une faîtière à Bernard Maupoil qui, restituant les propos d'un vieillard, a écrit : *« ce n'est pas au-dessus de nous, c'est au fond de notre cœur que brûle éternellement la flamme divine »*[1]. Puis il conclut en écrivant :

> *« C'est-à-dire que le vodun est une puissance supérieure à l'homme et à laquelle il se soumet. Il sert de pont entre lui et le Dieu suprême, créateur de toutes choses ».*[2.]

Pour sa part Olympe Bhêly Quenum a levé l'équivoque sur une malencontreuse confusion sur la nature du vodun. Il a notamment écrit :

> *« il est essentiel de dissocier le vodù de la magie et des forces obscures qu'une étude comparatiste m'a permis de déceler chez Homère …ce n'est non plus de la sorcellerie ».*[3.]

Alfred Metraux renchérit en disant :

> «*La sorcellerie fleurit dans les campagnes mais elle est considérée par les vodouisants comme crime puni par les divinités du vodou. Rien n'est donc plus injuste que de confondre vodou et magie ».*[4]

Remarquons que si nous nous sommes gardé de citer des ethnologues et chercheurs tels que l'abbé Gabriel Kiti, et Spencer St John c'est tout juste parce que leur perception du *vodun* s'est opérée à travers le prisme déformant de l'idéologie qui a sous-tendu la mission d'évangélisation de l'Afrique, idéologie imperméable à la philosophie du siècle des lumières, philosophie qui a permis aux Occidentaux d'avoir un regard serein sur les cultures étrangères.

Tout en reconnaissant la pertinence des approches définitoires citées tantôt, il semble, pour notre part, plus opérante une définition qui met le concept du vodun en relation avec la perception cosmogonique du peuple qui en le dépositaire originel, mise en relation qui sera articulée sur les préoccupations existentielles dudit peuple. Dans cette perspective, nous remonterons notre définition à *fa*, l'art divinatoire révélateur et le messager attitré des *vodun.*

C'est d'ailleurs de *Fa-Oromila*, porte-parole du couple *Mawu-Lisa* (*Mawu de polarité féminine* et *Lisa de polarité masculine*) que le concept de divinité dite vodun tient son nom. Pour s'en rendre compte il suffit justement appréhender convenablement l'idée que s'en font les initiés qui ont reçu la double consécration au *fa* et au *vodun*. *Fa-Oromila* est le canal qu'emprunte *Mawu* pour informer les humains sur leur destinée individuelle ou collective sur terre. Il peut, même après la mort d'une personne, révéler qu'elle devra être consacrée *vodun*. Le principe ou signe de *fa* exprimant l'angle d'attaque opérationnelle de toute situation s'appelle *« du ».* Un « *du* » qui apporte ou exprime le bonheur, la paix ou la prospérité se dit *« vivo du ».* Pour dire que le signe de *fa* révélé vous apportera

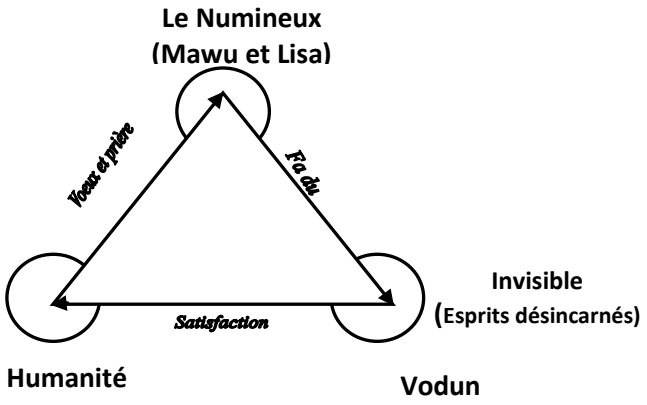
---

[1] Maupoil, Bernard, *La géomancie à l'ancienne côte des esclaves*, Paris, éd Institut d'ethnologie, 1943, p.243.
[2] Bernard, Maupoil, idem.
[3] Quenum, Olympe-Bhêly , « *Du vodu et des croyances de l'Afrique des profondeurs* », conférence à LECCE, source Internet, http://www.étudesafricaines.revues.org. p.1.
[4] Métraux, Alfred, « *Histoire du vodou depuis la guerre d'indépendance jusqu'à nos jours* », in *Ouidah92 vodun,* Paris, Ed Présence Africaine, p.238.

le bonheur il dira : « vous avez le *« vo du »*, ce qui vous garantit mystérieusement la paix. *« Vodu »* ou *vodun* est ce qui procure satisfaction de façon mystérieuse ou permet d'assouvir un désir sans coup férir et sans l'implication majeur de l'effort humain.

Le terme « *vodu »* déformé par une nasalisation finale inopportune mais générée par le prisme déformant que Guberina nomme *« crible phonologique »*[1] est donc le nom originel qui exprime parfaitement ce qu'est le *vodun, dans* son acception consensuelle synthétisée par la définition de Bogniaho évoquée tantôt.

Analysé sous tous ses aspects et dans toutes ses subtilités, *le vodun* n'est en fait, que la mise au service des humains des forces et principes de la nature comme cela se conçoit dans la cosmogonie *aja-fɔn*. C'est la résultante du fonctionnement de la triade architecturale des forces cosmiques, tel que l'imaginaire collectif du peuple *aja-fɔn* se la représente. Cette triade[2] peut être schématisée de la manière suivante :



Voici comment s'explique le *vodun* à travers ce schéma : Les humains situés virtuellement au niveau de l'angle gauche de la base du triangle adressent leurs prières, leurs doléances à *Mawu* qui est doué des qualités d'une mère attentionnée. Lui se trouve évidemment au sommet de la triade dans le monde du Numineux. En réaction celui-ci charge son messager *Fa-oromila* d'accomplir le vœu formulé. Ce dernier envoie l'un de ses fils ou principes appelés *« du »* dans le monde des esprits invisibles situés sur le même plan que les humains mais bien à l'écart au niveau de l'angle droit mais dans l'invisibilité. Le *« du »* envoyé, au cours de sa mission, recherche l'esprit invisible approprié qu'il soumet, qu'il dompte pour en faire un serviteur servile au service des humains requérants. C'est de la réalisation de ce domptage que le « *du »* en question se transmue solidairement en *« vivo du »* ou

[1] Guberina, P., *Revue de Phonétique Appliquée* N°1, Paris, Librairie Didié, 1965. Note : En effet, Guberina, à la suite de Troubetzkoy a reconnu ce qui suit : *« Un individu entend et articule les sons de la langue étrangère sur la base du système des sons de la langue maternelle : … l'homme qui apprend une langue étrangère choisira dans le spectre des fréquences qui lui sont offertes par l'émission d'un son donné, celles - là seules qui lui sont les plus proches, les plus audibles, optimales pour lui, et ce sont justement les fréquences d'un son semblable de la langue maternelle ».*

[2] Schéma réalisé par Elomon K. Bertin

« du » de la satisfaction des désirs qui se dit *vodun, une* entité invisible mais capable d'agir sur la destinée des gens. L'autel qu'on leur consacre est en fait, le lieu de contact habituel pour passer et régler les contrats de service. La matérialisation statufiée d'un *vodun est* le réceptacle renferme le principe qui attire ou qui a piégé l'esprit agissant du *vodun.*

C'est de cette perception *« de la réalité cosmologisée, coextensive à la vie humaine »*[1] que procèdent l'essence et la phénoménologie du *vodun.* Il s'en suit que l'univers référentiel des chansons que nous étudions fonctionne selon ce schéma.



Peinture décorant la clôture d'un couvent à Adingnigon (Bohicon). Le message écrit sur le pagne de ces initiées rend compte de la conception que les adeptes ont du culte du vodun. (Photo, B. K. Elomon)

6. 3. Typologie des *vodun*

Certains chercheurs ont essayé d'établir la typologie des *vodun*. Au nombre de ceux-ci nous avons Germain de Souza dont les travaux ont servi de base d'analyse à Joseph Codjovi Adandé qui distingue dans un article publié par Internet, deux types de *vodun* : les *To vodun*, *vodun* d'une communauté villageoise et les *Hennun vodun, vodun* d'une collectivité, d'un clan. Cette classification d'Adandé s'est aussi inspirée des travaux d'Alapini, publiés en 1961 dans sa communication intitulée

[1] Massenzio Marcello *« La science des religions entre historicisme et phénoménologie »* in *Sacré et Identité ethnique : frontières et ordre du monde*, Paris, éd De l'école des hautes études en sciences sociales, 1999, p.13.

« *le culte de vodoun et de Oricha chez les fons et les nagots du Dahomey* »,[1] présentée à Abidjan lors du colloque sur les religions. Dans cette communication, Alapini a déclaré :

> « *Tous les fétiches (sic) sont créés par Dieu Mahou dont il reste cependant des intermédiaires. On distingue trois sortes de fétiches : les fétiches généraux, ceux de tout le monde, ceux de tout le pays : Tovodoun, les fétiches de tribu de la lignée : Akovodoun, Les fétiches de la famille : Hennouvodoun ».*[2]

Pour sa part, l'abbé Augustin Tossou qui s'est également fondé sur les travaux de Germain de Souza a identifié trois types de *vodun* dans son article «*Le vodoun chez les Fon du sud-Bénin* »[3]. Il distingue notamment les vodun communs à plusieurs ethnies, les *vodun* ethniques et les vodun gardiens des lieux (localité, concession, lieu déterminé comme marché, champ, etc.) Mais le père Adoukonou, qui s'est inspiré des travaux de Herskovits, Parrinder, Verger, Sastre, Agossou, Falcon et du dictionnaire de Segurola, a déterminé quatre catégories de *vodun*. Les vodun interethniques (xɛvioso, sakpata, aïzan, agbe, loko, dan, aguè) qui se manifestent à travers les phénomènes de la nature, les vodun interethniques qui sont des personnes historico-mythiques (lɛgba, gu), les vodun purement ethniques (*Nɛsuxwe, Tɔxɔsu,* A*jahutɔAgasu*, *Dangbe*, *Doglofɛsu)* et les *vodun* modernes (*Koku, Goro).* Il est à remarquer que toutes ces diverses catégorisations souffrent d'une interférence des approches de typologie étrangères à l'aire culturelle considérée. Pour les informateurs que nous avons questionnés[4], la typologie des vodun peut se faire suivant deux axes : l'un vertical et, l'autre, horizontal.

Suivant l'axe vertical, il y a la catégorisation par une hiérarchisation déterminée par l'ordre de préséance des vodun. En faisant une telle classification, on retrouve des fois plusieurs vodun sur un même palier. Cette typologie fait un regroupement par classes. Selon l'axe horizontal, la catégorisation est fondée sur la nature des vodun. En adoptant cette dernière option ésotérique, on distingue essentiellement deux types de *vodun* :

- Les *vodun* reconnus comme *Vodun-yɛhue*. Ce sont des vodun dont le principe fondateur est le culte d'un esprit, d'une entité naturelle. A l'origine, ceux-ci sont révélés par le Fa ou par des songes ou bien par des apparitions. Il s'agit la plupart du temps de négrides appelés Aziza. Certains *vodun-yɛhue* peuvent simplement être des entités naturelles du monde invisible ou la réincarnation d'individus décédés. C'est par exemple, dans la commune de Savalou, le cas des

[1] Alapini, M., «*Le culte de vodoun et de Oricha chez les fons et les nagots du Dahomey* », in *Vodun Ouidah 92*, Paris, éd Présence africaine, p.119.
[2] Alapini M. idem .
[3] Tossou Augustin, « *Le vodoun chez les Fon du sud-Bénin* » in La *voix de St Gall* N°88, Ouidah, 1984, p. 37.
[4] Il s'agit notamment des pontifes, *hunbonɔ* Lokossi Tonassé Tossou (58 ans), *hunnɔ* Kokou Elomon (45 ans), Allossè Dossou (59 ans) et Gangnon Ezin (61 ans).

vodun Dankɔli et *winkpasali* (entités naturelles du monde invisible) puis *Gankpé* et *Agɔyi dɔkpɛn* (individus décédés).

- Les *vodun fondés sur le bo* qui sont des puissances mises au point par les hommes. Ces types de *vodun* procèdent du génie humain.

Cette typologie ésotérique est évidemment endogène. Suivant cette typologie endogène, c'est dans la première catégorie des vodun que se situe le *Nɛsuxwe* puisqu'il découle du culte des morts.

6. 4. Le panthéon *vodun* en milieu *maxi*

La multitude de couvents et de temples *vodun* dont la diversité formelle retient l'attention de tout visiteur du pays *maxi* donne une certaine idée du nombre impressionnant de divinités qui constituent le panthéon de cette contrée. Ici, les *vodun* sont nombreux, très nombreux. Chaque collectivité dispose d'au moins une case spécialement construite pour abriter l'ensemble des *vodun* claniques à même de cohabiter avec les humains à l'intérieur d'une concession. Qualifier de pléthorique la multitude de ces divinités n'a donc rien d'excessif. Chacune d'elles a des prérogatives et des fonctions précises.

A titre essentiellement indicatif nous citerons quelques unes :

- *Aïzan*, le vodun de la terre sur laquelle se trouve chaque village.
- *Tolɛgba*, le gardien qui défend l'entrée du village aux mauvais esprits
- *Ji*, le vodun demeurant dans les cieux qui dispense la pluie.
- N*ɛsuxwe,* vodun de la réincarnation pour la pérennisation des personnes emblématiques.
- Dada loa, *vodun* du réconfort
- Dan, *vodun* renfermant des esprits ou des âmes qui refusent de quitter la terre. Il y en a de très bons et de très capricieux.
- Tɔxɔsu, *vodun* roi des eaux. *Loko Atinsu*, esprit protecteur qui élit toujours domicile dans un Iroko *(chlorophora excelsa).*
- Tokpon, *vodun* chargé d'assurer la quiétude des habitants de chaque village. Bosikpɔn, le garant de la félicité de chaque communauté villageoise.
- *yɔxɔ*, panthéon clanique renfermant l'âme divinisée des morts de chaque clan

En dehors de ces *vodun,* qui relèvent originellement de la culture *maxi,* il existe d'autres qui ont été adoptés après leur emprunt à des cultures voisines et qui sont de nos jours quasiment assimilés au patrimoine culturel des *Maxinu* tant ils sont efficaces. Il s'agit de :

- *Gu*, *vodun* des métaux et des arts martiaux
- *Agbé* et *Avlekété*, *vodun* incarnant la déesse de la mer.
- *Xɛvioso, vodun* justicier qui frappe au moyen de la foudre
- *Sakpata, vodun* qui sévit par la variole, la varicelle et dont le principe est la terre

Outre ces divinités qui sont adorées par des adeptes initiés ou des dépositaires légataires, il en existe beaucoup d'autres qui n'ont pas d'adeptes spécifiques mais bénéficient de l'adoration de tous les habitants d'une localité. Ces vodun sont les divinités tutélaires des localités.

6. 5. Les tutélaires des localités

Elles sont très nombreuses et chaque localité peut en avoir plusieurs. Dans ces conditions, l'ordre d'importance est déterminé par l'histoire. Ces divinités sont la plupart du temps les éléments naturels qui ont joué un rôle déterminant dans la migration des peuples et dans la fondation des villages. Par exemple *odohica*, (littéralement marigot de *vodun*) est considéré comme la demeure d'une divinité qui a présidé à la fondation du village Doyissa dans la commune de Savalou. Il y a aussi *Winkpasali* protecteur de Logozohè, *Gankpé* à Mondji puis *Agɔyidɔnkpè* à Codji. Ces divinités sont souvent matérialisées par certains éléments de la nature tels qu'une pierre, une montagne, un arbre, un bosquet etc.

CONCLUSION

Le cadre physique de notre étude est l'une des cinq régions géographiques du Bénin. Il tient son identité d'un ensemble de traits caractéristiques tels que l'abondance de collines sur un espace de transition de la zone humide subéquatoriale du sud vers la zone des régions soudaniennes semi arides du septentrion. Il est limité au sud par les départements du Plateau et du Zou et au nord par les départements du Borgou et de la Donga. D'est en ouest, il va de la frontière du Nigéria vers celle du Togo. Le peuple *maxi* est l'une des communautés anciennement installées dans cette région. Bosquets, rivières et collines abritent, généralement ici, des *vodun.* C'est dire que le panthéon *vodun* est particulièrement riche en pays *maxi*. Des cérémonies régulières ou épisodiques se font en l'honneur de toutes les entités de ce panthéon. L'ancrage culturel des *Maxinu* dans leur tradition cultuelle se traduit par une prépondérance marquée de la pratique du *vodun* dans cette contrée. Ils ont initié un *vodun* dit *Nɛsuxwe* qui est très largement répandu et se pratique même dans les Caraïbes sous l'appellation d'Azaka, le nom du tout premier *Nɛsuxwe.* Ce *vodun* qui découle de la mentalité et de l'imaginaire des *Maxinu* rentre en ligne de compte dans la détermination de leur identité socioculturelle. Ils accordent une place non négligeable au *vodun Nɛsuxwe* dans leur vie quotidienne. Ils y tiennent comme à la prunelle de leurs yeux. C'est pourquoi, il importe à présent de décrire ce *vodun*, d'en montrer la typologie et les manifestations.

CHAPITRE II

N*ƐSUXWE* DANS LE PANTHEON *MAXI*

INTRODUCTION

Faire l'historique de certaines données cultuelles dans les civilisations de l'oralité n'est jamais chose aisée. Aux difficultés objectives liées à la fidélité relative de la tradition orale, s'ajoutent les problèmes de rétention ou de déformation volontaires de l'information surtout quand il s'agit des renseignements sur des choses considérées comme sacrées. Les recherches sur l'origine de *Nɛsuxwe* n'ont pas échappé à cette réalité. Il a fallu croiser toutes les informations recueillies afin de dégager les versions convergentes ou concordantes avant d'aller les confronter à des faits historiques connus qui deviennent, du coup, des références. Procédant ainsi, nous avons pu établir avec certitude l'histoire du *vodun Nɛsuxwe* avant de le décrire sous ses divers aspects.

I. Les origines de *Nɛsuxwe*

1. La controverse

Il existe plusieurs versions des origines du *vodun Nɛsuxwe*. Afin de nous faire une idée juste et fiable de l'origine réelle de ce *vodun*, il convient de passer en revue puis d'analyser chacune de ces versions. L'abbé Augustin Tossou a écrit dans son article intitulé « *Le vodun chez les Fon du Sud-Bénin* » publié dans le périodique du grand séminaire *La voix de St Gall* ce qui suit : « *Les Nɛsuxwe sont les ancêtres de la dynastie royale d'Abomey auxquels on rend des cultes* ».[1] Il emboîte ainsi le pas à l'ethnologue Pierre Verger[2] qui fait remonter l'origine du *Nɛsuxwe* à des cultes rendus à des princes d'Abomey : Zomadonou (fils d'Akaba), Kpelu (fils d'Agadja), Adomou (fils de Tegbessou). Quant à Anatole Cossi cité par Paul Falcon dans les *Etudes dahoméennes*, il écrit ce qui suit :

> « *Les princes et les princesses, des personnes qui ont vécu normalement, sont honorés après leur mort à travers le culte des Nɛsuxwe. Ainsi toute la famille royale habituée à être vénérée par le peuple de son vivant continuera de l'être après sa mort* ».[3]

Cette vision de *Nɛsuxwe* est une aberration dont la logique consacrerait la multitude des descendants de lignées royales comme des *vodun Nɛsuxwe*. Cette idée est bien loin de la réalité. C'est pourtant l'opinion de Mgr François Steinmetz qui a déclaré :

> *« Chaque roi dahoméen construit pour les défunts et les handicapés de sa famille une case de Nɛsuxwe, c'est ce qui explique le grand nombre de cases de divinités à Abomey».*[4]

---

[1] Augustin, Tossou, *« Le vodun chez les Fon du Sud-Bénin »,* in *La religion traditionnelle africaine, la voix de ST Gall* N°88, 1988, p.68.
[2] Verger, Pierre, « *Raisons de la survie des religions africaines au Brésil* », in *Ouidah Vodun92*, Paris, Présence africaine, 1993, p.145.
[3] Falcon, Paul, *Etudes dahoméennes,* Porto-Novo, IRAD, 1970, p. 143.
[4] Steinmetz, François cité par Adoukonou, idem.

Pour notre part, nous pensons que si tous les défunts de la famille royale devenaient *Nɛsuxwe*, tous les *vodun Nɛsuxwe* ne pourraient pas avoir d'adeptes alors que c'est la désignation d'un adepte qui consacre l'existence de *Nɛsuxwe.* Une autre version situe l'origine de ce vodun en pays *maxi.* En prenant le contre pied de cette conception de l'origine de *Nɛsuxwe*, Marcel Vinakpon Houndefo, a démontré, dans sa thèse portant sur « *La signification socioculturelle de la présence des Aràrà à Cuba »,* qu'il a soutenue en 1998 à Santa Clara (Cuba), que l'origine du *Nɛsuxwe* est plutôt à Savalou. Il fonde son opinion sur le fait que le *vodun Nɛsuxwe* est une initiative du roi Ahossou Soha, fondateur du royaume de Savalou. Il est rejoint dans sa position par Roméo Gbaguidi qui, dans son mémoire de maîtrise en espagnol, intitulé : « *Estudios comparativos de las ceremonias religiosas en los Nɛsuxwe de Savalou (Bénin) con las de los desciendientes Dahomeyanos de Jovellanos (cuba) »,* a pu identifier le premier *hunnɔ* de *Nɛsuxwe* en la personne de Hounkpon, un natif de Savalou. Il précise que le premier temple consacré à *Nɛsuxwe* a été construit sous le roi Gougnisso (1821-1863) qui avait confié cette tâche à son épouse Alodego, mère du roi Goumonwan. Ce tout premier temple de *Nɛsuxwe* à Savalou est érigé aux abords du marché de nuit appelé Vèdjamè.

Se démarquant de cette théorie d'origine savaloise de *Nɛsuxwe,* le Révérend Père Adoukonou affirme*:*

> « *Le vodun Nɛsuxwe, après avoir été emprunté aux Agonlin par les rois d'Abomey a connu son âge d'or sous la dynastie des Alladaxonu et est devenu comme le privilège de la famille royale d'Abomey. Les Agonlin sont une ethnie des régions d'Abomey ; ce sont, d'après l'ancienne division des groupes sociaux fon, les Anato groupe social moyen entre les Kannumo ou esclaves et les Axovi, le clan princier »*[1].

En fait, considérer que les *Agonlin* sont un sous-groupe social des Aboméens est tendancieux et en porte-à-faux avec la réalité. Il en est de même de l'astucieux amalgame tendant à faire croire qu'il y aurait eu des rois d'Abomey en dehors des *Alladaxonu.*

En ramenant la démarche méthodologique de ce chercheur au niveau de la vérification sociale, on pourrait éviter cette erreur. Il en est de même si on se réfère à *« une dynastie disparue : Histoire des Rois du Dahomey* », une chronique racontée par Wanilo, le fils de Béhanzin qui l'avait suivi dans son exil. Dans cet article, publié dans la revue *Grands lacs* datant de 1946, le prince Wanilo dit à la page 49 : *« Danhomènu, c'était le nouveau nom que s'était donné les Alladaxonu ».* Il ajoute plus loin : *« Tegbesu réduisit par la force, d'abord ceux d'Agony (sic), puis ceux de Gbooulè (des Mahis) et ceux de Za* »[2]. Il est clair ici que « *ceux d'Agony »*

[1] Adoukonou, Barthélémy, idem.

[2] Gbehanzin, Wanilo, *« Une dynastie disparue : Histoire des rois du Dahomey* », in revue *Grands lacs,* Paris, juillet 1937, pp.49-56.

(entendre les *Agonlin)* sont des M*axinu*. Donc on conviendra que *Nɛsuxwe* est un vodun originellement *Maxi*.

En réalité, c'est par troc que le vodun *Nɛsuxwe* a été introduit à la cour royale d'Abomey. En échange, elle avait donné aux *Maxi* le *vodun Xɛvioso* et, plus tard, le vodun S*akpata* qui est la puissance par laquelle le prince Kondo parvenait à anéantir tous ceux qui étaient susceptibles de lui faire ombrage.

De plus, une preuve de l'origine *maxi* de *Nɛsuxwe* nous est fournie par la littérature orale de Savalou. Une chanson de *Nɛsuxwe* de Savalou est composée pour vilipender Kondo, le roi Béhanzin. La chanson dit notamment ceci :

> *« Eh toi Kondo ! Te voilà également en train de fuir devant l'ennemi.*
> *Kondo ! Tu as aussi goûté au désarroi et au désespoir*
> *Son père Glèlè Mazé lui a laissé le pays*
> *Et trois années ne se sont pas écoulées*
> *Et le voilà en train de fuir devant les zojagué*
> *C'en est fait de toi, et c'est bien fait »*[1].

Pour qui connaît les principes fondamentaux régissant les vodun, toutes les invocations commencent par un hommage aux propriétaires, aux initiateurs et aux premiers prêtres du culte. Si le vodun *Nɛsuxw*e était d'origine aboméenne ou *fɔn,* aucune chanson de *Nɛsuxwe* n'allait s'en prendre à un roi d'Abomey. Une preuve supplémentaire de l'origine M*axi* de *Nɛsuxwe* réside dans l'appellatif des nouvelles adeptes du culte qui n'ont pas encore révélé leur nouveau nom d'initiée. Dans la région d'Agonlin et d'Abomey, toute adepte *kpɔkpɔ*, nouvelle recrue de *Nɛsuxwe,* est appelée *Maxinu***,** littéralement personne du pays *maxi.* Une règle d'or dans toutes les religions importées ou non impose, du reste, que la langue d'origine du fondateur transparaisse dans la liturgie de chaque confession. Le *vodun Nɛsuxwe* de l'aire culturelle *maxi* n'utilise que le *maxigbe,* alors que le *vodun Bosikpon,* dans ce même espace, parle *wemɛgbe*, le *vodun Huedanu* parle *bopagbe* et les prêtres du *vodun* G*u* portent des titres yoruba à cause de l'origine de ce *vodun*. Au terme de cet éclairage, il convient de faire la synthèse de la littérature relative au lieu où ce *vodun* a été initié.

Lorsque Marcel Vinakpon Houndéfo écrit dans sa thèse que *Nɛsuxwe* est originaire de Savalou, on est facilement porté à le croire à cause du lieu de résidence du roi des *Maxinu* de nos jours. Savalou est la capitale du royaume des *Maxi*, mais il n'en a pas toujours été ainsi. Selon le récit de l'histoire des rois du Dahomey, fait par le prince Wanilo :

> *« Dogbagrigbé décida de quitter Allada qu'il confia à son grand-oncle et ayant donné à ses gens le nom d'Alladahonou, il partit avec eux vers le nord. Il était accompagné de ses deux fils :*

[1] Chanson recueillie dans un couvent *Nɛsuxwe* de Koutago.

Dako et Gagninhessou. Il arriva dans la région de Cana occupé par des Nagots, des Dassas et des Djinous dont le roi Baghidi s'était lié d'amitié avec Dogbagri ».[1]

Djinou, tel est le nom originel de ceux à qui les Alladahonou ont donné l'appellation péjorative de *Maxinu (qui signifie rageur, irascible). L*e roi Baghidi ou plutôt Gbaguidi 1er, c'est Ahossou Soha fondateur du royaume de Savalou. De toute évidence, l'emprunt de *Nɛsuxwe* aux *Agonlin*, donc aux *Maxinu, s*'est fait sur le plateau d'Abomey à Houawé. Le vodun *Nɛsuxwe* de Savalou est donc initié hors de Savalou par des *Maxi* qui finiront par se fixer définitivement à Savalou. Mais avant leur migration vers Tchébélou, futur Savalou, ils en auraient enseigné le principe aux rois d'Abomey. Ainsi, rattacher l'origine de *Nɛsuxwe* chez les *Maxinu* à la ville de Savalou serait tout aussi erroné que de dire que c'est un vodun des Aboméens. Toutefois, il convient de mentionner deux autres versions du transfert de ce culte aux rois d'Abomey. Selon la première[1], le *vodun Nɛsuxwe* aurait été transmis à Kpengla par le roi Baglo de Savalou qui avait détrôné son prédécesseur grâce à l'appui de son homologue d'Abomey. S'agissant de la seconde[2], elle prétend que le culte de *Nɛsuxwe* serait parvenu à Abomey à la suite d'une campagne sur Savalou. Une horde de guerriers aboméens venue razzier Savalou aurait été émerveillée par une procession des adeptes de *Nɛsuxwe* en pleine cérémonie annuelle. Sidérés par le spectacle, les guerriers auraient rapporté le fait à leur roi qui aurait manifesté le vif désir d'avoir aussi *Nɛsuxwe* chez lui. Alors un marché aurait été conclu pour la cession du culte. Pour avoir une idée quelque peu complète sur les diverses modalités possibles de transfert du *vodun Nɛsuxwe* du milieu *maxi* vers les *Fɔn* d'Abomey, il nous semble important de rapporter ces propos de Monseigneur Robert Sastre : *« Les rois d'Abomey se sont souvent emparés des vodù des peuples ennemis, voulant ainsi entrer en possession de leur puissance ».*[2]

A la vérité, les versions contradictoires relevées ne devraient pas susciter de controverse. Avec un peu de perspicacité, on se rend aisément compte qu'il y a des indices et des repères historiques suffisamment fiables ; ils peuvent permettre d'identifier incontestablement le propriétaire initiateur du culte.

Le roi des *Maxinu,* Axɔsu Soxa Gbaguidi 1er, a régné de 1557 à 1618 tandis qu'Akaba, le roi des *Fɔnu,* a présidé aux destinées du royaume d'Abomey de 1685 à 1708. Si c'était vraiment Akaba l'initiateur de ce *vodun,* Gbaguidi 1er n'aurait nullement eu l'opportunité de diviniser son fils Azaka à travers le culte de *Nɛsuxwe* puisqu'il était déjà mort bien des années avant que l'autre ne monte sur le trône.

[1] Gbehanzin, Wanilo, Idem.
[2] Mgr., Robert, Sastre, op. cit. p.127.

2. Le point de la recherche sur la question

L'histoire de la naissance du *Nɛsuxwe* remonte à la légende d'Azaka, le fils d'Axɔsu Soxa Gbaguidi 1er fondateur du royaume de Savalou sur lequel il régna de 1557 à 1618. Au sein de sa nombreuse progéniture, il y avait un hermaphrodite dont la tête énorme et disproportionnelle avait tout l'air d'une calebasse. C'est justement de son physique peu avenant que découle le nom Azaka (chapeau de calebasse) qui lui a été donné. La forme de sa tête paraissait une preuve évidente qu'il était un *vodun* car, en milieu *maxi*, le principe de la plupart des *vodun* se déplace dans une calebasse close. C'est pour pérenniser l'existence de ce personnage hors du commun, dont la venue au monde coïncida avec une période faste pour le roi Gbaguidi 1er, qu'il a initié, en se conformant aux instructions de *Fa*, le rite de sa réincarnation sous forme de *vodun Nɛsuxwe*, le roi ayant toujours considéré cet enfant bizarre comme la réincarnation de son ancêtre Aledjou. Le premier vodun *Nɛsuxwe* était alors la réincarnation de Azaka, c'est de là que découle la confusion entre le vodun *tɔxɔsu* et le vodun *Nɛsuxwe*. La croyance *fɔn* et *maxi*, telle que rapportée par le père Jacques Bertho, considère que :

> *« Parmi les esprits tenant leur origine du créateur suprême, un couple, Lisa : mâle et Mahu : femelle tient la première place, car c'est ce couple qui a été chargé de façonner en argile le premier couple humain (…)qui continue la distribution de la vie aux générations humaines »*[1].

Azaka, personnage hermaphrodite, paraissait le prototype idéal de la dualité *Lisa/ Mahu*. A l'étape actuelle de nos recherches, nous ne sommes pas en mesure de dire si c'est volontairement ou par malice ou méfiance que dans le vodun *Nɛsuxwe,* c'est le principe mâle d'Azaka qui a été cédé aux Aboméens. Cet état de chose entretient une bipolarisation du vodun *Nɛsuxwe* : chez les *Maxi,* seules les femmes sont adeptes du *Nɛsuxwe* alors que chez les Fon, les adeptes du *Nɛsuxwe* sont des hommes.

En pays *fɔn,* l'origine du culte remonte au XVIIè siècle sous la régence de Tassi Hangbé, la sœur jumelle du roi Akaba (1685-1708). Les gardiens de la tradition disent qu'à Abomey, ce culte a été initié pour pérenniser la vie de Zomadonou, un fils du roi Akaba. Au niveau actuel des recherches, on est plutôt fondé à croire qu'en réalité c'est le roi Akaba même qui a été le premier Aboméen consacré N*ɛsuxwe*. La vérité autour de la mort des rois d'Abomey étant un sujet tabou et, par ricochet, objet de polémique, on n'a pas voulu laisser entendre que le roi, réputé immortel et censé retourner à Allada, soit mort puis réincarné sous forme de *Nɛsuxwe*.

[1] Jacques, Bertho, « *Les indigènes du Dahomey* », in revue *Grands lacs,* Paris, juillet, 1937, p.1.

Mais c'est sous cette forme de *Nɛsuxwe* qu'il a continué de régner pendant la régence de sa sœur jumelle Tassi Hangbé (1708-1711). L'expression *Ahosi* (épouse du roi) et celle d'*Akabasi* (épouse d'Akaba ou hypostase d'Akaba) qui désignent les adeptes de *Nɛsuxwe* proviennent de cette vérité historique que l'on tait pour sauvegarder certaines valeurs traditionnelles.



Photo 1 : Des Nɛsuxwesi dansant à Zunzoncanmè, à 5 Km de Savalou, devant le sanctuaire abritant la tombe d'Axɔsu Soxa, Gbaguidi 1er qui a régné de 1557 à 1618.



Photo 2 : Ce tertre de pierres est érigé sur la tombe d'Azaka, l'hermaphrodite par lequel fut initié le culte de Nɛsuxwe. Cette tombe est située juste à l'entrée du premier couvent Nɛsuxwe à environ cent mètres du palais de Savalou.



Photo 3 : Cet écriteau est placé devant le palais du roi Akaba à Abomey. Il porte des indications permettant de situer dans le temps la période durant laquelle le culte de Nɛsuxwe a été introduit dans le royaume du Danxomɛ. C'est Hangbe, la sœur jumelle d'Akaba qui l'a introduit dans le royaume pour consolider sa régence qui se trouve alors placée sous les auspices de son frère divinisé.



Photo 4 : Sur cet écriteau, on peut lire la durée du règne d'Akaba. Il est monté sur le trône soixante sept ans après la mort de Soha.

II- Approche définitoire du vodun N*ɛsuxwe*

1- Problématique d'une approche étymologique

Certains chercheurs comme Marcel Houndéfo et Roméo Ako Gbaguidi ont essayé de décomposer le terme *Nɛsuxwe* pour rechercher à travers ses monèmes sa définition étymologique. Ainsi ils en sont arrivés à l'éclatement du terme en trois unités sémantiques. Cela donne « *Nɛ » = membre viril,* puis *« asu » = époux* et enfin *« xwe = demeure, maison ».* Ce faisant, ils ont perdu de vue deux aspects fondamentaux de la sémantique : primo, la langue évolue et les mots n'ont pas toujours eu le même sens ; secundo, le mot « *Nɛ »* qui signifie « sexe masculin » en *fɔngbe* désigne exactement son contraire, c'est à dire le sexe féminin en *maxigbe*. Le phénomène d'interférence linguistique du parler *maxi* ne permet nullement d'appréhender ce qui fait qu'on transfère sur un mot le sens qu'il a dans un parler voisin. Ainsi on définit le mot comme s'il était originellement *fɔn* alors que les recherches ont prouvé qu'il vient de la langue *maxi.* Et de quel *maxi* ? De celui du XVIè siècle qui est celui que parlait Gbaguidi 1er, le père d'Azaka. Toute décomposition du terme en *fɔn* et *maxi* aboutit

simplement à une incongruité. En *fɔngbe,* le sens littéral de *Nɛsuxwe* serait : *« maison de l'homme viril »*[1] puis en *maxigbe,* ce serait : *« maison du mari du vagin ».*[2]

Ce sur quoi l'on peut valablement articuler l'explication du terme *Nɛsuxwe,* c'est plutôt le mot « *nɛsu »* qui signifie « hermaphrodite » en *maxigbe.* Étant donné qu'Azaka par qui a débuté le culte de ce *vodun* était effectivement hermaphrodite, l'on peut déduire que le mot dérive de « *nɛsu ».* Toutefois, reconnaissons que la meilleure définition de *Nɛsuxwe* doit procéder de l'examen immanent de sa phénoménologie. C'est pour cette raison que nous pensons qu'il est préférable d'envisager la définition du *Nɛsuxwe* en s'appuyant sur sa pratique.

En effet, dans sa *Contribution à la valorisation du patrimoine culturel du Bénin : l'écomusée de Savalou,* Henriette Ahossito Gbaguidi définit *Nɛsuxwe* comme une *« Divinité de l'eau qui incarne également l'esprit des morts ».*[3] Il importe, au passage, de faire observer que le vodun *Nɛsuxwe* n'est nullement une divinité de l'eau mais qu'il est plutôt fondé sur le principe vital de l'existence humaine qu'est l'eau. C'est aussi le postulat fondateur de la théorie de l'évolutionnisme de Darwin, théorie selon laquelle la vie humaine prit départ dans l'eau. Donc, logiquement, pour que la boucle soit bouclée, à la mort, le principe de vie doit retourner à la case départ avant sa transmutation en principe sacré mystique de pérennisation de la vie après la mort biologique, le vodun *Nɛsuxwe*. C'est sans doute le sens de la symbolique de la cérémonie de *Nɛtɔ yiyi*, procession rituelle à une source sacrée et du *baxuxo*, cérémonie funéraire qui consiste à battre le sol préalablement arrosé d'eau en abondance et au cours de laquelle s'opère la réincarnation par le vodun *Nɛsuxwe* chez les *Maxinu*. Dans la pratique cultuelle de *Nɛsuxwe* chez les *Maxinu*, cette cérémonie du *baxuxo,* l'équivalent du *cyɔdohun* chez les *Fɔn* d'Abomey, culmine *« dans le retour épiphanique de l'ancêtre sous forme de vodun Nɛsuxwe ».*[4] *C*e qui a fait dire d'ailleurs au Révérend Père Adoukonou que dans :

« La culture Adja-Fon, Nɛsuxwe permet de briser le cycle de la mort en rapprochant symboliquement le champ sémantique de la mort de celui du vodun qui n'est rien d'autre que le symbole de la victoire de la vie sur la mort».[5]

Cette approche définitoire de *Nɛsuxwe* par ce membre du clergé catholique a le mérite d'appréhender le sens de la symbolique de ce *vodun*. L'approche phénoménologique du

---

[1] Parrinder, *La religion en Afrique occidentale,* trad. Marty, J., Paris, Payot, 1950,p.147.
[2] Capo-Chichi F. Comfort Fulberte*, anthologie commentée des chansons sacrées et rituelles chez les Nɛsuxwe de Savalou,* Mémoire de maîtrise*,* UAC, Calavi 2006-2007, p.35.
[3] Gbaguidi A.Henriette, *Contribution à la valorisation du patrimoine culturel du Bénin : l'écomusée de Savalou,Mémoire de DESS , C.R.A.C.Lomé, 2001, p.98.*
[4] Adoukonou, Barthélémy, idem.
[5] Adoukonou, Barthélémy, idem.

concept de *Nɛsuxwe* autorise à définir ce *vodun* comme celui de l'apprivoisement d'un esprit fort pour le mettre au service de la communauté sociale. Née de l'apprivoisement de l'esprit de l'hermaphrodite *Azaka,* alors dompté pour servir d'adjuvant aux actions du roi Gbaguidi 1er dit Axɔsu Soxa, la pratique du *vodun Nɛsuxwe* s'est progressivement étendue aux personnes d'une morphologie ordinaire qui ont eu, de leur vivant, un rayonnement social irréprochable. Retenir l'esprit après la mort pour le consacrer dans un temple local l'empêche d'aller se réincarner ailleurs. Ainsi il continue de vivre sous forme de *vodun* parmi les siens qui peuvent continuer de jouir de sa bienveillance et de son assistance permanente. Avec le temps, le fait d'apprivoiser les esprits forts s'est étendu à des personnes vivantes qui paraissent possédées ou simplement habitées par une entité immatérielle peu ordinaire. Les *vodun Nɛsuxwe* consacrés à partir de l'esprit de telles personnes ont une taxinomie particulière. Lorsqu'il s'agit d'esprit de polarité féminine, le *vodun Nɛsuxwe* qui en découle est rangé parmi les *Tohossou* (*Toxɔsu*) et quand l'esprit consacré est de polarité masculine le *vodun Nɛsuxwe* qui en résulte rentre dans la catégorie des *Dan*. Parfois, la polarité des esprits à consacrer est ambivalente. Dans ce cas, on les consacre comme *vodun Dan Loko* et leur temple est logé de façon virtuelle dans un iroko (*chlorofora excelsa*). Ainsi, la diffluence du culte de *Nɛsuxwe* a donné lieu à plusieurs branches : les esprits topiques ; ils sont consacrés dans un temple ; les esprits sylvestres, dans un iroko et pour les esprits à aspiration aquatique l'on fait le rituel de consécration sur la berge d'un cours d'eau ou dans un vase contenant de l'eau lustrale.

En guise de point de ce tour d'horizon sur les différents aspects caractéristiques de *Nɛsuxwe,* on constate que ce vodun est d'abord et avant tout un culte ; il permet de pérenniser la vie et de célébrer le rayonnement social d'une personne remarquable après sa mort biologique. Toutefois, il convient de préciser que les recherches sur l'origine de *Nɛsuxwe* n'ont pas abouti à une version unique. On peut continuer à se demander ce qu'est véritablement *Nɛsuxwe*.

2. Qu'est-ce que *Nɛsuxwe* aujourd'hui ?

Dans son acception large, le terme *Nɛsuxwe* désigne un sous-groupe religieux aux multiples obédiences : ce sont Tɔxɔsu, *Dan*, *Loko*, *Lisa*, N*asi* et *Nɛsuxwe* proprement dit. Mais le sens strict du mot qui est celui sur lequel nous fondons notre travail renvoie au culte rendu aux personnages qui se sont distingués de leur vivant par une conduite sociale, que la communauté ne voudrait voir disparaître après la mort physique. Dans l'aire culturelle *maxi,* le rang social des personnages à faire diviniser sous forme de *vodun Nɛsuxwe* n'entre pas en ligne de compte dans la décision du choix à opérer. Des fois, c'est à la suite de certains faits

troublants, inhabituels qu'après consultation du *Fa*, il est révélé la nécessité de consacrer une personne comme hypostase de *Nɛsuxwe* d'un parent défunt qui, malgré sa disparition physique, continue de veiller sur la vie des membres de la famille. *Nɛsuxwe* est le *vodun* de l'incarnation périodique de l'esprit d'un mort dans une personne. La formule consacrée pour dire que quelqu'un est dédié à l'esprit réincarné d'un mort, est la suivante : « c'est Untel qui est sur la tête d'une telle personne, Untel a été choisi par tel défunt ». La principale différence qui existe entre *Nɛsuxwe* de Savalou et les *vodun Dan* et *Tɔxɔsu* est que ces deux derniers sont des réincarnations de mongoliens ou des personnes ayant présenté des malformations très accusées alors que *Nɛsuxwe* est la réincarnation de personnes normales mais ayant eu une aura, un certain rayonnement social qui force l'admiration. C'est pourquoi quand cette réincarnation "chevauche " son *asi,* son adepte, cette personne parle d'autorité comme l'ancêtre réincarné dont il transmet les messages qui pourraient être des testaments posthumes. Les messages transmis par le *vodun Nɛsuxwe* d'un ancêtre à travers l'adepte qu'il chevauche est une prescription à laquelle personne ne se dérobe. Vu sous cet angle, le *vodun Nɛsuxwe* est le messager d'outre -tombe. C'est pourquoi il apparaît comme le trait d'union entre le monde visible et le monde invisible.

3. L'originalité du vodun *Nɛsuxwe* des *Maxinu* du Centre-Bénin

L'originalité du vodun *Nɛsuxwe* réside dans sa capacité intégratrice de plusieurs dimensions de la personne humaine. De fait, ce *vodun* embrasse les composantes biologiques physiques et psychiques des adeptes. Il permet même d'identifier et de mettre en relief les variantes psychiques, caractéristiques intrinsèques de chaque adepte. Ceux qui sont habités par des esprits sylvestres sont consacrés au *vodun loko*, ceux qui, par contre, sont mus et habités par des entités topiques sont dédiés au vodun *Nɛsuxwe* dans la catégorie des *Dan* (serpent, esprit symbolisé par l'arc-en-ciel) et, enfin, ceux dont l'esprit relève des entités du milieu aquatique sont conscrits dans l'ordre des T*ɔxɔsu*. Les dimensions de l'être humain sur lesquelles s'articule le *Nɛsuxwe* sont du ressort du conscient et de l'inconscient de l'être humain. C'est pourquoi ce *vodun* ne peut être défini dans l'absolu.

Une autre particularité du culte *Nɛsuxwe* est que ce *vodun*, à proprement parler, n'a pas de représentation physique. L'autel du vodun *Nɛsuxwe* est la personne physique et psychique de chaque adepte dans son individualité. Ainsi, alors que pour ces composantes, au sens large, comme les *vodun dan*, *Loko* et *Tɔxɔsu*, on peut aller implorer leurs bénédictions devant des autels sur lesquels, le cas échéant, des sacrifices sont faits, n*ɛsuxwe* au sens strict n'est pas

objet de telles sollicitations ni pratiques. Mais outre ces observations, il convient de signaler les différences qui existent entre *Nɛsuxwe* de Savalou et celui des localités avoisinantes.

Pour cela, l'on doit d'abord admettre que des cultures voisines de celle des *Maxinu* de Savalou disposent aussi, soit des *vodun Nɛsuxwe*, soit des *vodun* qui, à Savalou, sont logés dans le même couvent que *Nɛsuxwe*.

A Abomey et à Agonlin, il existe, en effet, des *vodun Nɛsuxwe*. Dans ces deux localités, les nouvelles adeptes du culte n'ayant pas encore reçu leur nom de consécration sont appelées *maxinu.* Toutefois, en pays Agonlin, les *vodunsi* considérés comme *Nɛsuxwesi* et ainsi dénommés sont exclusivement des femmes comme à Savalou alors qu'à Abomey, ce terme s'emploie invariablement pour les hommes et les femmes sans une distinction explicite de *Tɔxɔsusi, Dansi* et *Lokosi*.

Le milieu *wemɛ*, voisin du milieu *maxi* sur le plan linguistique et sur le plan géographique, n'utilise cependant pas le terme de *Nɛsuxwe,* pourtant dans cette région, il existe aussi le *vodun Tɔxɔsu* (composante du couvent *Nɛsuxwe*) ; on note son existence dans le seul clan des *yalinu ou yɔlimɛnu*. La curiosité ici est que tous les membres du clan deviennent des *Tɔxɔsu* dès leur mort alors qu'à Savalou même des vivants peuvent être reconnus comme *Tɔxɔsu* et considérés comme tels lors des différentes manifestations et cérémonies religieuses.

Un autre fait important à relever est que dans des couvents *Nɛsuxwe* de Savalou, le *vodun* Bossikpon ramené du pays *wemɛ* a une certaine préséance sur les *vodun Nɛsuxwe* ordinaires.

Deux traits différentiels distinguent les *Nɛsuxwe* d'Agonlin de ceux de Savalou. A Agonlin, les *Nɛsuxwe* ont un rituel de communion avec les profanes. Avant leur sortie du couvent suite à leur internement pour la formation initiatique, les nouvelles adeptes prennent un bain public pour lequel l'ensemble des spectateurs profanes apporte des récipients remplis d'eau sur lesquels les nouvelles adeptes se jettent pour ensuite renverser le contenu sur leur propre tête. Sept jours après ce rituel de bain public, les adeptes à leur tour préparent de la pâte de maïs sur laquelle les spectateurs, surtout les plus petits, se ruent pour se faire servir. Cette cérémonie rétablit le contact avec le monde profane et prépare le retour au bercail des nouvelles adeptes. Une telle pratique n'existe pas dans le milieu *maxi*.

4. La dispersion du culte de *Nɛsuxwe* sur le territoire du Bénin

4. 1. Approche statistique des régions administratives d'implantation du culte

En dehors de la zone méridionale du pays, l'aire culturelle *Fɔn-Maxi* recouvre les Départements du Zou et des Collines qui comptent ensemble quinze circonscriptions administratives que constituent Ouessè, Savè, Glazoué, Dassa-Zoumè, Savalou, Bantè, Bohicon, Covè, Zangnando, Ouinhi, Zobgodomè, Za-Kpota, Abomey, Agbangnizoun et Djidja. Dans cet ensemble, les Communes dans lesquelles se pratique le culte de *Nɛsuxwe* sont : Abomey, Bohicon, Djidja, Agbangnizoun, Ouinhi, Covè, Zangnanando, Za-pkota, Dassa-Zoumè, Savalou, Savè, Glazoué et Ouessè. Soit, sur un total de quinze Communes constituant la zone géographique correspondant à cette aire culturelle *fɔn-maxi*, le *vodun Nɛsuxwe* est présent dans quatorze d'entre elles comme culte du terroir. Mais plus précisément dans la zone que les géographes s'accordent à identifier comme la région dite Centre-Bénin, sur un total de six Communes, le culte de *Nɛsuxwe* est présent comme religion dominante dans quatre d'entre elles (Savalou, Dassa-Zoumé, Glazoué et Ouessè). Dans la commune de Savè les adeptes de ce *vodun* se retrouvent dans les villages nommés Okéowo et Igbodja. L'étendue du territoire d'implantation de ce *vodun* en fait le culte le plus représentatif la culture et de la religion du Centre-Bénin.

Au reste, la pratique du *vodun Nɛsuxwe* déborde les frontières du découpage administratif des départements du Centre-Bénin et même les frontières nationales et se retrouve au Togo. Dans le Département de l'Ouémé, on le retrouve chez certaines populations *maxi* de la commune de Bonou, dans l'arrondissement de Damè-Wogon puis dans le Département du Plateau ; il est présent chez les *maxi* de Adakplamè et Effehountè, enfin, dans le Département de l'Atlantique, on retrouve *Nɛsuxwe* à Ouidah où il a été introduit par le vaste mouvement migratoire imposé par la traite des esclaves vers cette cité qui représente la porte océane du golfe du Bénin.

Hors du continent africain, le culte de *Nɛsuxwe* se rencontre à Cuba, dans les Antilles, puis au Brésil. Dans ces zones de dispersion, *Nɛsuxwe* s'appelle *Azaka,* son nom originel. D'ailleurs à Savalou où se trouve le tout premier couvent de *Nɛsuxwe* chez les *Maxinu,* le nom *Azaka* est maintenu. Le couvent s'appelle en effet *Azakaxɔ,* ce qui signifie littéralement la maison d'*Azaka*.

4. 2. Aspects ethnolinguistiques de l'implantation de N*ɛsuxwe*

L'aire culturelle et linguistique concernée par le culte de *Nɛsuxwe* est celle des ethnies *fɔn* et *maxi*. Les peuples locuteurs des langues du continuum *eɖe* tels que les *ifɛ*, les *ica*, les

idaca, les *nago* de Kétou, les *hɔli* qui vivent dans le même environnement géographique que les *Fɔnu* et les *Maxinu* ne pratiquent guère *Nɛsuxwe* quoique, le principe d'échange interethnique des pratiques *vodun* soit très courant entre ces deux pôles ethniques. *Nɛsuxwe*, de ce fait, apparaît comme un *vodun* exclusif pour deux ethnies très proches du point de vue géographique et linguistique : ce sont les *Fɔn* et les *Maxi*. Le souci d'homogénéité linguistique au niveau de notre corpus nous a amené à choisir d'étudier uniquement les chansons de *Nɛsuxwe maxi,* et plus particulièrement, les chansons des peuples *maxi* des collines, habituellement appelés *Maximɔso.* Ainsi, les populations *maxi* dont nous étudions les textes se retrouvent dans quatre Communes du Département des collines (Savalou, Ouèssè, Glazoué, Dassa-zoumè).

III. NƐSUXWE, UN VODUN A MULTIPLE FACIES

1. Quelques aspects de la diversité

Le culte du *vodun Nɛsuxwe* jouit d'une relative liberté de réforme, de modification selon le désir des pontifes de chaque couvent. Cette flexibilité engendre une diversité relative qui, toutefois, ne remet jamais en cause les principes fondamentaux du culte. La latitude cultuelle observée chez les adeptes de *Nɛsuxwe* s'inscrit parfaitement dans une logique universelle des pratiques religieuses, logique qui a amené le père Agossou à écrire :

> *«Région et religion, ou culte et culture sont des ensembles ordinairement très liés et d'observation facile sous tous les cieux, si bien qu'en définitive la religion est une réalité aux visages contrastés ».*[1]

A Ouidah, *Nɛsuxwe* qui, par un effet d'idiolecte, est appelé *Linsouhwe* connaît des différences notables dans les rites et même dans les dénominations. Le terme *Ekpasso* qui désigne l'acte de recrutement des nouveaux initiés est inconnu chez les *Maxinu.* En pays *maxi*, le nouvel adepte, fraîchement initié, est appelé *Akabasi* jusqu'au moment où on procède au rite d'attribution d'un nom de consécration. Toutefois, le nom générique *Akabasi* peut être utilisé pour désigner tout adepte de *Nɛsuxwe maxi* lorsqu'un trou de mémoire fait oublier son nom de consécration. Sur le plateau d'Abomey, la terminologie est tout autre. C'est le terme générique *Maxinu* qui est utilisé pour désigner les adeptes. Même les titres et les grades à l'intérieur des couvents ne sont pas les mêmes d'une région à l'autre. Même à l'intérieur d'une région les pratiques peuvent varier notablement. A Savalou qui passe pour la zone

[1] Mèdéwalé, Jacob, Agossou, *« Religion et culture : l'exemple du vodun »,* communication au colloque, *« ouidah 92 », février* 1993, in « *la croix du Bénin »*, N°603du 24 décembre, 1998.

représentative de la communauté *maxi*, il n'y a pas vraiment d'uniformité. Le rituel de *tɔyiyi* n'est introduit que dans les années soixante dix. Mais certains couvents de la Commune de Savalou n'ont pas admis cette innovation. Ce qui fait que les rites suivis d'une localité à l'autre peuvent légèrement varier. En pays *maxi,* c'est le *vodun* B*osikpɔn* qui est la divinité ayant une préséance sur toutes les autres. Dans certains Arrondissements de la Commune de Savalou, il peut y avoir plusieurs *Bosikpɔn* dans un même couvent alors que dans d'autres, il y a un *Bosikpɔn* pour tous les couvents d'un Arrondissement.

Le mode de désignation des adeptes diffère aussi tout comme leur statut à l'intérieur du culte. Sur le plateau d'Abomey, un *vodun Nɛsuxwe* chevauche à la fois et simultanément deux adeptes, une femme et un homme. Alors qu'en pays *Maxi,* un *vodun Nɛsuxwe* ne chevauche que les femmes et n'a qu'une seule hypostase. Le fait qu'à Abomey, il y a chaque fois une femme et un homme comme hypostases de chaque *vodun Nɛsuxwe* s'explique par les circonstances d'introduction du culte dans le milieu. (cf. histoire d'Akaba et de Hangbé). A Abomey, les adeptes du culte s'adonnent au rituel annuel dit *enayinyiji*. Nulle part ailleurs on ne retrouve ce rituel. Pour bien comprendre le symbolisme de cette pratique typique, Il est nécessaire de jeter un coup d'œil cursif sur l'histoire de l'initiateur de *Nɛsusuxwe.*

Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre, *Agba Hako* surnommé *Zangbidi* a été l'initiateur[1] du culte après son accession au trône du royaume des *Maxinu.* Mais pour son accession au trône, il a dû passer par une épreuve terrible qui a permis de le départager avec ses rivaux. En effet, de nombreuses rivalités suscitées par la vacance du pouvoir compliquaient la désignation du nouveau roi *maxi*. Dans l'incapacité de choisir le prince le plus valeureux, il a été demandé par le collège des notables de soumettre tous les candidats à une épreuve très difficile. Il a été demandé à tous les candidats au trône d'essayer à tour de rôle de monter un buffle comme on monte un cheval pour faire sept fois le tour de la case du roi. Comme nous l'avons dit tantôt, seul *Zangbidi* a pu réussir l'exploit, et c'est à l'issue de cette épreuve que les peuples *Nago* de la localité, tous admiratifs, se sont exclamés « *Obagidi* », ce qui veut dire véritable roi. C'est ce titre que par déformation les *Maxinu* prononcent « *Gbaguidi »* pour désigner leur nouveau roi qu'eux autres nomment dans leur langue *Axɔsu Soxa*, littéralement le roi cavalier. C'est *Axɔsu Soxa* aussi appelé *Gbaguidi 1*^{er} qui a eu à initier le culte de *Nɛsuxwe* en divinisant son fils *Azaka*. Donc c'est l'épreuve redoutable qui consiste à monter sur le buffle que les adeptes de *Nɛsuxwe* à Abomey perpétuent à travers le rituel annuel qu'ils appellent *Enayinyiji*[2]. Pendant ce rite, une femme en transe s'adresse à un taureau en prononçant des

[1] Pliya, Jean, *L'histoire de mon pays, le Bénin CE2*, Cotonou, Les Flamboyants, 2003, p.28.
[2] Au cours de nos recherches sur le terrain en 2009, nous avons assisté à cette cérémonie à Abomey dans le quartier Lɛgo.

paroles incantatoires jusqu'à ce que l'animal se baisse de lui-même docilement afin de permettre qu'il soit utilisé comme une monture. Ce rituel n'existe ni en pays *maxi* ni à Ouidah.

2. Typologie des *vodun Nɛsuxwe* chez les *Maxinu*

Au sein des couvents le vodun *Nɛsuxwe* il y a comme une catégorisation des types particuliers des *vodun* qui chevauchent chaque adepte. Dans le couvent, chaque catégorie de *vodun* a son quartier spécifique disposé autour de la cour centrale et des autres espaces communs. L'on distingue globalement cinq types de *vodun Nɛsuxwe.*

2. 1. Les *Tɔxɔsu* ou les naïades des couvents *Nɛsuxwe*

Lorsque l'esprit qui chevauche un individu est lié au principe de l'eau on le nomme *Tɔxɔsu*. Certains esprits *Tɔxɔsu* élisent carrément domicile dans des plans d'eau tels que les marigots, les fleuves, les étangs, les lacs et c'est à ces endroits que se déroulent certaines cérémonies à leur intention. Certains enfants malformés ou ayant commencé leur dentition par la mâchoire supérieure sont considérés comme étant habités par un esprit *Tɔxɔsu*. A leur mort, par le rite de divinisation, on fait de leur esprit un vodun *Nɛsuxwe* qui vient chevaucher un adepte.

« Tɔxɔsu » veut dire littéralement roi des eaux. Cette divinité est de polarité masculine. Ses hypostases sont appelés *Axɔsi.* Cela signifie « épouse » ou « serviteur du roi ». Quel que soit le sexe de l'adepte chevauché par une divinité Tɔxɔsu, celui-ci doit s'habiller comme un homme arborant un couvre-chef à large bord. Il se distingue des autres *Nɛsuxwe* par l'utilisation d'un pagne blanc passé par-dessus l'épaule gauche pour ceindre le thorax alors que dans la main droite, il tient une lanière sacrée, insigne de puissance et d'autorité.

2. 2. Les Dan *vodun*, les démembrements de Dan Ayiɖo Hwɛɖo, le serpent arc-en-ciel

A l'observation, à part leur habillement, les *Dan vodun* peuvent aisément se confondre avec les hypostases du *vodun T*ɔxɔsu. La différence fondamentale entre ces deux types de *vodun* réside dans la différence de la demeure originelle des *Dan vodun*. Les *Dan vodun* sont des esprits d'une hiérarchie supérieure au *Tɔxɔsu* et qui ont la possibilité de résider partout et non uniquement dans l'eau comme les *T*ɔxɔsu. Un *Dan vodun* peut avoir pour demeure et même pour autel le tronc d'un arbre, l'intérieur d'une colline, d'une termitière, un bosquet. Parfois, il arrive que cette divinité n'ait pas de résidence visible. Même dans ce cas, elle peut présider à la naissance de certaines personnes dont elle gère la vie à sa guide. La vie de ces

gens peut être perturbée par d'incessantes difficultés si ceux-ci ne se plient pas aux exigences de leur *vodun* tutélaire. En revanche, leur vie peut être faite de beaucoup de facilités lorsqu'ils sont dociles, respectueux des desideratas de leur *vodun.* C'est pour cette raison que l'on considère que ce type de *vodun* peut assurer la réussite sociale de ses protégés. Quand certaines personnes dont la vie a été régentée par *Dan vodun* meurent, elles peuvent être divinisées sous la forme de *Dan vodun*.

Dans le panthéon *maxi*, *Dan Ayiɖo hwɛɖo* représente l'une des divinités primordiales. Cette divinité concentre les sept pouvoirs créateurs du Dieu suprême qui se déclinent dans les sept couleurs de l'arc-en-ciel, son symbole. Lorsque cette divinité chevauche un adepte, pendant toute la période de l'état de possession, celui-ci ne parle pas.

2. 3. Les *vodun* Loko, des divinités de l'ordre des hamadryades.

Certains esprits de la nature affectionnent tout particulièrement l'iroko. Ils y élisent domicile. Par métonymie, l'on a fini par nommer *Loko vodun* ces genres d'esprit. Les *Loko vodun* ont la particularité d'être généreux et extrêmement bienveillants envers ceux qui les adorent. Quelques uns de ces esprits sont parfois amenés, à travers des rites appropriés, à chevaucher des personnes sous la forme de *vodun Nɛsuxwe*. Tout *vodun Loko* est androgène. Les adeptes en état de possession s'habillent comme les *vodun Tɔxɔsu* avec la seule différence que leur couvre-chef est fait entièrement de cauris et se rabattent de part et d'autre sur les oreilles de l'hypostase.

2. 4. Drango, des *vodun* entre parèdres et pages.

Dans l'imaginaire des adeptes du vodun *Nɛsuxwe,* le monde des divinités est fait de classes sociales hiérarchisées. Les *Drango* dans ce monde de divinités occupent une place qui se situe entre celle d'un parèdre et la position d'un page. Ils sont aux petits soins des divinités supérieures que sont les *vodun Dan*. Lorsqu'un adepte du *vodun Dan* entre en état de possession et se trouve chevauché par sa divinité, le *vodun Drango* attaché à la personne du *Dan* prend également possession de son hypostase pour amener ce dernier à jouer publiquement le rôle de page ou de serviteur que son *vodun* est censé accomplir dans le monde des divinités. Le *vodun Drango* n'est pas tout à fait une divinité autonome qui peut prendre possession de son adepte tant que le *vodun Dan* auquel il est attaché ne l'ait fait au préalable. Il n'est non plus un simple serviteur à qui l'on peut allègrement manquer d'égard. Toute offense à l'endroit d'une hypostase de Drango suscite automatiquement les mêmes manifestations de dénonciation d'outrage qui ont cours lorsque tout autre *vodun* est offensé. Il est à signaler que l'hypostase de Drango est toujours une personne de sexe féminin.

2. 5. Nɛzɔndan, les *vodun* bicéphales

Dans la logique de la morphologie atypique d'Azaka, le premier être humain consacré *Nɛsuxwe,* il arrive que des personnes soient habitées par des esprits ayant la polarité masculine et féminine. Lorsque de telles personnes meurent, la consultation préalable par le *fa* lors du rite de divinisation peut révéler l'ambivalence de leur personnalité. Elles sont alors consacrées *Nɛzɔndan*. Les adeptes chevauchés par de telles divinités ont souvent un statut équivoque au sein des couvents. Lorsqu'ils sont chevauchés par leur *vodun,* ils se comportent tantôt comme des hommes tantôt comme des femmes.

2. 6. Les *Nɛsuxwe* ordinaires

On considère comme *Nɛsuxwe* ordinaire tout *vodun Nɛsuxwe* consacré à partir de l'esprit d'un défunt que les oracles ont révélé comme étant une personne ordinaire. Les hypostases de cette catégorie de *Nɛsuxwe* sont toujours de sexe féminin même si l'esprit de la personne qu'elle incarne à travers l'état de possession est du sexe masculin. Les *Nɛsuxwe* ordinaires sont généralement appelés *Akabasi* en souvenir du premier roi aboméen qui a été consacré *Nɛsuxwe*.



Photo 5 : *Nɛsuxwe* ordinaire jouant le rôle de nymphe égayant les *vodun* supérieurs. Juste à côté, avec un couvre-chef noir, un *vodun Dan.* (Photo prise par B.K. Elomon)



Photo 6 : De gauche vers la droite, l'on voit un *vodun Dan* puis *un vodun Tɔxɔsu* et enfin un *vodun Loko*. (Photo prise par B. K. Elomon)



Photo 7 : De gauche vers la droite : un *vodun Loko*, un vodun *Drango* servante du précédent et en troisième position un *Nɛsuxwe ordinaire*. (Photo prise par B. Elomon)



Photo 8 : Sur les genoux du deuxième personnage, un *vodun Loko,* on voit la lanière qui est l'insigne distinctif permettant de ne pas le confondre avec les *vodun Dan* et *Tɔxosu* qui ont le même habillement que lui. (Photo prise par B.K. Elomon)

IV. LES RITUELS DU *VODUN NƐSUXWE* : UN ESPACE DE PRODUCTION D'UNE LITTERATURE FONCTIONNELLE

« Dans la société traditionnelle toutes les manifestations commencent par des chansons(…) Dans son acception, elle n'est que l'autre nom de la poésie »[1] a écrit Patrice Kayo. Cette observation se vérifie très facilement lorsqu'il s'agit de manifestation religieuse. Dans la religion *vodun* d'une manière générale, la production et surtout l'usage de la chanson est pluridimensionnelle parce que celle-ci accompagne tous les rites et participe de leur efficacité.

1. Du rite *Nɛsuxwe* au théâtre rituel

1. 1. Les rituels dans le culte de *Nɛsuxwe*

Etymologiquement, le mot « rite » vient du latin « *ritus* » qui signifie usage, coutume. Un rite est, avant tout, un ensemble de gestes typés ayant une portée culturelle. C'est

[1] Patrice, Kayo, « *La chanson dans la société traditionnelle bamiléké »,* in *Chansons d'Afrique et des Antilles,* Paris, L'harmattan, 1988, p.77.

également un cérémonial désignant un ensemble d'usages réglés par la coutume ou par la loi. Subséquemment, tout rite est un acte fortement connoté qui sert de ciment à une communauté, conformément au double sens étymologique de *« relier »* et *« se recueillir».* Le mot cérémonial qui est la plate-forme linguistique de son champ sémantique s'applique aussi bien au domaine religieux qu'aux manifestations civiles ou politiques. Le rite n'est donc pas toujours religieux. Il peut être profane ou sacré. On doit signaler, au passage, que les mots « rite » et « rituel » sont souvent employés à tort l'un pour l'autre. Sur le plan religieux qui est celui qui nous concerne, un rituel détaille le contenu, la périodicité et l'ordre prescrit des cérémonies qui se pratiquent dans une religion ou dans une société. Toute initiation ou toute adhésion à un groupe socioculturel passe par l'accomplissement d'un rite.

Ensemble de gestes codifiés par l'usage ou la tradition, le rite, pour sa part, est présent dans tous les cultes. C'est le rite qui particularise chaque communauté religieuse. Toutefois, il convient de souligner que tous les rites ne sont pas religieux. Il existe des rites profanes. A titre d'exemple, on peut faire remarquer que dans certaines sociétés traditionnelles africaines, il y a des rites distinctifs de certaines confréries telles que celles des chasseurs ou des fossoyeurs. Le rite qui transforme un individu profane en un adepte accompli de *Nɛsuxwe* communément considéré comme un être sacré dont l'intégrité physique et morale sont inviolables se déroule en plusieurs étapes. Chacune d'elles et jalonnée de diverses cérémonies qui s'étalent sur une période de réclusion initiatique qui dure trois voire quatre mois. La cooptation qui instaure la réclusion initiatique se fait en début de saison sèche, saison d'atténuation des travaux agricoles. La période de réclusion initiatique va généralement de fin décembre à fin mars.

Dans le domaine religieux le rite est le substrat de chaque obédience. Le rituel en tant qu'intermédiation entre les humains et le *numineux* ne devient efficace que lorsque le geste qui est son cocon est accompagné de paroles consacrées. Celles-ci prennent plusieurs formes : la prière, la chanson sacrée populaire, la chanson sacrée ésotérique. Sont rangées sous la bannière de chansons sacrées populaires, les chansons utilisées à l'occasion des cérémonies non solennelles telles que les réjouissances, les veillées. Ces textes de chansons sont susceptibles d'être exécutés par des non-initiés désireux de soutenir les adeptes pendant leur manifestation. Les chansons sacrées ésotériques ou solennelles ne peuvent être chantées que par les adeptes et ce, exclusivement au cours des rituels. La règle générale est que chaque cérémonie a ses chansons spécifiques.

Les chansons que l'on exécute durant la période de réclusion initiatique et les cérémonies extérieures intervenant durant cette période sont appelées *hunkpamɛ han*, ce qui veut dire « chansons de couvent ». Ces chansons sont très nombreuses et leur thématique très variée comme on peut s'en rendre compte dans le corpus de référence. Pour avoir une vue assez nette des différents rituels, nous les avons regroupés suivant une typologie fonctionnelle qui, notons-le, ne tient pas compte d'une classification propre aux responsables du culte. Eux autres nomment au cas par cas les rituels et ne distinguent que deux catégories de rituels : les rituels funéraires et les rituels non funéraires ou d'adoration. Suivant notre typologie, on distingue les types de rituel ci-après :

1. 2. Le rituel d'intégration

Nous appelons rituel intégratif, les pratiques cultuelles qui transforment le novice en un adepte que "chevauche" *Nɛsuxwe*. Il y a deux cérémonies dans cette catégorie :

- ***baxuxo ou vodun ɖe asi***

La cérémonie dite *baxuxo* qui marque la fin des funérailles d'une personnalité du culte est une sorte de transition entre le champ de la vie visible et de la mort. La description du déroulement de cette cérémonie figure dans le chapitre III dans la rubrique consacrée aux chansons qui l'accompagnent. Vers la fin de la cérémonie *baxuxo***,** une novice subit le *vodun ɖe asi* qui se manifeste par une possession par l'esprit du défunt dont on est en train de faire la cérémonie. La novice crie haut et fort « wee yi » « oui oui » comme si elle répondait à un appel qu'elle seule a entendu. Ce disant, elle pose son pouce droit sur sa fontanelle et se dirige vers le couvent de *Nɛsuxwe*. Il arrive que le rite d'intégration à la confrérie de *Nɛsuxwe*, le *vodun deasi* se produise en dehors du *baxuxo*. Dans ce cas, cela se passe à l'occasion de la cérémonie dite *Xwetanu***.**

- ***Vodun hu asi***

Dès que la novice intègre le couvent, elle passe au stade dit *vodun hu asi***.** Littéralement cela signifie « le *vodun* a tué sa femme ». La retraite initiatique dans le couvent pendant cinq ou sept jours marque effectivement la mort sociale de la novice appelée à ne réapparaître que dans un état de métamorphose psychique, spirituelle et sociale. Ce n'est plus le même individu qui reviendra du couvent car en principe la nouvelle adepte est sensée ignorer le monde profane jusqu'à ses propres enfants et son époux qui sera obligé de la racheter ou de la re-doter de manière symbolique.

La première apparition de l'adepte fraîche émoulue prend la forme d'un drame dont la mise en scène arrive des fois à provoquer les pleurs de ses proches. Nous en parlerons amplement plus loin.

1. 3. Le rituel d'initiation

- **Le *vodun fifɔn***

Le *vodun fifɔn*, le réveil ou la résurrection par le *vodun* intervient au bout du cinquième ou du septième jour après *vodun hu asi*. Il se fait de la manière suivante. Une partie de danse rituelle est organisée autour d'un espace circulaire juste à l'entrée du couvent d'où les *hundeva* (jeunes hommes de rang intermédiaire pas tout à fait initiés et non plus profanes) sortent la novice dans un état visiblement d'inconscience renforcé par une raideur cadavérique. Le corps inanimé de la novice exposé, les tambours rituels s'emballent invitant le prêtre, maître des cérémonies à enclencher le processus de réanimation, de résurrection.

L'aboutissement du processus peut prendre un temps plus ou moins long au cours duquel l'anxiété des proches peut dégénérer en lamentations. Dès qu'elle revient à la vie (étape dite *vodun fɔnasi*), la nouvelle adepte décline sa nouvelle identité et c'est dorénavant l'unique appellation qui l'identifiera à l'état civil. Toute utilisation de son prénom d'avant son initiation est passible d'une amende conséquente. Et à partir de cet instant jusqu'à sa sortie définitive du couvent, la nouvelle adepte n'utilisera qu'une langue spéciale dite *hungbe* littéralement « la langue du *vodun »* qui est souvent la langue parlée par le peuple d'où est originaire le *vodun*. Toutes ces marques de transfiguration de la fraîche émoulue concourent à imprimer au vodun *Nɛsuxwe* le caractère d'une véritable épiphanie. La symbolique de ce rituel peut être perçue comme suit : Une personne dont la venue programmée est annoncée, fait son entrée dans la communauté sociale auréolée des valeurs morales que la personne réincarnée avait développées et entretenues.

- **Le *cadudu***

Littéralement *cadudu* signifie « *consommation de confiture ou de friture».* Il intervient trois mois après la conscription. Cette cérémonie scelle un pacte de confraternité, de solidarité mutuelle au sein des membres d'une cohorte. Elle se déroule en public et permet de reconnaître l'ordre de préséance entre les *vodun*, ordre déterminé par la hiérarchisation sociale des défunts réincarnés.

Au cours du *cadudu*, les novices en procession dansent autour d'un récipient contenant une salade de fruits, récipient dans lequel chacune plonge la main pour se servir dans le respect strict de la hiérarchie sociale des personnes réincarnées.

- ***Le zosisi***

C'est l'épreuve du feu qui se fait immédiatement après celui du *cadudu*. C'est donc également une manifestation publique. Toutefois il faut reconnaître qu'une partie se déroule à l'abri du regard des non initiés. En effet, juste après le *cadudu*, les prêtres et les autres adeptes qui ne sont pas en état de possession par le *vodun* font un enclos de fortune à l'intérieur duquel ils immolent un coq et une poule. Après le sacrifice des volatiles, ils défont l'enclos et c'est alors que se cuisine la pâte dite *amiwɔ* devant le public. Chaque adepte passe, suivant l'ordre évoqué tantôt, pour plonger quelques doigts dans la marmite fumante et prélever un peu du contenu pour s'en régaler. Sa symbolique a, selon nos informations, deux sens. L'épreuve du feu, c'est l'endurance devant la douleur vive : il faut subir stoïquement tout ce qui s'impose à soi dans cette nouvelle vie. Toutes les femmes chevauchées par l'esprit des morts de sexe masculin ont jusque-là joué comme si elles étaient effectivement des hommes. La véritable symbolique de l'exercice est l'apprentissage de la patience, de l'endurance, de la lucidité devant chaque épreuve qu'elles vont vivre dorénavant.

1. 4. Le rituel de consécration

A ce niveau nous avons trois cérémonies. Lors du séjour d'initiation d'une nouvelle adepte de *Nɛsuxwe*, les cérémonies ci-après jalonnent son éducation religieuse.

- **L*e Nɛtɔnu***

Il a un double symbolisme mais ne se fait pas au niveau de tous les couvents. C'est surtout les couvents de la ville de Savalou et de Wessè qui le pratiquent généralement trois jours après *cadudu.* Les responsables des autres couvents le considèrent comme une innovation qui serait copiée chez les adeptes de *nago vodun*. Il sert à purifier par l'eau des nouvelles adeptes appelées *kpɔkpɔ***,** les nouvelles recrues. C'est aussi une manière solennelle d'amener les nouvelles adeptes à renouer avec la corvée de puisage d'eau à laquelle les femmes sont traditionnellement astreintes. Ce rite se déroule dans le quartier Gbaffo à un endroit spécialement consacré appelé *sɛxosunji.* (Lieu où le sɛ , l'esprit, la providence a débroussaillé le tertre).

C'est en ce lieu *Nɛtɔnu*, fontaine d*u vodun* que les recrues se purifient par un bain rituel à l'issue duquel elles revêtent de nouveaux habits et se parent toujours en signe de renaissance spirituelle.

- **Le *kuxi et* le *gbɛxi***

Véritables nouvelles-nées, les *kpɔkpɔ* (les novices) doivent réapprendre tout du monde profane. Aussi les amène- t- on à travers le *gbɛxi* (marché de la vie) à renouer avec les lieux publics et plus particulièrement avec les marchés. Il est intéressant de remarquer que cinq jours avant le *gbɛxi* (marché de la vie), se fait la cérémonie du *kuxi (*marché de la mort) qui est un genre d'extraction définitive de la nouvelle adepte du monde des morts. C'est un genre d'adieu au monde des morts, au marché des morts. Tout ceci souligne le caractère de résurrection à travers *Nɛsuxwe.* Cette cérémonie se déroule deux semaines après la cérémonie de *Nɛtɔnu.*

- **Le *ɖafifɛn* et *ɖajujo***

Le *ɖafifɛn* consiste à faire raser rituellement la moitié droite du crâne. Les cheveux ainsi prélevés sont gardés jalousement au couvent. Sept mois plus tard, les nouvelles adeptes retournent au couvent pour faire le rituel de *ɖajujo.* Cette fois-ci c'est tout le crâne qui est rasé et les cheveux recueillis sont ajoutés aux cheveux prélevés lors du *ɖafifɛn* et le tout est gardé au couvent comme des reliques du défunt réincarné.

1. 5. Les rituels de sortie du couvent

Pour la sortie du couvent, il y a essentiellement deux rites qui sont le *zankplekple* et le *mɛɖuɖo.*

- Le ***zankplekple*** (rencontre des nattes, des couchettes)

C'est après le *zankplekple* que la nouvelle adepte est autorisée à reprendre une vie sexuelle. Avant ceci, il lui est formellement interdit de se coucher ne serait-ce que côte à côte avec un homme. Le *zankplekple* est donc une renaissance à la vie sexuelle.

- **Le *mɛɖuɖo*.**

C'est la remise aux parents. Les anciennes raccompagnent la *kpɔkpɔ* chez elle, en lui montrant la voie qui mène dans la demeure qui fut et redevient la sienne. Mais il faudra en plus lui apprendre à reconnaître ses propres parents. C'est véritablement une autre personne qui revient du couvent. On constate, du reste, une métamorphose physique, son visage étant dorénavant marqué par des tatouages rituels.

1.6. Les rituels épisodiques

- **Le *xwetanu***

Le *xwetanu* est une cérémonie annuelle qui commence par une veillée appelée *zandrɔdrɔ*. Le *zandrɔdrɔ* est une veillée rituelle qui précède le jour des offrandes aux *vodun*, offrandes qui se déroulent en deux étapes.

-Le ***ɖɛxuxo :*** C'est la phase des prières et des vœux.

-Le ***nuhuhu*** : C'est l'étape des sacrifices rituels des animaux qui peuvent être de la volaille ou des cabris ou un bœuf.

- Le **tɔyiyi**

Cela se fait comme le *nɛtɔnu***.** La différence ici réside dans le fait que le *tɔyiyi***,** la randonnée vers la fontaine nɛtɔ n'est pas uniquement réservée aux *kpɔkpɔ***.** Elles sont accompagnées par des adeptes d'une certaine ancienneté qui les assistent tout au long du parcours. Il leur est strictement recommandé d'éviter de heurter les pieds contre un quelconque obstacle. L'exercice n'est pas très aisé sur les sentiers de cette région des Collines dont le relief est caractérisé par l'abondance de pierres. C'est à cette occasion que les recrues portent pour la première fois, après leur initiation, une charge sur leur tête. Il s'agit d'une jarre quelles remplissent d'eau. Cette cérémonie les amène à renouer avec le portage traditionnel des charges sur la tête et tout particulièrement avec la corvée d'eau qui fait partie du quotidien des ménagères.

- Le ***hunɔsusɔ***

C'est une cérémonie très curieuse qui se fait pour désigner un nouveau prêtre. Cette cérémonie se passe de la manière suivante : il est posé une calebasse close (la symbolique du *vodun*) sur un plan d'eau, une rivière évasée qui rappelle en ce lieu précis l'image d'une lagune. Le postulant au poste de *hunɔ* (pontife responsable du culte) se positionne au bord de la rivière que ses pieds touchent à peine. Après des invocations, la calebasse doit faire au moins trois tours de l'assemblée des participants avant de se placer juste entre les pieds du futur *hunɔ* qui guète cette occasion pour la saisir dans ses deux bras comme pour dire j'accepte de jouer mon nouveau rôle. Il est ensuite raccompagné au couvent au son du tambour rituel *gohun* pour la suite qui se passe dans le secret des grands initiés.

2. Rites *Nɛsuxwe* et théâtre rituel

Le concept de théâtre rituel se définit comme un drame censé reproduire une séquence de l'histoire supposée de certaines divinités ou concourant à la mise en œuvre magique de certaines puissances de la nature dans l'accomplissement d'une cérémonie ou d'une liturgie. De l'observation de la gestuelle des officiants et des participants aux divers rituels de *Nɛsuxwe,* il ressort que les postures, les actions et les mouvements sont typés et fortement connotés. Il n'y a pas de place ni aux innovations ni aux initiatives personnelles. Il s'agit toujours, pour chaque cérémonie, de la reproduction stricto sensu d'un scénario-type avec des paroles consacrées. Tout ceci renvoie d'une manière ou d'une autre à une légende ou à un mythe du

culte. C'est pour toutes ces raisons que l'on est fondé de dire que les gestes qui s'effectuent lors des rituels de *Næsuxwe* et les paroles qui les accompagnent créent véritablement un théâtre rituel. Le théâtre dans *Næsuxwe* est comme l'a écrit Michel Lioure parlant du drame symboliste :

> *« un théâtre essentiellement poétique, délivré de l'anecdote et de la réalité quotidienne, restaurant les droits du rêve et de la suggestion (…) Un drame franchement idéaliste et spiritualiste, largement ouvert sur le mystère, et puisant aux sources du mysticisme et du surnaturel».*[1]

Le théâtre rituel dans Nɛsuxwe a tous les attributs d'un spectacle total car chants, chansons, danses, mimes et autres gestuelles accompagnent tous les rites. A titre d'exemple, on s'intéressera spécifiquement à deux d'entre eux. Il s'agit des rituels de *Bosikpɔnwlinu* et de *vodun fifɔn* qui sont particulièrement illustratifs.

La mise en scène du rituel de *vodun fifɔn*, la résurrection est, des fois, réalisée avec une habilité telle que lorsque le processus de retour à la vie, la réanimation du corps cadavérique couvert d'asticots de la nouvelle adepte met du temps à s'accomplir, certains de ses parents fondent en larmes oubliant qu'il s'agit d'un rituel de passage. Ceci est véritablement la dramatisation de la résurrection d'un ancêtre, résurrection doublée de la re-naissance de la nouvelle adepte à une vie dualiste faite d'une ingénieuse gestion de la cohabitation par superposition de l'esprit d'un défunt et de celui de l'adepte dans un même corps physique transfiguré par des tatouages sacrés, signes extérieurs d'appartenance à une confrérie. Au cours de ce rite tous les gestes sont codés. L'étude sémiotique de la gestuelle dans les rites de *Næsuxwe* permettra de bien apprécier comment geste et parole soignée concourent à la production d'un spectacle total.

Le *vodun Bosikpɔn* dont la tige débute par « *vodun wemɛnu* », et qui jouit d'une préséance absolue au sein des *Næsuxwe*, a une gestuelle très éloquente. Lorsque l'adepte de *Bosikpɔn* entre en transe chevauché par l'esprit de ce *vodun*, il feule et pour danser il se met à quatre pattes mimant le tigre, son totem. Imitant ce félin, il livre une chasse impitoyable aux cabris des environs dont il écrase l'œsophage entre ses dents. A cette occasion les tambours sont joués pour exécuter un chant dans un langage musiqué qui est un dithyrambe à la gloire du félin qu'il incarne. Le théâtre rituel au niveau de *Bosikpɔn* génère trois axes de production littéraire : la chanson exécutée de vive voix par le chœur, le chant en langage musiqué produit par les musiciens puis le panégyrique de ce vodun qui est déclamée par intermittence. Nous sommes fondé à dire que ces rituels sont sources de théâtre rituel d'autant plus que dans sa

[1] Lioure, Michel, *Le Drame* 1, Paris, Armand, Colin, «U », 1963, p. 73.

classification des différentes formes de théâtre traditionnel africain Chaïbou Dan Inna s'inspirant des travaux de E. Kirby a identifié *« les cérémonies rituelles et les cultes de possession* »[1] comme deux des sept catégories de théâtre rituel.

En effet, dans sa classification, il a répertorié : « *les simples imitations, les cérémonies rituelles, les cultes de possession, les mascarades ou parodies et les comédies* »[2]. Comme chacune des sept catégories constitutives du théâtre traditionnel africain. Une bonne observation des divers rituels du vodun *Nɛsuxwe*, une observation sereine dépouillée de la crainte et du sens du sacré permet de reconnaître sans ambages qu'il s'agit ici de théâtre matrice féconde dans laquelle fleurissent diverses formes de littérature.

3. Importance du geste et de la parole dans les rites

Dans le *vodun Nɛsuxwe*, rien n'est gratuit au niveau des différentes productions artistiques. Tout revêt un sens, une fonction et une portée esthétique : la production littéraire y est donc fonctionnelle. En effet, toute la vie au sein du couvent s'organise autour du geste et de la parole. Le geste est le noyau du rite, la parole, son adjuvant, le consacre. Si par le geste nous avons déterminé les étapes intégratives de l'être, par la parole, nous abordons la sacralité du rite. Comme nous sommes dans *« la bonne parole »*, c'est-à-dire la littérature orale, il ne paraît plus nécessaire de reprendre la classification des genres ou paroles littéraires en ce domaine. Il nous appartient de les reconnaître tels que nous les ont organisés les études d'Ascension Bogniaho et Bienvenu Koudjo sur la typologie des genres en littérature africaine orale.

Selon les études de ces deux chercheurs, les paroles littéraires ont des fonctions sociales très variées. Celles-ci vont de la badinerie socio-éducative (cycle *ayɛsi)* à l'intégration au monde des morts par le biais des rites funéraires. Elles sont donc très nombreuses. Mais à la vérité, le genre qui frappe le plus est la chanson. Elle est spectaculaire et s'impose comme le viatique de la divinité. Cependant, il reste d'autres formes de paroles auxquelles on fait peu attention au sein des couvents, et qui ne sont pas des moindres dans la vie foisonnante du quotidien et de la solennité de ces lieux d'adoration. On cite, à titre d'exemples, les noms de consécration, les incantations, les litanies, les prières ou *ɖɛxixo, les mythes* et les panégyriques sacrés ou *vodun mlamla.* Ils meublent tous les gestes et donnent l'impression que le couvent est gros de parole, que cette parole en est l'essence et, par ricochet, celle de la divinité. Aussi, importe-t-il d'observer, d'analyser la création de cette parole plurielle.

[1] Chaïbou, Dan, Inna, « *Le théâtre en langues africaines au Niger »,* in *Notre Librairie* N° 107, Oct-Dec ,1991, p.45.
[2] Chaïbou, Dan, Inna, idem.

CONCLUSION

A la lumière de la description du *vodun Nɛsuxwe* dans son essence et dans sa phénoménologie, il s'est dégagé un faisceau de données permettant d'avoir une vision du parcours initiatique au bout duquel un individu devient adepte et même pontife du culte. Ce parcours initiatique qui se déroule autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du couvent est jalonné de nombreux rituels au cours desquels on exécute des chansons appropriées. Décrire ces chansons en les situant dans leur contexte donnera une idée exacte de la valeur esthétique de ces productions littéraires de couvent. C'est pour cette raison que le chapitre qui va suivre sera consacré au descriptif de ces textes.

CHAPITRE III

LE CORPUS DE REFERENCES

INTRODUCTION

Certaines études font figurer leurs textes d'appui dans des annexes. La présente se situant dans une perspective résolument prégnante considère les siens comme des pièces-témoins sur lesquelles doit s'articuler toute analyse. C'est ce qui justifie le fait que les chansons que nous nous proposons d'étudier seront plutôt mises en avant pour offrir une certaine visibilité des divers aspects de leur esthétique tant au niveau de leur transcription qu'au niveau de leur traduction. Pour les recueillir nous avons dû sillonner les départements du Zou et des Collines. Le répertoire est quasiment le même pour tous les couvents visités. Même à Avétè et à Atchinnidji (villages situés dans la région d'Atakpamé au Togo), on retrouve les mêmes chansons sans aucune déformation.

I. DE LA COLLECTE A L 'ELABORATION DU CORPUS

Pour bien s'imprégner de la réalité du contexte de leur performance les chansons ont été recueillies à l'occasion des différentes cérémonies qu'elles soutiennent. La collecte s'est effectuée à Savalou, à Koutago, à Mondji, à Zunzoncammè, à Adingnigon. Au total cent trente (130) chansons et vingt quatre (24) chants sacrés ont été enregistrés sur des supports audiovisuels. Elles ont été ensuite transcrites exactement dans l'ordre de leur profération. Mais compte tenu de l'importance du volume de cette moisson nous n'en avons retenu que cinquante trois(53) dans la version finale du corpus. En nous conformant à la pratique de leurs utilisateurs, nous avons adopté le premier verset de chaque texte comme son titre.

I.1. Le codage des textes

Classés suivant une typologie fonctionnelle, les textes ont été numérotés sur la base du contexte dans lequel on les utilise. Leur code d'identification se termine par l'initiale du contexte d'emploi. Ainsi les chansons de dévotion ont pour code le sigle CH.D., celles de purification sont immatriculées CH.P. En ce qui concerne les chansons du rite funéraire *baxuxo* et celles dites *hunkpamɛhan* signifiant littéralement « chansons de couvent » leur code respectif est CH.B puis CH.C. Celles qui servent à dénoncer les outrages et autres profanations portent le sigle CH.O.M. Les textes qui sont plutôt des chants et non des chansons portent la mention *chant* pour bien les spécifier.

I.2 Les outils de la transcription

La langue dans laquelle les chansons sont produites est tonale. Mais pour alléger quelque peu la transcription nous n'avons pas mis les signes diacritiques. La transcription est faite avec

l'alphabet latin enrichi des signes phonétiques. Nous avons ainsi adopté l'alphabet préconisé par le Centre National de Linguistique Appliquée.

Phonèmes consonantiques	**Exemple d'un mot en maxigbe**
/b/	bɔbɔ (haricaot cuit)
/d/	adɔn (lutte)
/f/	Fɔn (se réveiller)
/g/	géé (immanquablement)
/h/	ahan (boisson)
/j/	éjèlù (niaiserie)
/k/	èkɛ́n (épervier)
/l/	èlɛ́lō (blague)
/m/	mŭ (moustique)
/n/	sùnnù (homme)
/s/	sín (depuis)
/t/	ètĕ (noix de palme)
/w/	owĭí (variété de rat champêtre)
/y/	yà (récolter)
/kp/	ókpč (chèvre)
/gb/	gbɔ (cesser)
Phonèmes vocaliques	***maxi***
/a/ /an/	- asá (jambe) - asán (castagnette)
/e/	èsí (queue)
/o/	òfĭ (enfant, fils)
/i/ /in/	- díè (présentatif) - hlinkɛ (couteau)
/ɛ/ / ɛn/	-èkpɛ́n (ami -èkɛ́n (épervier)
/u/ /un/	-sù (fermer) -sùn (lune
/ɔ/	-gbetɔ̄ (chasseur) -tɔ̄n (sortir)

/ɔn/	

Le *maxigbe* comprend 24 phonèmes consonantiques et 12 voyelles

Les consonnes : /b/ /c/ /d/ /f/ /g/ /gb/ /h/ /j//k /kp/ /l/ /m/ /n/ /nɣ/ /p/ /r/ /s/ /t/ /v/ /w/ /x/ /y/ /z/

Les voyelles : elles sont au nombre de 12. Il s'agit de : /i/ /e/ /ɛ/ /a/ ɖ/o/ /u/ /an/ /in/ /ɛn/ /ɔn/ /un/

II.LES GRANDS TRAITS DES TEXTES DU CORPUS

Ces textes ont tous une caractéristique distinctive des productions poétiques : ils sont coulés dans un langage dont la structuration et la potentialité sémantique diffèrent de celles du discours ordinaire. Certaines constructions phrastiques sont agrammaticales et, il n'est pas rare d'y déceler des termes qui sont simplement des idéophones créés par les auteurs dans le but d'entretenir une harmonie vocalique. On observe, en outre, que nombre de versets développent simultanément deux potentialités sémantiques ou comportent des passages allégoriques. Dans ce dispositif langagier atypique se retrouvent, des fois, des allusions sibyllines à des personnages mythiques ou légendaires. L'arrière fond de tout ceci est une référence constante et implicite à des mythes ethno-religieux. En effet, le référentiel des textes est l'univers cosmogonique de la culture *aja-fɔn*. Pour éclairer le sens et la portée de ces textes, leur commentaire s'articulera donc sur la mythogénèse, ainsi que sur la philologie et utilisera comme instrument privilégié d'analyse l'approche mythocritique.

Une autre constante qui s'observe dans ces chansons de *Nɛsuxwe* est que forme et contenu constituent un tout, un ensemble homogène. La densité sémantique et la beauté de ces textes tiennent généralement d'une harmonieuse alliance entre parallélisme phonologique et parallélisme lexicologique de sorte qu'on peut, à loisir, établir un lien sémantique que renforce souvent le lien phonique. Ainsi, on retrouve, par endroits, dans de tels jeux de mots doublés de jeux de sens, un dosage heureux entre euphonie et métaphore filée, le tout conférant l'allure de calembour à certains versets. Mais il convient de faire remarquer que la construction de sens y est la plupart du temps bivalente car ces chansons sacrées fonctionnent comme des textes ayant un accès double : l'un profane et limpide, l'autre sacré et abscons. Il convient de faire remarquer qu'en fait, la frontière entre les deux paliers de compréhension est ténue et n'est donc pas décelable par tous, parce que le deuxième niveau de compréhension est abstrus, imperceptible aux profanes.

Pour la première entrée l'idée exprimée est apparente, voire évidente pour tout bon locuteur du *fɔngbe* ou du *maxigbe.* Quant à la seconde, elle est assimilable à une entrée blindée nécessitant une très bonne connaissance des réalités des couvents, de la cosmogonie et du lexique spécialisé du milieu *vodun*. C'est pourquoi l'interprétation sera souvent envisagée suivant deux axes de pénétration : le sacré et le profane. En considérant la dimension sacrée du langage poétique des chansons que nous étudions, il faudrait reconnaître qu'elle se manifeste comme un biface ayant un emploi double : elle sert à maudire dans les chansons appelées *oman han* et à bénir dans celles dites *dɛ xuxo han* qui servent à purifier ou à demander grâce et protection. Tout bien considéré, cette bifonctionnalité de la parole sacrée n'est pas une exclusivité des chansons de *Nɛsuxwe*. Dans la Grèce antique ses représentations *« En tant qu'elle est Peitho ou Apate, la parole est dans la pensée mythique une puissance double, positive ou négative, qui sur ce plan, est parfaitement analogue à d'autres puissances ambiguës »* [1] a écrit Marcel Detienne. Vues sous cet angle, ces chansons sacrées sont une forme d'expression d'un message surcodé multifonctionnel dont la compréhension profonde n'est pas à la portée de tous.

Par ailleurs, il convient de faire remarquer que pour bien coller aux canons esthétiques qui ont présidé à leur création, le commentaire de ces textes s'appuiera le plus souvent sur des données endogènes spécifiques.

III. LA LISTE DES ABREVIATIONS

III.1. Au niveau des sous-titres

Ch : chanson

P : purification /expiatoire

C : couvent

B : funéraire

OM : chanson d'outrage

Remarque : Quand le mot chant est ajouté à un sous-titre, cela revient à signaler que le texte en question n'est jamais soutenu par des instruments de musique.

III.2. A l'intérieur des textes de chanson

Adj démo : adjectif démonstratif

Adj déver : adjectif déverbatif

Adj poss : adjectif possessif

[1-] Marcel, Detienne, « L'ambiguïté de la parole », in *Le choix : Aléthéia ou Apaté*, Paris, P.U.F., 1973, pp. 51-80.

Adj qual : adjectif qualificatif

Adv : adverbe

Agen: agentif

Assert : assertif

Auxil : auxiliaire

Conj co : conjonction de coordination

Conj sub : conjonction de subordination

Dés fut : désinence de futur

Dét : déterminant

Emph : emphase

Fréq : fréquentatif

Interj : interjection

Idéo : idéophone

Loc ad : locution adverbiale

Loc conj : locution conjonctive

Loc prep : locution prépositionnelle

Loc v : locution verbale

Men : morphème explétif neutre

Morph emph : morphème d'emphase

Morph négat : morphème de négation

Ono : onomatopée

Pdm ins : particule dictomodale d'insistance

Pdm inter : particule dictomodale d'interrogation

Pdm négat : particule dictomodale de négation

Pdm : particule dictomodale

Phat : phatique

Plu : pluralisateur

Pp : pronom personnel

Pré : préposition

P.dém : pronom démonstratif

P. ind : pronom indéfini

P. inter : pronom interrogatif

P.poss : pronom possessif

P.rel : pronom relatif

Sub : substantif

V : verbe

IV .CHANSONS SACREES NON SOLENNELLES
IV.1. Les chansons de dévotion

Les chansons de dévotion sont destinées à magnifier et célébrer la divinité. Les textes de cette catégorie se profèrent à l'occasion de diverses manifestations et singulièrement lors des réjouissances accompagnant les cérémonies épisodiques. Ce ne sont pas des chansons sacrées solennelles puisqu'elles sont exécutées le plus souvent par des adeptes non en transe, et ne sont pas spécifiquement intégrées à une cérémonie. Ce sont des chansons bien courtes. Prise isolément aucune d'elle ne peut être comprise convenablement. Pour pénétrer de façon adéquate ces textes, il faudra envisager leur compréhension dans une approche systémique fondée sur la théorie de texte intégral développée dans la partie consacrée à la morphologie des chansons *de Nɛsuxwe*. En envisageant l'analyse dans cette approche systémique, on s'aperçoit que chaque chanson s'appuie sur celle qui la précède et n'est qu'une inférence de celle-ci.

CHD 01 : **Ala gan**

1- **ala gan e** *Sub / sub / phat* Argent bracelet	1- Le bracelet en argent
2- **gan ɖe nyi ala gan e** *Sub / art.ind/ v/ sub/ sub/ p.rel* Métal un être argent métal qui	2- Le bracelet qui est argent
3- **alɔ ce wɛ a na mɔ ɖe** *Sub/adj.p /morph emp/p.p/dés fut / v / v* Main mon c'est tu voir exister	3- C'est à mon poignet que tu le verras
4- **ala gan alɔ ce wɛ a na mɔ ɖe** *Sub/sub /sub/adj.p/morp.emp/p.p /désfut /v /v* Argent métal main ma c'est tu voir exister	4- Le bracelet qui est argent c'est à mon poignet que tu le verras
5- **ala gan alɔ ce wɛ e ɖe** *Sub / sub/ sub/ p.p/morphemp/p.p/v* Argent métal main ma c'est il exister	5- Le bracelet en argent c'est à mon poignet que tu le verras
6- **gan ɖe nyi ala gan** *Sub/art.ind/ v/ sub/ sub* Métal un être argent métal	6- Le bracelet qui est en argent
7- **gan mɔ ɖe ɖo alɔ ce** *Sub/adj. q/art.ind/v/sub /adj.p* Métal tel un être main ma	7- Un tel bracelet est à mon poignet

Commentaire

Cette chanson est dans l'ordre chronologique des chansons de dévotion en deuxième position. Elle suit directement la chanson introductive appelée *Gbébiɔ han ou avalilé han*, un

texte liminaire qui sert à demander l'autorisation aux divinités de la place et aux anciens artistes avant d'entamer une animation musicale. En fait, la chanson CHD01 est la toute première chanson dans le répertoire des chansons sacrées de l'orchestre *ajoblokodonu* dont la description figure plus loin dans la rubrique consacrée à la modalité de la profération. Le message que ce texte véhicule est conçu comme un duplex. Il y a un premier niveau de compréhension exotérique et un second ésotérique. En disant « *le bracelet qui est en argent c'est à mon poignet que tu le verras* » (verset n° 4), le coryphée attire l'attention sur le fait qu'il est un adepte du culte parce que généralement les adeptes du culte *Nɛsuxwe* utilisent les bracelets d'argent comme parure. Mais en réalité, l'artiste joue délibérément sur un parallélisme phonologique entre les termes « *alagan* » bracelet d'argent et « *abagan* » qui signifie bracelet « de bras », symbole de puissance et de pouvoir toujours caché sous la manche. A la rigueur, *abagan* est conçu comme un parement en cuivre qui orne discrètement les manches. Son existence et sa puissance ne sont connues que des initiés. Le porter prouve que l'on est prêt à mener des actions dans le cadre du culte sans craindre quoi que ce soit. Chanter que l'on porte *alagan* pour faire comprendre aux initiés que l'on a déjà son *abagan* sur soi est une manière très ingénieuse de dire les choses secrètes bien haut sans en avoir l'air et sans réellement les dévoiler. Lorsque les adeptes de *Nɛsuxwe* entendent cette chanson, ils comprennent que tout est prêt, que la séance d'animation peut réellement prendre son envol. Mais pour le grand public, la compréhension est toute simple « *je suis adepte du culte vodun Nɛsuxwe et j'en arbore le bracelet d'argent qui en est le signe distinctif* ». Seul les curieux assez perspicaces peuvent s'étonner du contenu de cette chanson parce que le coryphée ne porte jamais *alagan* qu'il prétend porter. Le verset qui dit clairement « *un tel bracelet est à mon bras* » ne fait que relever le parallélisme, la comparaison entre *alagan* et *abagan* qui est tout comme un signe caractéristique des *vodun*. Les chansons de *Nɛsuxwe* ont dans leur ensemble la capacité de dire les choses sans les dévoiler, de taire des secrets tout en les clamant. En somme, dans les chansons de *Nɛsuxwe* on chante l'indicible avec les mots de tous les jours sans le révéler. Ainsi ces textes corroborent les propos de Marcel Viau recueillis par Pierre-Marie Beaude lors d'un entretien sur l'esthétique littéraire et la théologie. Selon ce théoricien de l'esthétique littéraire :

> « *Le langage n'est pas un médium dont la qualité première serait de manifester une totale transparence par rapport à la « res » (ontologique) dont il serait le serviteur. C'est là, en effet, chose acquise. De la psychanalyse, de la linguistique, de la sémiotique, on tient que le langage a un corps, qu'un texte écrit possède*

une dimension monumentale, que le discours peut cacher et taire autant qu'il dit ».[1]

CHD 02 : Hun ma nyi alele nu de

1- **hun ma nyi alele nu ɖe** *Sub /morph nég/v/loc.v/sub/art.ind* vodun ne pas être errance chose une	1- Le *vodun* n'est pas une chose qui erre sans soin
2- **le jan a lele mi e** *Adj / adv/ p.p / v/ p.p / phat* Tel seulement tu flouer moi	2- Tel que tu m'as fait errer
3- **yɛhwe ma nyi alele nu e** *Sub/morph.nég/v/loc.v/sub/ phat* Esprit ne pas être errance chose	3- L'esprit n'est pas une chose qui souffre d'errance
4- **emi ɖo alɛxo ja** *p.p/ v / loc.n / v* Nous être chemin venir	4- Nous sommes en route, nous arrivons
5- **hwe enɛ nu ɔ** *Sub/ adj.dé/ sub/ pdm ins* Soleil ce bout	5- Et en ce moment
6- **ye mɔ danhwɛɖo ɖo alɛxo ja** *p.p /v /sub /v / loc.n / v* Ils voir vodun sur chemin venir	6- Ils ont vu Dan hxuɛdo, le serpent mythique, la grande divinité est en route, en train de venir
7- ***Maxinu* ayizɛnu mɔ danhwɛlo** *Sub/ sub/ v/ sub* Maxi d'ayizè voir vodun	7- L'homme *m*axi, le *Maxi* d'Aïzè voit venir le serpent Dan hwɛdo
8- **emi ɖo alɛxo ja** *p.p/ v/ loc.n/ v* nous Être sur chemin venir	8- Nous sommes en route, nous arrivons

Commentaire

Cette chanson-ci glorifie le *vodun* d'une manière générale en disant qu'il doit être bien entouré de soins. En clamant « *nous sommes en route, nous arrivons»* (verset 4), la chanson annonce l'élan des adeptes qui se mobilisent pour apporter les soins qu'il faut à la divinité. La masse des fidèles mobilisés pour la cause est comparée ici à une file interminable qui se déploie sur la voie. C'est cela qui fait croire, dit le texte, aux hommes *maxi d'Ayizè* que c'est un long serpent qui se déplace, tant la longueur est impressionnante. C'est là le premier palier de la compréhension du texte.

Au second palier de compréhension, l'image de déploiement de serpent sur la voie telle qu'elle est évoquée ici requiert qu'on s'imprègne de la culture et de certaines notions ésotériques du milieu *aja-fɔn* pour bien cerner le message. Le long serpent à rayures multiples appelé *Dan gaga hwɛdo* est, en réalité, l'une des dénominations d'un *vodun* primordial, *Ayido hwɛdo* symbolisé par l'arc-en- ciel. Le compositeur de cette chanson dit que quand les adeptes du vodun se mettent en procession, l'homme *maxi* d'*ayizè* ne voit que *Dan gaga hwɛdo. C*ela

[1]Pierre-Marie, Beaude, « *Rhétorique, esthétique et théologie, dialogue avec Marcel Viau »,* in Revue *Laval théologique et philosophique*, Volume 59, numéro 1, février 2003, p. 155-164.

fait comprendre aux initiés que c'est un langage détourné pour faire entendre plutôt ceci : en voyant la foule des adeptes s'ébranler l'on a déjà vu le *vodun* même en déplacement. En effet, les hommes avertis ont eu leur initiation à partir de l'appropriation des deux formules ci-après qu'Aboudou Tidjani-Serpos a rapportées dans *le bulletin de l'IFAN* datant de 1943. La première formule est un hommage que l'on rend en début de certains rituels en ces termes :

> *« Un ja valu mi, gbèto kpè tintin. Bo do vodun glagla…nyi we… ».*
> *« Hommage à vous, Ô ! Hommes qui êtes des moins que rien, mais qui êtes des voduns puissants* ***».*** [1]

La deuxième renchérit à travers une question initiatique servant de mot de passe d'un grand couvent. Elle est ainsi libellée : « *Qu'est-ce que le fétiche* ? » (Sic). Réponse « *Le fétiche (sic) n'est rien d'autre que l'homme »*[2]. Pour tout initié l'homme est le *vodun* et le *vodun* est la puissance protectrice de l'homme. C'est à cette dualité couverte par le sceau du serment du secret que font allusion les versets 7 et 8 qui disent notamment :

> *« L'homme maxi, le maxi d'Ayizè voit venir le serpent Dan hwɛdo*
> *Nous sommes en route nous arrivons ».*

Ainsi, cette chanson a deux paliers de compréhension. Le premier est accessible à tous alors que le second est essentiellement réservé aux hommes avertis. C'est dire que la seule connaissance de la langue ne suffit pas pour une bonne compréhension du message. Sur le plan morphosyntaxique l'artiste-compositeur a réalisé des prouesses en innovant par le biais de néologisme dont le sens est accessible à tous. Dans le verset 1 « *hun ma nyi alele nu de »*, l'expression *ale le nu d*e est une pure création verbale de l'auteur. Littéralement cette circonlocution signifie *« chose flouée»*. Mais en fait, cela laisse entendre une chose qui est méprisée, qui souffre. Dans le langage courant et même dans le registre soutenu ordinaire, une telle tournure ne peut être utilisée. Si l'auteur a eu recours à cette construction atypique, c'est surtout pour créer l'allitération en *l* qui produit un effet eurythmique avec le verset 2 « *le jan a lele mi e »*.

CHD 03 : Edɔ vodu ma nɔ hu mɛ

1- **ovodun ɔn** *Sub/ p.rel* Vodun le	1- Le *vodun*
2- **ma nɔ hu mɛ mɔhun de** *Morph nég/fréq / v / sub/ adj /art. ind* Ne pas tuer individu tel un	2- Il est dit que le vodun ne tue pas les gens de cette nature
3- **Vodun ma nɔ ba yɛxwe kpo** *Sub /morph nég/fréq /v /sub / pdm.n* Vodun ne pas manquer esprit	3- Le *vodun* ne manque pas d'esprit
4- **e ɖɔ hwɛɖo ɔ**	4- On dit le *vodun*

[1] Abdou, Tidjani-Serpos, « *Les invocations aux voduns* », in *Bulletin de l'IFAN* de 1943, pp.29-3O.
[2] Idem.

P ind / v/ sub / pdm ins	
On dire divinité	
5- **ma nɔ hu asi mɔhun de**	5- Ne tue pas de tels fidèles
Morphnég/ fréq/ v / sub/ adj /art. ind	
Ne pas tuer serviteur tel un	
6- **E ɖɔ azalu ɔ**	6- on dit le *vodun* azalu
p.ind / v/ sub / pdm ins	
On dire Azalou	
7- ma nɔ hu mɛ mɔhun de	7- Il est dit que le *vodun* ne tue pas ses fidèles de cette manière
Morph Nég / fréq /v /sub / adj. / art.ind	
Ne pas tuer individu tel un	
8- ovodun ma nɔ mɛ mɔhunde	8- Il est dit que le vodun ne tue pas les gens de cette nature
Sub/ morphnég/ fréq/ v/ sub/ adj.ind	
Vodun ne pas tuer individu untel	
9- **e ɖɔ yɛhwe yɛhwe yɛhwe kpoun**	9- Disons simplement qu'il est l'esprit, l'esprit, l'esprit
p.ind/ v/ sub/ sub/ sub/ adv	
On dire esprit esprit esprit simplement	
10- **ɖo vodun ma nɔ hu mɛ mɔhun de**	10-Il est dit que le vodun ne tue pas les gens de cette nature
v/Sub/morphnég/fréq/ v/ sub/adj /art.ind	
dire vodun ne pas tuer individu tel un	

Commentaire

Ce texte est une ironie caustique dont la compréhension pourrait mettre à mal les relations sociales entre chrétiens et adeptes de *Nɛsuxwe*. Mais le message est si bien moulé dans des allusions à peine décelables qu'il passe inaperçu. En disant *« le vodun quant à lui ne tue pas ses adeptes de cette manière là »,* le coryphée joue sur des ressources langagières très astucieuses pour camoufler autant que possible ce qui pourrait paraître blessant, choquant pour les chrétiens, les vrais destinataires. En effet l'expression « *hu asi* » qui signifie littéralement « tuer sa femme » ou « tuer son adepte » est une expression consacrée pour désigner également le rite par lequel le *vodun* choisit un nouvel adepte, le fait « *mourir* » pour la vie profane avant de le faire symboliquement renaître à la vie d'initié. Cette expression n'est jamais utilisée pour les chrétiens. Mais c'est ce que la chanson ose dire ici en insinuant que, la mort du Christ sur la croix est une horreur qu'aucune divinité du culte *vodun* ne pourrait infliger à l'un de ses fidèles. En disant : « *le vodun ne tue pas ses fidèles de cette manière là »* avant d'ajouter que *« le vodun ne tue pas les gens de cette nature* », le texte veut simplement faire comprendre que le *vodun* est un culte bien humain et non de la sauvagerie, de la sorcellerie. Tout ce qui est dit ici fait sous-entendre simplement son contraire qui est que c'est plutôt le dieu de la Bible qui est sauvage et laisse tuer ou fait tuer ses fidèles de premières loges tel que le Christ. En ajoutant plus loin « *le vodun ne manque pas d'esprit* », il sous entend habillement que c'est de l'autre côté plutôt où on sacrifie l'illustre Messie que la divinité manque d'esprit. Les versets qui suivent clament : « *disons simplement que c'est l'esprit, l'esprit, c'est l'esprit »* magnifient le *vodun* comme le vrai esprit qui « *ne manque pas d'esprit* ».

Ils jouent finement en faisant de la satire. Dire que c'est le *vodun* qui est simplement l'esprit comme conclusion du texte revient à dire que ce qui est en dehors du *vodun* ne l'est nullement. Le jeu de langage est si habillement fait que tout ceux que nous avons questionnés et qui sont des chrétiens nés dans le milieu ne se sont jamais douté du message de la chanson et la trouvent belle.

CHD 04 : e ma nɔ ku

1- **e ma nɔ ku ɔ** *p.ind/ morph nég /fréq/ v/ pdm.ins* On ne jamais futur mourir	1- Si on ne mourrait pas
2- **un na yi lɛyɛhwesin** *p.p/ dés fut/ v/ loc.v* Je aller se baptiser	2-J'irais me baptiser
3- **na yi lɛyɛhwesin** *Dés.fut/ v/ loc.v* Aller se baptiser	3- J'irais me baptiser
4- **bɔ Ajunɛhin na ba asi kpo** *c.co/ sub/ dés fut/ v/ sub/ v* *Et* Adjouninhin *manquer serviteur*	4- Et Adjouninhin n'aurait plus de fidèles
5- **e ma nɔ ku ɔ** *p.ind/ morph nég / fréq/ v/ pdm* On ne pas mourir	5- Si on ne mourrait pas
6- **un na yi lɛyɛhwesin** *p.p/ dés. fut/ v/ loc.v* Je aller se baptiser	6- J'irais me baptiser
7- **ye hɛn wema tɔn wa** *p.p / v / sub/ adj.p / v* Ils tenir papier son venir	7- On a amené un papier dans ce sens
8- **bɔ un gbɛ** *c.co/ p.p/ v* Et je refuser	8- Et j'ai refusé
9- **bɔ e nyi homɛsin** *c.co/ p.p/ v/ sub* Et il être colère	9- Et cela a provoqué de la colère
10- **e ma nɔ ku ɔ** *p.ind/ morph nég /fréq/ v/ pdm ins* On ne jamais mourir	10- Si on ne mourrait pas
11- **un na yi lɛyɛhwesin** *p.p/ dés fut/ v/ loc.v* Je aller se baptiser	11- J'irais me convertir
12- **bɔ Sovogbé na ba ami kpo** *c.co/ sub/ dés fut/ v/ sub/ v* Et Sovogbé manquer huile	12- Et Sovogbé manquerait d'huile

Commentaire

Comme suite logique de la leçon à tirer de la chanson précédente, ce texte dit ironiquement que *si on ne mourait pas*, (entendre si les chrétiens ne mouraient pas) qu'on pourrait renoncer au *vodun* pour aller se convertir au christianisme. Se faire baptiser, se dit

littéralement *« se laver avec l'eau de l'esprit* ». Ce qui sous entend bien sûr l'esprit saint de la trinité chrétienne. Mais le mot *Yɛhwe* qui signifie esprit est également synonyme de *vodun*. Donc lorsqu'un adepte du *vodun* dit qu'il irait se laver avec l'eau de l'esprit, ces propos ne peuvent a priori offusquer personne. Mais en réalité ces propos sont bien équivoques et même ambivalents. La suite de la chanson entretient également une autre équivoque qui découle de l'utilisation de termes homophones dans le verset 12 qui dit « *bo Sovogbé na ba mi kpo* ». Ce disant, le coryphée laisse entendre au choix ou de façon alternative « *bo Sovogbé na **ba mi** kpo* » (et Sovogbé me manquera) pour signifier j'abandonnerai le *vodun* ou plutôt « *Sovogbe na **ba ami** kpo* » (Sovogbé manquera d'huile). Cette dernière intellection du même verset signifie que le culte de *Sovogbé* n'aura plus de serviteurs parce que c'est avec l'huile rouge que l'on fait ordinairement les libations du *vodun*. Manquer d'huile signifie donc simplement ne pas avoir de serviteurs pour en offrir. C'est un pur jeu de langage qui peut être entendu de deux manières différentes avec des significations convergentes. L'artiste compositeur déploie ici tout son art du langage qui met en jeu de nombreuses ressources de la langue sur le plan lexical et sur le plan phonique. Signalons que Adjouninhin et Sovogbé se sont succédé au poste de responsable suprême du couvent *Nɛsuxwe* de Koutago. Le premier est décédé en 1972. Le second, après avoir passé douze ans à ce poste a également tiré sa révérence. Ils ont été tous deux, par la suite, divinisés *vodun Nɛsuxwe.* Nous les avons personnellement connus et côtoyés. Ce sont ces deux personnalités devenues vodun qui sont évoquées dans ce texte.

Cette quatrième chanson tourne en ridicule le baptême chrétien qui ne saurait préserver de la mort l'invariant universel auquel est soumis tout être humain quelle que soit sa confession religieuse. Le message véhiculé ici subrepticement est que la chrétienté n'est pas un refuge contre la mort. L'on ne saurait alors se détourner de sa religion traditionnelle pour s'y adonner. L'ironie continue plus loin lorsque la chanson dit dans les versets 28, 29 et 30 « *On a amené un papier dans ce sens* » « *Et j'ai refusé* » *« Et cela a provoqué la colère* ». Le ridicule ici est réalisé dans l'opposition entre l'offre pour sauver quelqu'un à travers le baptême et la colère inattendue que son refus a suscitée. Pourquoi se fâcher si l'offre était vraiment dans l'intérêt de celui qui la repousse ? L'artiste réalise ici un comique de la situation pour rendre ridicule la conversion au christianisme en laissant deviner que ce n'est nullement une œuvre philanthropique car les porteurs de la bonne nouvelle ont certainement des raisons inavouées de se fâcher face au refus du baptême. Tout ce qui est dit ici l'est de façon détournée et le message est si bien habillé que l'on n'y décèle pas à première vue la dérision.

CHD 05 : ohun ɖe nɔ hu asi

1- **ohun ɖe nɔ hu asi ɔ** *Sub/ art.ind/ fréq/v/ sub/ adj.p* Vodun un tuer adepte son	1- La divinité qui tue son fidèle
2- **ɖo atin ta ɔ** *Pré/sub/sub/pdm ins* Sur arbre tête	2- Au dessus d'un pieu
3- **yɛhwe nɛɔ e na nyi lɔ ɖesu** *Sub/ adj.dém/p.p/dés fut/ v/sub/ adv* Esprit ce… là il être monstre vraiment	3- Cette divinité doit être vraiment monstrueuse
4- **yɛhwe aya ma nɔ hu asi ɔ** *Sub/adj.ind/morph nég /fréq/v/ sub/adj.p* Esprit ordinaire ne pas tuer serviteur son	4- Aucun esprit normal ne tue son serviteur
5- **ɖo atin ta** *Pré/ sub/ sub* Sur arbre tête	5- Au dessus d'un pieu
6- **yɛhwe nɛɔ** *Sub/ adj dém/* Esprit ce…là	6- Cette divinité -là
7- **na nyi lɔ ɖesu** *Dési fut / v/ sub/ adv* Etre monstre vraiment	7- Serait vraiment monstrueuse
8- **Hun tɛ na de nɛ kpo e** *sub/adj int/dés fut/v/p.dém/pdm/phat* Divinité quelle mépriser celui	8- Quelle divinité le mépriserait
9- **Akaba yɛhumɛ** *sub/sub* Vodun Nɛsuxwe	9- Le vodun *Nɛsuxwe*
10- **jɛn nyi yɛ xɔsu** *Adv / v /sub/sub* Seul être esprit roi	10- Seul est le roi de toutes les divinités
11- **yɛhwe gala de** *Sub/ v/ art ind* Esprit être bienfaisant aucun	11- Aucune divinité protectrice et efficace
12- **ma hu asi ɛ** *Morph nég/ v / sub/ adj p* ne point tuer adepte son	12- Ne tue son adepte
13- **do atin ta kpɔngbede** *Prép/ sub / sub/adv nég* Sur bois tête jamais	13 -Au dessus d'un pieu, du jamais vu
14- **Ohun e wa mɔ** *Sub/ p rel/ v/ adv* Divinité qui faire ainsi	14- La divinité qui agit ainsi
15- **e na nyi lɔ dodo** *Pp/ dési fut/ v / subs / adv* Elle être monstre véritablement	15 Serait véritablement monstrueuse

Commentaire

Ce texte est la preuve supplémentaire de la nécessité d'une approche systémique dans la recherche d'une juste compréhension des chansons de *Nɛsuxwe*. En effet, prise isolément aucune d'elles ne peut être comprise réellement. Cette chanson-ci en toute logique devrait

précéder la chanson CHD03. Mais dans ce cas-là, le camouflage voulu exprès n'aurait pas été réalisé à souhait. Le sens réel des versets 1 et 2 de la chanson CHD03,

« Le vodun
Il est dit que le vodun ne tue pas les gens de cette nature » n'est dévoilé que par les trois premiers versets de la chanson CHD05 qui disent :

« La divinité qui tue son fidèle
Au dessus d'un pieu
Cette divinité doit être vraiment monstrueuse ».

La suite de cette chanson est comme une conclusion qui clame qu'aucune divinité ne saurait surpasser celle du vodun *Nɛsuxwe* appelé ici *Akaba yɛhumɛ*.Le jeu de puzzle réalisé pour rendre discret le message des trois premières chansons de dévotion n'est pas facile à déceler. Il faudrait bien avoir conscience de l'existence et de la réalisation de ce jeu et ensuite ramener chacune des portions du message dans l'ordre chronologique avant de s'imprégner de tout ce qui se dit lors de la profération de ces chansons sacrées. Seuls les initiés sont à même de le faire afin de s'approprier le message véhiculé.

CHD 06: vodun ɔ nɔ ɖe we

1- **vodun ɔ** *Sub/ p.rel* Vodun le	1- Le *vodun*
2- **nɔ ɖe we** *Fréq/ v/ p.p* Choisir te	2- Te choisit
3- **bɔ we na yɔ** *c.co/ sub/ dési.fut/ v* Et danse assouplir	3- Et danser
4- nɔ golo oo *Fréq/v/ pdm.inter* Défaillir	4- Te serait-il impossible ?
5- **Tɔbo ɔ na ɖe we** *Sub/ pdm ins/dési fut/ v/ p.p* Vodun choisir te	5- Tôbo te choisit
6- **bɔ han na ji ɔ** *c.co/ sub/ dési/ v/ pdm ins* Et chanson chanter	6- Et chanter
7- **nɔ golo oo** *Fréq/v/ pdm.inter* Défaillir	7- te serait impossible ?
8- **cɛ na do ɔ** *Sub/ dési futur/ v/ pdm.ins* Perle porter	8- Porter des perles
9- **na nɔ golo oo** *Dési fut/fréq/ v/ pdm inter* Défaillir	9- te serait impossible ?
10- **bɔ gbehan** *c.co/ loc.n* Et chanson oralisée	10- Et la chanson mélodieuse

11- **na ji na golo**
Dési fut / v/ dési/ v
Chanter irréalisable

11- En chanter serait impossible ?

12- **aminyɔ mɛ wɛ hun ɔ ɖe**
Sub/pré/morp.emp/sub/ pdm.ins/ v
Gauche à c'est vodun être

12- C'est à gauche que se trouve le *vodun*

13- **yɛhwe ɔ ɖo aminyɔ mɛ**
Sub/pdm.ins/v/sub/ pré
Esprit rester gauche dans

13- L'esprit est à gauche

14- **hun ma nyi alele nu ɖe**
Sub/morph.nég/v/sub/sub/ art.ind
Vodun ne pas être mépris chose une

14- Le *vodun* n'est pas une chose négligeable

15- **ohun e ɖo ka gban mɛ ɔ**
Sub/ p.rel/ v/ sub/ sub/ pré/ pdm.ins
Vodun qui être calebasse recipient dans

15- Le vodun contenu dans la calebasse

16- **ma nyi alele nu ɖe**
morph.nég/v/loc.v/sub/ art.ind
ne pas être mépris chose une

16- N'est pas une chose à négliger

17- **aminyɔ mɛ wɛ hun ɔ ɖe**
Sub/pré/morp.emp/sub/ pdm.ins/ v
Gauche à c'est vodun être

17- Car c'est à gauche que se trouve le *vodun*

Commentaire

Alors que la chanson précédente, invite les notabilités mortes et vivantes à venir indiquer les pas de danse aux nouveaux adeptes, ce texte-ci s'adresse à des néophytes à travers une interrogation rhétorique dont la réponse de toute évidence ne pourrait être négative. « *Le vodun t'a choisi et danser te serait-il impossible ?* » « *Et serais-tu incapable de chanter* ? » sont des questions pour inciter les recrues à s'exercer dans l'art de la musique et de la danse. Savoir chanter, savoir danser est perçu dans cette chanson comme des conditions nécessaires voire indispensables à remplir pour se prévaloir adepte de *Nɛsuxwe.* La question va parfois au-delà des aptitudes artistiques de chanteur et de danseur. Elle aborde l'intime conviction de l'adepte qui doit se révéler dans sa fierté d'arborer les perles qui sont les signes ostentatoires d'initiation au *Nɛsuxwe.* La suite de la chanson est une conclusion de la dernière question sur l'intime conviction de l'adepte en disant que c'est à gauche que se trouve le *vodun.* La chanson joue également sur les deux paliers de compréhension dont nous avions parlé plus haut. « *C'est à gauche que se trouve le vodun »* peut être entendu comme « *c'est dans le cœur de l'adepte que se trouve le vodun* ». C'est une affaire de conviction, de foi. Cela pourrait aussi être compris comme cela se dit dans le langage courant « *mettre quelque chose à gauche* » pour signifier qu'on le cache. Le compositeur de la chanson joue habillement sur ces deux interprétations qui débouchent en arrière plan sur le fait que le *vodun* est quelque chose de sérieux qui n'est pas à la portée du premier venu. La chanson explicitera plus loin ces

propos en disant notamment dans le verset 14 : «Le *vodun* n'est pas une chose négligeable ». Elle précise que « *le vodun est contenu dans la calebasse* ». Ceci sous-entend qu'il est jalousement gardé et est à l'abri de toute indiscrétion. C'est donc une affaire de conviction, de foi. Ce sont ces deux données, conviction intime et foi qui constituent les principaux déterminants du secret du *vodun.*

CHD 07: agbahungba kun nɔ blo hun o

1- **agbahungba kun nɔ blo hun o** *Idéophone/morph nég/fréq/v/sub/pdm.ins* Puissance ne point faire vodun	1- Je suis tout puissant ne fait pas le *vodun*
2- **oklejo kun nɔ blo hun o** *Idéophone/morph. nég/fréq/v/sub* Puissance ne point faire vodun	2- Je suis fort ne fait pas le *vodun*
3**- odɔkonuyélu mi na blo vodun ɔ ɖo** *sub/p.p/dési. fut/v/pdm.ins/sub* odɔkonuyélu vous soigner vodun	3- Toi yélou de Dôko prend soin du *vodun*
4- **emi awonɔ e** *p.p/ sub/ phat* Nous initié	4- Nous les initiés
5- **emi awonɔ e** *p.p/ sub/ phat* nous initié	5- Nous autres initiés
6- **agbahungba kun nɔ blo hun o** *Idéophone/morph nég/fréq/v/sub/pdm.ins* Puissance ne point faire vodun	6- Je suis puissant ne fait pas le *vodun*
7- **oklejo kun nɔ blo hun o** *Idéophone/morph. nég/fréq/v/sub* Puissance ne point faire vodun	7- Je suis tout puissant ne fait pas le *vodun*
8- **Oɖɔkonuhinze mi na blo gohun ɔ do** *Sub/ pp/dési. fut/ v/ sub/ pdm.ins/v/pdm.n* Odɔkunɔhinze nous soigner tambour	8- Hinzé de Dôko occupons nous du tambour rituel *gohun*
9- **emi xo ɖo atin ɖe sa** *p.p/ v/pré/sub/art. ind/ pré* Nous jouer demeurer arbre sous	9- Quand nous jouons sous un arbre
10**- atin ɔ nɔ lunlun ama** Sub/pdm.ins/fréq/v/ sub *Arbre effeuiller feuille*	10- Il s'effeuille
11- **emi xo do hwe mɛ** *p.p/ v / pré / sub /pré* Nous jouer à soleil sous	11- Quand nous jouons sous le soleil
12**- yɛtin jin fi ɔ na nyi** *Sub/ adv/ sub/ pdm.ins/dési. fut/ v* Ombrage simplement endroit être	12- Un ombrage envahit l'endroit
13- **emi awonɔ e** *p.p/ sub/ phat* nous initiés	13- C'est à nous les initiés
14- **mi wa nu mi na blo gohun ɔ ɖo** *p.p/v/pré/p.p/dési.fut/v/sub/pdm ins /pdm.*	14- Vous les initiés venez pour que nous nous occupions de *gohun* le tambour rituel

Vous venir pour nous soigner tambour rituel

Commentaire

Se déduisant logiquement du texte qui précède, cette chanson dit que la force brute ne peut s'imposer au *vodun* ni faire le *vodun.* C'est plutôt une affaire des initiés dont l'image ici est valorisée. Le texte les présente en effet, comme des élus indépendamment de leur force physique et de leur puissance. Cette manière de présenter les fidèles du *vodun,* les initiés comme des dépositaires naturels des secrets du culte rappelle que l'adhésion au culte relève d'une tradition séculaire patrilinéaire. C'est une affaire d'appartenance à une lignée ayant la tradition du *vodun.* La possession de richesse ou la position sociale ne peuvent amener quelqu'un à s'immiscer dans le vodun *Nɛsuxwe* s'il n'y avait pas dans sa lignée la pratique de ce culte. La chanson résonne ici donc comme un défi, voire une défiance à l'endroit des personnes nanties et socialement puissantes qui s'aviseraient à rentrer dans le *vodun* ou à chercher à s'imposer au culte. C'est l'initiation et l'initiation seule qui autorise à faire le *vodun* et à en parler. Cette force de l'initiation est sous-entendue dans les versets 9,10, 1er 12 qui disent :

9 « *Quand nous jouons sous un arbre*
10- *Il s'effeuille*
11- Quand nous jouons au soleil
12- Un ombrage envahit l'endroit »

A travers ces propos, la chanson laisse entendre que c'est la connaissance des secrets à travers l'initiation qui donne toutes ces prouesses. Comme on le voit, cette chanson célèbre la force de l'initiation au culte *vodun.* Il importe de faire remarquer que les termes k*lejo* et *agbahungba* ne sont pas des mots utilisables dans le langage courant. Ces mots sont des idéophones qui renvoient à la notion de puissance. Ce sont des formules finales de deux incantations qui consacrent la puissance de l'inviolabilité. Mais, dit la chanson, cette puissance qui émane même de formules magiques incantatoires est dérisoire et inopérante face au *vodun.*

CHD08 : axɔ zɔn blɛo ma yi e

1- **axɔ zɔn blɛo ma yi e**
Sub/ v/ adv/ dési fut/ v/ phat
Roi marcher doucement aller
2- **eɖɛ zɔn blɛo**
Sub/ v/ adv
Père marcher doucement

1- Majesté marchez doucement

2- Père avancez lentement

3-**axɔ zɔn blɛo ma yi e** *Sub/ v/ adv/ dési fut/ v/ phat* Roi marcher doucement aller	3- Majesté marchez doucement pour qu'on s'en aille
4- **eɖɛ zɔn blɛo** *Sub/v/ adv* Père marcher doucement	4- Père avancez lentement
5- **ajo ɖe wɛ ɖo alixo** *Sub/art.ind/morph.emp/v/ sub* Danger un c'est demeurer chemin	5- Pourrait-il à avoir un danger en route
6- **bo na gbo mi an** *c.co/dési.fut/v/ p.p/morph.inter* Et bloquer nous	6- Qui nous empêcherait d'avancer ?
7- **eɖɛ zɔn blɛo ma yi e** *Sub/ v/ adv/ dési fut/ v/ phat* Père marcher doucement aller	7- Père marchez doucement pour qu'on s'en aille
8- **gohungohunxɛ e nɔ fɔ lan lɛ ɖu ɔ ɖie** *Sub/p.rel/fréq/v/sub/plu/v/pdm.ins/pré* Rapace qui prendre animaux manger voici	8- Voici l'oiseau de proie qui dévore les animaux
9- **wa na nu ɖe** *v/ v/ sub/ art.ind* Venir donner chose une	9- Viens donner quelque chose
10- **gohungohunxɛ e nɔ fɔ lan lɛ ɖu ɔ ɖie** *Sub/p.rel/fréq/v/sub/plu/v/pdm.ins/pré* Rapace qui prendre animaux manger voici	10- Voici l'oiseau de proie, qui devore les bêtes
11- **wa na nu ɖe ma na xɛ hutɔ** *v/ v/sub/art.ind/ dés.fut/ v/ sub/sub* Venir donner chose une donner oiseau tueur	11- Venez donner quelque chose au tueur d'oiseau

Commentaire

Habituellement jouée lors des processions et surtout pendant les voyages de nuit, cette chanson galvanise la masse des adeptes non en transe. Elle les rassure qu'aucun danger ne pourrait arrêter leur marche. Mais proférée au cours d'une animation faite sur place et ce, à la suite des chansons précédentes, elle apparaît comme un pied de nez à l'endroit des religions concurrentes pour signifier que rien ne saurait ébranler l'appartenance des chanteurs au culte *Nɛsuxwe.* En disant dans le premier verset « *Majesté marchez* », le texte entretient une certaine équivoque. Le terme « *Axɔ* » est la forme apocope du mot « *Axɔsu* » qui signifie roi ou chef. Ici il est plutôt employé comme la forme apocope de « *Axɔsi* » qui signifie adepte du *vodun Tɔxɔsu,* une branche du couvent de *Nɛsuxwe.* Assimiler aussi habillement, l'adepte du *vodun Nɛsuxwe* à un roi revient à considérer les adeptes dans leur ensemble comme des élus, comme des autorités morales auxquelles la société entière doit respect et admiration. Le deuxième verset qui dit « *eɖɛ zɔn blɛo »*, « *père avancez lentement*» éclaire le sens à donner au terme « *Axɔ* ». Le vodun *Nɛsuxwe* est la divinisation d'un ancêtre mort qui à travers ce culte revient chevaucher un individu, son hypostase. Lorsque ce *vodun* chevauche un individu, on

l'appelle par le nom de l'ancêtre revenu sous forme de *Nɛsuxwe*. C'est la connaissance de cette réalité qui permet de savoir qu'en disant : « *père avancez* », « e*ɖɛ zɔn blɛo »,* c'est le *vodun Nɛsuxwe* qui est ici désigné à travers l'adepte chevauché par un ancêtre. Mais le contexte de profération en dehors de toute procession et à la suite de chansons pleines d'allusions à l'endroit des religions chrétiennes confère au texte une connotation de mépris à l'égard de ceux qui essaient de racoler des fidèles parmi les adeptes du *vodun*. La suite du texte est même beaucoup plus explicite, bien qu'il use de sous-entendus. En disant voici l'oiseau de proie, la terreur des animaux, le coryphée fait comprendre qu'il est le plus fort et qu'il a pu tuer *gohungohunxɛ,* l'oiseau de proie qui dans les légendes semait la terreur au sein des animaux la brousse. C'est la puissance du *vodun* qui est ici exaltée. Quand on est avec le *vodun,* on n'a donc rien à craindre.

CHD09 : nu wa ni yɛhwe

1- **nu wa ni yɛhwe** *Sub/ v/ pré/ sub* Chose faire à esprit	1- Faire des choses pour l'esprit
2- **le e ɖe mɛ ɔ** *Sub/ p.rel/ v/pré/pdm.ins* Bénéfice qui être dedans	2- Le bénéfice qui est dedans
3- **Hwe wɛ hwe a** *V/ morph emp/ v/ pdm. inter* Etre insuffisant c'est être insuffisant	3- Est-il insignifiant ?
4- **nu wa nu ahuanjɔ** *Sub/ v/ pré/ sub* Chose faire à vodun	4- Faire du bien à Ahouandjo, le *vodun*
5- **Hwe wɛ hwe a** *V/ morph emp/ v/ pdm. inter* Etre insuffisant c'est être insuffisant	5- Le bénéfice qu'on en tire n'est pas négligeable
6- **Hwanxisixɔ mi nyi ɔ** *Loc.n / p.p/ v/ pdm.ins* Seul contre tous nous aller	6- Le combat que j'ai mené seul contre tous
7- **atɔtɔnɔ ɖe kun wa o** *Sub/ art.ind/ morph.nég/ v/ pdm.ins* Incirconcis aucun ne point venir	7- Aucun incirconcis n'y avait pris part
8- **Hwanxisixɔ mi nyi ɔ** *Sub/ p.p/ v/ pdm.ins* Guerre vous aller	8- La guerre à laquelle nous avons pris part
9- **xɛsinɔ ɖe kun wa o** *Sub/art.ind/morph.nég/v/pdm ins* Peureux aucun ne point venir	9- Aucun peureux n'y était allé
10- **Mɛ e hɛn bo ɔ** *sub/ p.rel/ v/ sub/ pdm.ins* personne qui tenir amulette	10- Ceux qui portaient sur eux des amulettes
11- **hwe ma tɔn** *Sub/ morph.nég / v* Soleil ne pas sortir	11- Le soleil ne s'était pas levé

12- **cobɔ ye co ku nɛ** *loc. c/p.p/adj.ind/ v/ pdm.ins* avant que ils tous mourir	12-Avant qu'ils ne meurent tous
13- **Mɛ e hɛn aze ɔ** *sub/ p.rel/ v/ sub/ pdm.ins* personne qui tenir sorcellerie	13- Ceux qui avaient comme protection la sorcellerie
14- **hwe ma tɔn** *Sub/morph.nég/ v* Soleil ne pas sortir	14- Le soleil ne s'était pas levé
15-**cobɔ ye co ku nɛ** *loc. c/p.p/adj.ind/ v/ pdm.ins* avant que ils tous mourir	15-Avant qu'ils ne meurent tous
16- **oninyɔ un sɛn yɛhwe** *p.p/ p.p/ v/ sub* Moi je adorer vodun	16- Moi, j'ai adoré *vodun yɛhwe*
17- **bo fun so hwan** *c.co/ v/ sub/ sub* Et guerroyer fusil guerre	17- Et j'ai fait la guerre
18- **Bo sɔlɔ wa xwe** *c.co/ v/ sub/ sub* Et revenir venir maison	18- Et je suis revenu chez moi
19- **oninyɔ un sin yɛhwe** *pr.pe/ pr.pe/ v/ sub* Moi je adorer vodun	19- Moi, je me suis donné à vodun *yɛhwe*
20- **bo fun so hwan kaka** *c.co/ v/ sub/ sub/ adv* Et guerroyer fusil guerre longtemps	20- Et j'ai longtemps fait la guerre
21- **bo sɔlɔ wa xwe** *c.co/ v/ v/ sub* Et retourner venir maison	21- Et je suis revenu chez moi
22- **nu wa ni yɛhwe** *Sub/ v/ pré/ sub* Chose faire à esprit	22- Faire du bien à vodun *yɛhwe*
23- **le e ɖe mɛ ɔ** *Sub/ p.rel/ v/pré/pdm.ins* Bénéfice qui être dedans	23- Le bénéfice qu'on en tire
24-**Hwe wɛ hwe a** *V/ morph emp/ v/ pdm. inter* Etre insuffisant c'est être insuffisant	24-Est-il alors négligeable ?

Commentaire

Cette chanson lève une équivoque sur la nature du *vodun*. Certains, en effet, l'assimilent facilement à de la sorcellerie ou à de la magie. Mais dans cette chanson on découvre que les adeptes distinguent nettement les trois pratiques et démontrent que le *vodun* est supérieur aussi bien à la sorcellerie qu'à la magie qui ne protègent pas leurs pratiquants. Adorer le *vodun* procure selon ce texte des bénéfices inestimables. La démonstration de cette affirmation est faite dans la relation du sort réservé à trois catégories de personnes qui prennent part à une guerre effroyable. La première catégorie est constituée des guerriers qui se munissent de magie comme protection, le deuxième groupe de guerriers est celui de ceux qui comptent sur

la sorcellerie pour ne pas être vaincus à la guerre. Enfin la troisième catégorie est celle des adeptes du *vodun* qui pratiquent le culte en toute sincérité. Selon le texte, les deux premières catégories de personnes sont parfaitement vulnérables et meurent vite, fauchées dès le début de la guerre. Quant à ceux qui comme le coryphée pratiquent sincèrement le *vodun,* ils sortent indemnes parce qu'ils sont protégés contre tous les risques que la guerre fait courir aux gens. C'est dire qu'en pratiquant le *vodun* on est protégé et que tous les autres moyens de protection sont dérisoires. Par ricochée, ce texte est une invite à adhérer au culte de *Nɛsuxwe*. Cette chanson de dévotion s'inscrit dans la même perspective que celle des propos de clarification d'Olympe Bhêly Quenum et d'Alfred Métraux qui ont tenu à distinguer le vodun de la sorcellerie et de la magie. Le premier a notamment écrit : *« il est essentiel de dissocier le vodun de la magie et des forces obscures qu'une étude comparatiste m'a permis de déceler chez Homère …ce n'est non plus de la sorcellerie.»*[1.] Quant au second écrivain il renchérit en disant :

> *« La sorcellerie fleurit dans les campagnes mais elle est considérée par les vodouisants comme crime puni par les divinités du vodou. Rien n'est donc plus injuste que de confondre vodou et magie. »*[2]

CHD10 : emi ma klɛn avɔ sɛn yɛhwe xu o

1- **emi ma klɛn avɔ sɛn yɛhwe xu o** *p.p/morh.nég/v/sub/pré/sub/sub/pdm.ins* Vous ne pas dénuder pagne de esprit corps	1- Ne retirez pas le pagne qui couvre l'esprit
2- ma kplɔ avɔ sɛn ahwanjɔ xu o *Morph.nég/ v/ sub/ pré/ sub/ sub/ pdm.ins* Ne jamais retirer pagne de vodun corps	2- Ne repliez pas le pagne qui protège vodun, Ahouandjo
3- nyɔnu bɔ Cevɛkpo ɔ *Sub/ c.co/ sub/ pdm.ins* Femme et Chevèkpo	3- La femme Chevɛkpo
4- **nɔ wayɛ ɖe ni yɛhwe** *Fréq / v/ art.ind/ pré/ sub* Tromper pour esprit	4- Trahit l'esprit
5- **e ma kplɔ avɔ sɛn yɛhwe xu o** *p.ind/ morph/ v / sub / pré/ sub / sub/ pdm.ins* On ne pas retirer pagne de vodun corps	5- Ne pliez pas le pagne qui protège l'esprit
6- **e kplɔ hun** *p.ind/ v/ adv* On retirer alors	6- Si on retire le pagne
7- **e nɔ lɛ vɔ kplɔ** *p.ind/ fréq/ v/ adv / v* On retirer encore retirer	7- Re-tirez-le encore

[1] Bhêly, Quenum, Olympe, *« Du vodun de l'Afrique des profondeurs* », conférence à LECCE, http//wwwétudesafricaines.revues.Org.

[2]Métraux Alfred, « *Histoire du Vodun depuis la guerre d'indépendance jusqu'à nos jours »,* in *Vodun Ouidah 92, Paris, éd Présence africaine, p.238.*

Commentaire

Sous forme d'une leçon qui se dégage de la chanson précédente, le texte conseille de ne jamais dénuder le *vodun*. Dénuder le *vodun*, c'est le profaner, le rendre vulgaire. La recommandation expressément formulée dans cette chanson est la suivante : « *occupez-vous du vodun, prenez soin de lui* ». C'est un appel à la fidélité et à la défense de l'intégrité et du secret du vodun qui est lancé ici. L'habileté du compositeur dans le maniement de la langue se révèle particulièrement dans l'emploi bivalent du verbe retirer (kplɔ). Dans les versets 6 et On lit en effet :

6- e kplɔ hun *Si on retire le pagne*
7- e nɔ lɛ vɔ kplɔ Re -t*irez-le encore*

L'auteur joue sur l'ambivalence du sens de ce verbe dans la langue. Ici, les deux sens opposés du terme « kplɔ » qui suivant le contexte d'emploi peut être traduit par le verbe découvrir ou par son antonyme couvrir sont astucieusement exploités en imprimant quasiment à cette paire de versets l'allure d'un calembour. De tels jeux de langage sont fréquents dans les chansons que nous étudions.

CHD 11 : e ɖɔ e na ku

1- **e ɖɔ e na ku** *P. ind/ v/ p.ind/dés fut/ v* On dire on mourir	1- Si on le révèle on mourra
2- **vodusi nɔ ɖɔ hun xo wɛ a** *Sub/fréq/v/sub/sub/morph emph/pdm.inter* Adepte vodun dire vodun parole	2- L'adepte du vodun dévoile t-il le secret du culte ?
3- **e ɖɔ e na ku kpoun wɛ** *P.ind/v/p.ind/dés fut/v/adv/morph emph* On dire mourir simplement	3- Si on le dit, on meurt simplement
4- **e ɖɔ e na ku** *P.ind/v/p.ind/dés fut/ v* On dire on mourir	4- C'est simplement la mort qui s'en suit
5- **ajunɛhɛn ma xo gbɔnmɔ** *Sub / morph nég/ v/ adv* Adjouninhin ne pas adorer ainsi	5- Adjouninhin n'a pas adoré de cette manière
6- **hunsi nɔ ɖɔ hun xo wɛ a** *Sub/fréq/v/sub/sub/morph emph/pdm.inter* Vodun dire vodun parole	6- L'adepte parle-t-il des secrets du couvent ?
7- **e ɖo e na ku kpoun wɛ** *P.ind/v/p.ind/dés fut/v/adv/morph emph* On dire mourir simplement	7- Si on en parle, on meurt simplement
8- Hunbonɔ ma nɔ ɖɔ mɔ *Sub /morph néga/ fréq/ v/ adv* Pontife dire ainsi	8- Un pontife ne parle pas de cette manière
9- a ɖɔ a na ku kpoun **wɛ** *P.ind/v/p.ind/dés fut/v /adv/ morph emph* On dire mourir simplement	9- Si tu le dis tu mourras simplement

Commentaire

Ce texte-ci complète la recommandation faite dans la chanson précédente. A ladite recommandation claire qui termine la précédente chanson, elle ajoute une sentence également claire et sans appel : profaner le *vodun* a pour conséquence la mort du renégat. En clamant ce à quoi s'attend tout traitre, tout renégat, le texte a une valeur didactique parce que dans un premier temps, il conseille et ensuite met en garde à travers la révélation du sort réservé à ceux qui commettent le parjure au sein du culte *vodun*. Cette chanson rentre dans le cadre de la formation continue des adeptes du *vodun.* En effet, la connaissance de l'essence du *vodun* est couverte par le sceau du secret, qu'exprime la sentence qu'avait rapportée Abdou Tidjani-Serpos dans le Bulletin de l'IFAN « *ma ɖɔ o wɛ nyi vodun* » « *ne le dis pas : n'en parle pas, voila le vodun* ».[1]

CHD12 : un lo yi mɔ xɛ de

1- **un lo yi mɔ xɛ de** *P.p/con.sub/ v/ v / sub /art.ind* Je si aller trouver oiseau un	1- Si je voyais un oiseau
2- **e lo yi do wɛn nu mi e** *Pp/ con.sub/v/ v/sub/pré / pp/pdm. ins* Il si aller planter commission à moi	2- Il irait me faire une commission
3-**un lo yi mɔ xɛ de** *P.p /con.sub / v / v / sub /art.ind* Je si aller voir oiseau un	3- Si je voyais un oiseau
4- **e lo yi do Tɔvɔmɛ** *Pp/con.sub /v /v /sub* Il si aller planter Tovomè	4- Il irait dire à Tovomè
5- **Ayisɔ Yalenu bo ɖɔ ni** *Sub / sub/ co.coo /v / pp* Ayisso de yalé et dire lui	5- Et dire à Ayisso de yalé
6- **ɖɔ ni e ni lɛwa** *v/pp /pp /con.sub /v* Dire lui il que revenir	6- Lui dire de revenir
7- **nɔ yɛhwe tɔn kɔn** *v/ sub /adj pos/loc pré* Rester esprit son auprès de	7- S'occuper de leur culte.
8- e ta dodo yɛhwe do *Pp/con.sub/ v/ sub/pdm. ins* Il que délaisser esprit	8- S'il abandonne son vodun
9- **ni yɛhwe wa dodo hun do gan do** *Con.sub/sub/v/v/sub/pdm.ins/sub/pdm.ins* Que esprit venir délaisser tambour gong	9- Que l'esprit pourrait aussi abandonner et tambours et gongs
10- **Ayisɔ Yalenu** *Sub/ sub/* Ayisso de yalé	10- Ayisso du clan des yalenou
11-**bo ɖo ni ɖo ni** *co.coo /v /pp /v/ pré* et dire lui dire à	Qu'il lui soit dit

[1] Abdou, Tidjani-Serpos, « *Les invocations aux vodun* », in *Bulletin de l'IFAN* de 1943, pp. 129-133.

12- **e wa nɔ yɛhwe tɔn kɔn** *Pp/v /v / sub/ adj poss/pré* Il venir rester esprit son auprès	11-Qu'il revienne s'occuper de son vodun
13- **e ta dodo ahwanjɔ** *Pp/con.sub/v/ sub* Il que délaisser vodun	12-Pour qu'il n'abandonne vodun Ahouandjo
14- un lo yi mɔ xɛ ɗe P.p/con.sub/ v/ v/ sub /art.ind *Je si aller voir oiseau un*	13- Si je voyais un oiseau
15- **e lo yi do wɛn nu mi e** *Pp/ con.sub/v/ v/sub/pré/pp/pdm. ins* Il si aller planter commission à moi	14- Il irait me faire une commission
16- **un lo yi mɔ xɛ ɗe** *P.p/con.sub/ v/ v/ sub/art.ind* Je si aller voir oiseau un	15- Si je voyais un oiseau
17- **e lo yi do Ajunɛhɛn** *Pp /con.sub/v/v/sub* Il si aller planter	16- Il irait dire à Adjouninhin
18- **Magbo Ahisinɔ bo ɖɔ** *Sub/ sub/con. coo/v* Magbo Ahisinɔ et dire	17- Que Magbo Ahisinɔ
19-**e wa nɔ yɛhwe tɔn kɔn** *Pp/v/v/ sub/ adj poss/loc.pré* Il venir rester esprit son auprès	18- Revenir rester auprès de son vodun

Commentaire

Formulées sous le mode hypothétique parfois doublé du conditionnel, les paroles de cette chanson ne peuvent être bien comprises que si l'on remonte vers les chansons CHD.10 et CHD.11 dont elles se déduisent. Rappelons au passage que la chanson CHD.10 stigmatise le comportement d'une certaine personne qui tente de trahir le secret du vodun. Cette attitude a poussé le chansonnier à recommander avec insistance dans les versets 5,6 et 7,

« Ne retirez pas le pagne qui protège l'esprit
Si on retire le pagne
Re-tirez-le encore ».

Pour sa part, la chanson CHD.11 rappelle et met en garde contre toute profanation dans les versets 3, 4 et 7

« Si on le dit on meurt simplement
C'est simplement la mort qui s'en suit
Si on en parle, on meurt simplement ».

C'est en concluant tout ce qui précède que la chanson CHD.12 invoque l'esprit des anciens responsables du couvent. Elle demande notamment dans le verset 6 de *« lui dire de revenir »,* et dans le verset 7 de *« s'occuper de leur culte ».* Prise dans son contexte de performance, cette chanson est non seulement une invocation pour une aide d'outre-tombe mais également une manière déguisée d'attirer la malédiction sur les profanateurs éventuels. L'ordre d'invocation des pontifes défunts permet de rétablir la chronologie de la succession des chefs à la tête du couvent dont les fidèles exécutent cette chanson. Elle peut donc servir

d'instrument fiable pour se faire une bonne idée sur le nombre exact de pontifes suprêmes que chaque couvent a connu. La construction phonologique très distinguée de ce texte incite à commenter tout particulièrement la dextérité de son compositeur.

Sur les six premiers versets on relève six emplois itératifs du phonème (d) distribué équitablement mais selon une rythmique particulière. Ce phonème figure à la fin du premier verset, au milieu du deuxième, à la fin du troisième, au milieu du quatrième, à la fin du cinquième et au début du sixième. C'est dire que la rythmique du texte est articulée sur ce phonème. Et comme pour faire de la variété sur ce son, il est tantôt couplé avec la voyelle *o* tantôt avec *ɔ* ou encore avec *e.*

Le verset 7 ne comporte pas ce phonème et marque comme pour ainsi dire une rupture d'équilibrage, par symétrie phonologique. Les six autres versets qui suivent sont caractérisés par un emploi anaphorique beaucoup plus dense que dans les six premiers versets.

Ainsi, dans le verset 8 nous relevons un doublet du phonème (d) dans le mot *dodo* au début puis son emploi à la fin. Dans le verset 9 le schéma de la présence du phonème a quelque peu varié. Il est utilisé en doublet (dodo) au milieu de ce verset puis en emploi alterné à la fin, *do gan do.*

Sans que ce ne soit ni dans les mêmes paroles ni dans les mêmes mots, le son do est repris dans les versets 10, 11 et 12 avec quasiment le même schéma que dans les versets 8 et 9. Tout cet artifice rythmique met en relief l'importance de la recherche d'harmonie vocalique dans la composition du texte. Autre indice dans l'esthétique de la composition de la chanson transparaît dans l'emploi asémantique et asyntaxique du mot *do* dans le verset 4. En disant « *elo yi do Tovɔmɛ* », le chansonnier tient des propos difficilement compréhensibles parce que grammaticalement incorrects. Le mot *do* signifie semer et c'est l'expression *do wɛn* qui signifie faire une commission. En se contentant de dire « *elo yi do Tovɔmɛ* » au lieu de dire « *elo yi do wɛn Tovɔmɛ* » il fait une ellipse très surprenante parce qu'elle est opérée dans le syntagme verbal essentiel à la compréhension de la phrase. En fait, c'est le rythme de la chanson qui lui impose cette mutilation du syntagme verbal. C'est dire que dans les chansons de notre corpus, parfois la forme est privilégiée par rapport au sens immédiat. Opérant de la sorte le compositeur apporte de l'eau au moulin d'Octavio Paz qui a écrit :

> « *La création poétique est d'abord une violence faite au langage. Son premier acte est de déraciner les mots. Le poète les soustrait à leur connexion et à leurs emplois habituels ».*[1]

[1] Octavio, Paz, *L'arc et la lyre, Paris, éd UGE, 1956, p.178.*

En outre, son mode opératoire corrobore les propos de Paul Valéry selon lesquels : « *La poésie est l'ambition d'un discours qui soit chargé de plus de sens et mêlé de plus de musique et que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter ».*[1]

CHD13 : axo e xɔ mi ɔ

1- **axo e xɔ mi ɔ**	1- Le seigneur qui m'a acheté
Sub/ p.rel/ v/ pp./pdm.ins	
Roi acheter moi	
2- **do hangbe hu**	2- C'est à cause de la chanson
Loc pré/ sub/ sub	
A cause mélodie corps	
3- **azalu e xɔ mi ɔ**	3- Le vodun Azalou qui m'a acheté
Sub/p.rel/v/pp/ pdm.ins	
Azalou qui acheter moi	
4- **hangbe kɛdɛ wɛ xɔ wa do**	4- C'est uniquement de la chanson qu'il a achetée pour l'étaler
Sub/ adv/morph emph/ v/ v/ v	
Mélodie seulement c'est acheter venir étaler	
5- **esɛ wɛ ɖ̀ɔ**	5- C'est le Seigneur qui a dit
Sub/morph emph/v	
Esprit tutélaire c'est dire	
6-**ma ji han nu e**	De chanter pour lui
Pp /v /sub/pré/pp	
je accoucher chanson pour lui	

Commentaire

Cette chanson-ci a un intérêt documentaire évident. Elle révèle à la fois le motif du recrutement de certains adeptes et lève un pan du voile sur la créativité des textes littéraires au sein des couvents. En effet, en disant : « *Le seigneur qui m'a acheté* », « *C'est uniquement de la chanson qu'il a achetée pour l'étaler », « C'est le Seigneur qui m'a dit de chanter pour lui »,* le chansonnier nous apprend que c'est parce qu'il sait chanter qu'il a été coopté. C'est dire donc que le savoir-faire d'un individu dans la vie profane peut intéresser les pontifes du couvent et les inciter à solliciter de toutes les manières possibles l'adhésion de celui-ci, essentiellement à cause de sa compétence avérée dans un domaine précis. Alors la présence des artistes dans le culte *vodun* s'expliquerait par leur utilité au bon fonctionnement du culte.

Dans le texte originel, l'on remarque effectivement des indices qui confirment la compétence du chansonnier dans l'art de la composition poétique. Dans le premier verset on relève une allitération en *[x]* qui enrichit un doublet de jeu de mots fait sur le plan phonologique et sur le plan sémantique. Le mot *Axo* est la forme apocope d'*axɔsu* qui signifie roi, seigneur. Cette forme tronquée est homonyme du mot dette en langue *maxi.* Il recouvre également un parallélisme phonologique avec le troisième mot du verset *xɔ* qui signifie acheter. La proximité sémantique et phonologique entre le premier et le deuxième mot du premier verset autorise plusieurs traductions possibles. Dans un premier temps on peut

[1] Paul, Valéry, *Variété I et II*, Paris, Fayard, 1945, p.19.

interpréter ce verset en disant « *la dette pour laquelle on m'a acheté* » et alors comprendre que le recrutement du chansonnier est comme une dette morale à payer. Donc l'auteur du texte manie très bien la langue pour jouer aussi bien sur l'harmonie phonique de l'ensemble que sur des sous-entendus qu'il fait superposer au message réel.

CHD14 : ajinaku gelu ma gbɔn lan de mɔjio

1- **ajinaku gelu ma gbɔn lan de mɔjio** *Sub/sub/morph.nég/v/sub/art.ind/sub/pré/pdm.ins* Éléphant ne pas passer animal un piste sur	1- Guelu l'éléphant n'emprunte la piste d'aucun animal
2- **emi li mɔ co** *Pp/ v/sub/adj ind* Nous écraser piste tout	2- Nous avons écrasé toutes les pistes
3- **emi ajina gelu** *Pp /sub* Nous éléphant	3- Nous Guelu l'éléphant
4- **wɛ nɔ do mɔ** *Morph emp/fréq/ v/ sub* C'est tracer piste	4- C'est nous qui traçons les pistes
5- **bɔ lan lɛ nɔ gbɔn ji** *Co.coo/sub/plu/ fréq/ v/ pré* Et animal les passe sur	5- Et les animaux les empruntent
6- **e ɖɔ lewe mɔ** *P ind/ v/ subst/ sub* On dire gazelle piste	6- On a dit que c'est la piste de la gazelle
7- **bɔ lewe mɔ bo hɔn yi** *Co.coo/sub/v/co. coo/ v/ v* Et gazelle voir et fuir aller	7- Et la gazelle a fui très loin
8- **emi li mɔ co** *Pp/ v/ sub/adj ind* Nous écraser piste tout	8- Nous avons écrasé toutes les pistes

Commentaire

Glorifier la divinité adorée est une pratique commune dans toutes les religions. Les fidèles de *Nɛsuxwe* utilisent cette chanson pour affirmer la toute puissance de leur vodun. Ce texte appartient au répertoire du rythme *Ablɔnyinyi.* Il est chanté par des adeptes en transe considérés comme des vodun en personne. Le sujet parlant nous, qui revient de façon récurrente dans cette chanson a donc pour référent les vodun *Nɛsuxwe* qui se comparent à des éléphants, des mastodontes qui dans la savane écrasent tout sur leur passage. Devant eux, les animaux de petite taille ainsi que ceux qui sont frêles comme la gazelle fuient de peur d'être écrasés. Cette chanson particulièrement courte est reprise indéfiniment. L'allégorie qui en est la trame suggère que les vodun de moindre importance reconnaissent la puissance de *Nɛsuxwe*.

Chanson d'autoglorification, ce texte est chanté lors des grandes manifestations religieuses auxquelles participent différentes catégories de vodun. En effet nous l'avons recueilli dans le village *Zunzɔnkanmɛ* le dix janvier deux mille huit pendant la célébration de la

fête nationale du culte vodun. C'est dans ce village précisément que cette année-là, les dignitaires de tous les différents couvents et types de vodun se sont réunis pour fêter. Cette autoglorification paraît alors plus qu'une marque d'égotisme, une pierre jetée dans le jardin des autres vodun. En disant « *nous avons écrasé toutes les pistes* », *« c'est nous qui traçons les pistes que les animaux empruntent »*, les *vodunsi* en transe insinuent que les autres vodun sont inférieurs à eux ou à tout le moins ne font que les suivre.

IV-2 Les chansons funéraires: *baxuxo han*

Quoiqu'elles accompagnent un rite, nous rangeons les chansons funéraires parmi les textes sacrés non solennels parce que leurs proférateurs ne sont jamais en état de transe. Il existe plusieurs rites funéraires. Chacun d'eux s'accompagne d'un orchestre spécifique qui a un type particulier de chanson. Pour des raisons de clarté et d'homogénéité nous ne prendrons en compte dans cette rubrique que les chansons de la cérémonie dite *baxuxo.*

C'est un rite funéraire qui est à la fois le point de départ et la fin du cycle de *Nɛsuxwe.* Ce rite s'effectue comme le couronnement de toutes les cérémonies qui marquent la fin de la vie sur terre. Lorsqu'intervient le rite de *baxuxo*, le vodun *Nɛsuxwe* est transféré à une autre personne. Il convient de faire remarquer que l'adepte décédé peut être promu à travers ce rite au rang d'un nouveau *vodun Nɛsuxwe* qui prend place parmi des *vodun* existants. Dans ce cas, le *vodun Nɛsuxwe* qui chevauchait l'adepte décédé est définitivement rangé dans le panthéon des *vodun* et ne pourra plus à l'avenir chevaucher une autre personne. Les chansons qui accompagnent ce rite sont appelées *baxuxo han* ce qui signifie littéralement chanson de martèlement de boue. Elles sont toutes très courtes et se caractérisent par d'abondantes répétitions d'expressions souvent impénétrables. Sans doute ces expressions sont de très vieilles incantations. Il s'agit vraisemblablement d'une forme archaïque de musique car l'orchestre qui les profère utilise essentiellement comme instrument de musique la paume des mains qui frappent le sol transformé à l'occasion en caisse de résonnance.

CHB 01 : e wa ni e

1- **e wa ni e**	1- Qu'on le fasse pour lui
p ind / v/ loc.pré/ phat	
on faire pour lui	
2- **emɛ e wa nu ɔn wɛ**	2- C'est à celui qui a fait quelque chose
Sub/ p.rel /v/sub/pdm.ins/morph emp	
personne qui faire chose là c'est	
3- **e nɔ wa na**	3- Qu'on le fait
p.ind/ fréq/ v/ pré	
on qui faire pour	

4-**e wa ni e**

P ind/ v/ loc.pré/ phat

On faire pour on lui

4- Faites-le-lui

Commentaire

Ce texte est simplement énigmatique pour tous. Constitué exclusivement d'injonctions, le texte s'adresse comme une harangue adressée à ceux qui participent au rite de *baxuxo*. En disant aux versets 1 et 2 : « c'est à celui qui a fait quelque chose qu'on le fait », la chanson fait comprendre que le défunt pour lequel on entreprend le rite le mérite. En vérité, le rite funéraire baxuxo est exclusivement reservé aux adeptes hypostases de divinité. Les autres adeptes et même les pontifes qui ne se sont jamais retrouvés en état de transe n'en bénéficient guère. C'est une injonction qui pousse les participants à bien s'adonner à l'exécution du rite qui requiert le déploiement d'énergie considérable pour battre le sol avec la paume des mains jusqu'au moment où s'opère l'émergence du nouveau *Nɛsuxwe.* Les versets sont caractérisés par une alternance de l'allitération en « w » avec une autre allitération en « n ».

CHB02: ba ɖe ba ɖe

1- **ba ɖe ba ɖe**

Sub/ v/ sub/ v

Boue exister boue exister

1- Il y a de la boue ! Il y a de la boue !

2- **ba ɖe ba ɖe ba ɖe**

Sub/ v/ sub/ v/ sub/ v

Boue exister boue exister boue exister

2- Il y a de la boue ! et quelle boue !

3- **awinya ma nɔ nɔ bɔbɔ mɛ**

Sub/morph nég/fréq/ v/ adj.q/ pré

Pierre ne guère rester bou dans

3- Une pierre ne peut rester sur de la boue

4- **syɛnsyɛn mɛ mi nɔ nɔ**

adj.q / pré/ p.p/ fréq/ v

solide dans nous rester

4- Nous sommes sur du solide

5-**asan e gbe adi nyɔ ɖie**

Sub/ p.rel/ pdm.insi/ sub/ adj.q/ loc.adv

Jour qui temps enfant bon voici

5- Voici le jour où avoir un enfant est bon

6- **do yi gbe adi nyɔ ɖie**

Sub/ v/sub/ sub/ adj.q/ loc.adv

Trou aller jour enfant bon voici

6- Voici le jour du départ sous terre qui révèle l'importance d'une descendance

7- **mɛ e ma ɖo adi ni wa kpɔn**

p.inter/pr.re/morph nég/ v/ sub/p.p/v/v

celui qui ne pas posséder enfant il venir voir

7-Que ceux qui n'ont pas d'enfants viennent voir

8- **ba ɖe ba ɖe ba ɖe**

Sub/ v/ sub/ v/ sub/ v

Boue exister boue exister boue exister

6- 8- Il y a de la boue ! et quelle boue !

Commentaire

En s'exclamant : *« il y a de la boue et quelle boue»,* la chanson magnifie à la fois la solidarité des adeptes officiant et l'abondance de la progéniture de la personne défunte. Car normalement ce sont les enfants du défunt qui sont invités à participer au baxuxo. Si les participants n'étaient pas nombreux et dévoués le martèlement du sol avec les seules paumes de la main ne produirait pas vite de la boue à profusion. Cette chanson est un cas-type de la faculté de bivalence du message des chansons sacrées du vodun Nɛsuxwe. Habituellement la boue se dit *« baba »*. Le réduire à « *ba* » ne procède pas seulement d'une quête d'eurythmie mais plutôt relève de la volonté manifeste de ne pas tout dire très clairement. Si l'on ne contextetualisait pas les propos, on pourrait simplement traduite le verset «b*a/ ɖe/ ba/ ɖe* » par « Une baguette ! Une baguette!». Dans cet entendement le sens de la chanson serait complètement différent.

S'agissant du troisième et du quatrième verset qui ont l'allure d'une affirmation sentencieuse spécieuse *« Une pierre ne peut rester sur de la boue /Nous sommes sur du solide* », ils constituent, en fait, une astucieuse profération camouflée d'une incantation.

CHB03: didagbe

1- **didagbe**

loc nominal

jour du tir

1- Le jour où on le fera tonner

2- **didagbe ye xɔ ɖo**

loc.n/ p.p / v/ pré

jour du tir ils acheter pour

2-Ils l'ont acheté pour le jour où il tonnera

3- **ajanɛ xɔ e**

loc.n /v/phat

Natif d'Aja acheter

3- Les gens d'Aja l'ont acheté

-

4 -**didagbe**

loc.n

jour du tir

4-Pour le jour où il tonnera

5- **so gantu ajanɛ xɔ e**	5- Le fusil métallique du tonnerre que les gens d'Aja ont acheté
Sub / sub/ loc.n/v/ phat	
Tonnerre fusil natif d'Adja acheter	
6- **didagbe ye xɔ do**	6- Ils l'ont acheté pour le jour où on le fera tonner
loc.n/ p.p/ v/ pré	
jour du tir ils acheter pour	
7- **hun sɛn mɛ e**	7-Enfreindre les lois du vodun
Sub/ sub / pré/ phat	
Vodun loi dans	
8- **asan e gbe nɔ ɖo ɔ die**	8-Voici le jour dont on avait parlé
Sub / p.rel/ pdm ins/ fréq /v /pdm.n/ adv	
Jour qui avoir voici	
9- **o hun sɛn mɛ ee**	9- Enfreindre les lois du vodun
Phat/ sub/ sub/ pré/ phat	
Vodun loi dans	
10- **asan e gbe nɔ ɖo ɔ die**	10- C'est de ce jour qu'on avait parlé
Sub / p.rel/ pdm.ins/ fréq/ v/pdm. n/ adv	
Jour que dire voici	
11- **do yi gbe ɔ ye bo to wa**	11- Le jour de départ sous terre ne seront-ils pas là de toute façon ?
Sub/ v/ pdm.ins/ pdm.n/ p.p/ adv/ pdm.inter	
Trou aller ils même venir	
12- **ajanɛ xɔ e**	12 -Les gens d'Aja l'ont acheté
Sub / v/ phat	
Natif d'Aja acheter	
13- **didagbe**	13 – Pour le jour de tir
loc.n	
jour du tir	
14- **ajanɛ xɔ e**	14- Les gens d'Aja l'ont acheté
Sub / v/ phat	
Natif d'Aja acheter	
15- **didagbe ye xɔ ɖo**	Ils l'ont acheté pour le jour où on le fera tonner
loc.n/ p.p/ v/ pré	
jour du tir ils acheter dans	

Commentaire

Ce texte est une double invite aux divinités. Il s'adresse à la fois, au *vodun* chevauchant la personne défunte, et à celui qui devra émerger comme nouveau *Nɛsuxwe*.

A travers cette chanson il leur est rapelé au verset 8 que selon les lois et principes du vodun que le jour dit est arrivé (*8-Voici le jour dont on avait parlé*). Aucune raison ne saurait justifier une quelconque défaillance de la part des vodun. C'est ce que précisent les versets 11 et 12 en disant : « *11- Même si tu avais transgressé les lois du vodun 12- Le jour de départ sous terre ne seront-ils pas là de toute façon ?* » Il se dégage de ces propos que le vodun est et demeure fidèle même après la mort de ses serviteurs quel que soit le comportement de ces derniers de leur vivant.

CHB04: vodunsi ma nyi wɛnsinɔ

1- **vodunsi ma nyi wɛnsinɔ**	1- L'adepte du vodun n'est pas stérile
Sub/ morph nég/ v/ sub	
Adepte vodun ne pas être stérile	
2- **viaɖi tuwe ɔ ye ɖie**	2- Voici tes fils génésiques
Sub / adj.p/ pdm insi/ pp/ adv	
Enfants tes eux voici	
3- **ovodunsi ma nyi wɛnsinɔ**	3- L'adepte du vodun n'est pas stérile
sub/ morph. nég / v/ sub	
Adepte ne pas être stérile vodun	
4- **aɖi tuwe ye ɖie**	4- Voici tes enfants
Sub / adj.p/ pr.pe/ adv	
Enfants tes eux voici	
5- **ohun vi tuwe ye die**	5- Voici tes enfants dans le vodun
sub/ sub/ adj.p/ p.p/ adv	
Vodun enfants tes voici	
6- **aɖi tuwe ye die**	6- Voici tes enfants
Sub/ adj.p/ p.p/ adv	
Enfants tes eux voici	

Commentaire

Contrairement au texte précédent qui s'adresse aux divinités, celui-ci a pour destinataire l'âme de la personne décédée. Dans la culture du milieu ne pas avoir d'enfant vivant le jour de sa propre mort est une redoutable infamie. Si un adepte de vodun n'a pas de descendant qui puisse lui assurer l'accomplissement certains rites funéraires puis prendre sa relève au sein du couvent sa vie est simplement considérée comme ratée déplorable. C'est pour cette raison que la chanson clame «1-*L'adepte du vodun n'est pas stérile 2- Voici tes fils génésiques».* Ce

disant, on laisse comprendre que tous les participants au rite de *baxuxo* sont prêts à lui assurer des funéraires dignes.

CHB 05: yayo e

1-**yayo e**

Idéo /phat

2-**ozo yayoya**

Sub/ idéo

feu

3-**yayo e**

Idéo /phat

4-**ozo yayo zo gɛgɛ**

Sub/ideo/sub/adj.q

Feu feu brûlant

6-**yayo e**

Idéo /phat

Commentaire

Chanson intraduisible faite d'idéophones et de parallélismes asymétriques réalisés au moyen d'artifices phonologiques, ce texte évoque l'idée du feu qui brûle. Seule une partie du verset 4 est clairement traduisible. Il s'agit de la seconde moitié « zo/ gɛgɛ ». Ceci signifie : « *grand feu brûlant* ». Tout porte à croire qu'il s'agit du feu que devra produire le canon annoncé dans le texte précédent (CHB.04) qui tonne en faisant le bruit qu'évoquent les versets 1 et 3 « yayo *e »* et « *yayoya »*. Ces sonorités rappellent à la fois le bruit que fait la poudre à canon en prenant feu et également le retour de bruit qu'on perçoit au creux des oreilles après la détonation d'un canon. Ce sont, en fait, des paroles incantatoires qui impulsent la transmutation d'hypostases et le transfert de l'esprit du défunt vers la personne désignée pour prendre sa charge sacrée. Cette propriété de la chanson confirme l'opinion de M. Pradines qui pense que :

> « *L'incantation musicale est celle qui facilitera le mouvement sympathique de l'âme vers l'Un ; d'où son rôle de médiété au sens déjà envisagé, et qui force l'autre médiété qu'est l'âme même de se mettre à l'unisson de la beauté intelligible, voire de l'Un ».*[1]

Le langage dans cette chanson de rituel funéraire n'est donc plus un simple « *code de communication, mais un mode d'exploration du surréel* »[2]. Le compositeur, dans ce texte a manipulé l'art du bel usage du langage en explorant certaines des potentialités non

[1] Pradines, M.*, L'esprit de la religion,* Paris, éd Fayard, 1975, p.277.
[2] Abastado, Claude, « *Fonctions de la communication* », in *intermédialité*, http://www.acfas.ca

usuelles du langage articulé. La contexture de l'incantation dévoile une forme d'esthétique du langage qui privilégie les dimensions phonologiques par rapport à l'immédiateté du sens commun. C'est peut-être un aspect du langage auquel les divinités ou les puissances de la nature sont sensibles. Ces types de chansons fondées sur l'incantation sont comme nous le voyons, très courtes et nécessitent non seulement des initiations particulières pour leur profération mais aussi une instruction spécifique qui permet d'en cerner le sens et la portée. Dire que cette chanson a un langage mystique ne serait donc pas abusif.

V- CHANSONS SACREES SOLENNELLES

V-1 Les chansons expiatoires ou de purification

Les chansons de cet ordre sont des textes sacrés solennels dont le répertoire est un ensemble clos et figé. On n'en crée donc pas de nouveaux et ils n'interviennent qu'à des étapes précises des rites de purification. Ces textes sont de ce fait, assimilables à des moyens de médiation avec les esprits offensés.

CHP 01 : emi kanxwebiɔ (*chant*)

1- **emi kanxwebiɔ** *Pp/ loc. v* Nous se prosterner	1- Nous nous prosternons
2- **bo ja we** *Co.coo/ v/ dés* Et Venir gérondif	2- En arrivant
3- **ozɔ hwɛ too** *Sub/ v/ adj q* Fumée s'appaiser silencieux	3- Que la fumée daigne s'estomper
4- **emi kanxwebiɔ** *Pp/ loc.v* Nous se prosterner	4- Nous nous prosternons
5- **bo ja we** *Co.coo/ v/ dés* Et venir gérondif	5- En arrivant
6- **ozɔ hwɛ too** *Sub/ v/ adj q* Fumée s'appaiser silencieux	6- Que la fumée daigne s'estomper
7- **ye fɔn kɛlyɛ nu mi** *P.ind/ v/ sub/ pré/pp* On réveiller kêliê pour moi	7- Veuillez me réveiller le page kêliê
8- **sɛn awɔnlɔn mɛ** *Pré/ sub/ pré* De sommeil dans	8- Du sommeil
9- **ozɔ hwɛ too** *Sub/ v/ adj q* Fumée s'appaiser silencieux	9- Que la tempête s'apaise

10- **onyɔnu bɔ Huenanɔ fɔn kɛlyɛ** *Sub/ co.coo/ sub/ v/ sub* Femme et Houenanou réveiller kêliê	10- La femme Houenanou réveille kêliê
11- **sɛn awɔnlɔn mɛ** *Pré/ sub/ pré* De sommeil dans	11- Du sommeil
12- - **ozɔ hwɛ too** *Sub/ v/ adj q* Fumée s'appaiser silencieux	12- Que la fumée daigne s'estomper
13- **ohwenu sɔhun nɔ jɛgbe** *Sub/ sub/ fréq/ v* Moment tambour résonner	13- Le moment où le tambour sacré sɔhun résonne
14- **bɔ lade nɔ fɔn** *c.co/ sub/ fréq/ v* Et roi se réveiller	14- Et le roi se réveille
15- **sɛn awɔnlɔn mɛ** *Pré/ sub/ pré* De sommeil dans	15- Du sommeil
16- **ohwenu ɖie wa e** *Sub / pré/ v/ pdm. ins* Moment voici venir	16- Ce moment est arrivé

Commentaire

Il s'agit ici d'un chant. L'arrière fond de ce chant est mythologique. Il est chanté pour annoncer au vodun tutélaire ou au vodun offensé l'arrivée de la cohorte des *vodunsi* au lieu consacré pour la cérémonie de purification ou de réparation d'une faute. C'est une monodie. Il n'est chanté que par une seule personne de sexe féminin ayant une certaine ancienneté dans le culte. Cette personne n'est pas cependant véritablement un officiant. Elle annonce l'arrivée pour que le vodun soit réveillé par un mythique personnage appelé *Kɛliɛ*.

Dans la théogonie maxi, *Dada Sɛgbo*, *Sɛgbo Lisa*, *Mawu* constituent la catégorie des vodun supérieurs initiateurs et garants de l'ordre des choses. C'est après eux que viennent les vodun qui s'occupent dans les détails du quotidien des humains. *Kɛliɛ* est au service de cette catégorie de *vodun* dont il est comme pour ainsi dire le garçon de course. Il ne s'agit pas d'un intermédiaire habituel entre les *vodun* et les humains. Mais comme il s'agit de venir réparer une faute commise, par respect l'on préfère s'adresser directement au vodun qui est censé être en sommeil. Pour s'assurer la commisération du vodun offensé, le chant dit que c'est Houénanon, l'hypostase (considérée comme épouse) du *vodun* qui ose demander le réveil du *vodun*. Toutes ces précautions langagières montrent la crainte qu'inspire la colère des *vodun*.

CH P02 : ye fɔn tokpɔn nu mi e *(chant)*

1 – **ye fɔn tokpɔn nu mi e** *P.ind/ v/ sub/ pré/p p/pdm.ins* On se réveiller Tokpon pour moi	1- Veuillez me réveiller Tokpon

2- **ye fɔn ɛn no han e**	2- Qu'on le réveille avec des chansons
P.ind/v/ p.p/ pré/sub/pdm.ins	
On se réveiller lui avec chanson	
3- **mi fɔn ɛn nɛ mi e**	3- Veuillez le réveille pour moi
Pp/v/pp/ pré/ pp/ pdm.ins	
Vous réveiller le pour moi	
4- **ye fɔn ɛn nɛ han e**	4- Qu'on le réveille avec des chansons
P.ind/ v/ pp/ pré/sub/ pdm.ins	
On réveiller le pour chanson	
5- **ye fɔn tokpɔn no han e**	5- Qu'on réveille Tokpon avec des chansons.
P.ind/ v/sub/ pré/ sub/ pdm.ins	
On réveiller Tokpon avec chanson	
6- **egbɛ na ɖo awɔnlɔn mɛ**	6- Même si le monde est en sommeil
Sub/ loc.c/ v/ sub/ pré	
Monde même si être sommeil dans	
7- **Ye ni fɔn ɛn no han e**	7- Réveillez- le avec des chansons
P.ind/ co.sub/ v/ p.p/ pré/ sub/pdm.ins	
On que réveiller le avec chanson	
8- **odɛ na do awɔnlɔn mɛ**	8- Même si le père est en sommeil
Sub/ loc.c/ v/ sub/ pré	
Père même si être sommeil dans	
9- **ye ni fɔn ɛn no han e**	9- Réveillez- le avec des chansons
P.in/ co.sub/ v/ pp/ pré/sub / pdm.ins	
On que réveiller le avec chanson	
10- **aladanu tokpɔn na do awɔnlɔn mɛ ɔ**	10- Même si Tokpon d'Allada est en sommeil
Sub/ sub/ loc.c/ v/ sub/ pré/ pdm.ins	
Natif Allada Tokpon même si être sommeil dans	
11- **mi na kpo gli ɖe ɔ**	11- Et même si nous ne sommes plus nombreux
p p/ loc.c/ v/ adj.q/ art.ind/ pdm.ins	
Nous même si rester peu un	
12- **mi na blo**	12- Nous allons réparer
pp/ dés/ v	
Nous faire	
13- **ovudu ahuanjɔ ma nɔ** kp**o nyi**	13- Le nom d'Ahouandjo le vodun ne s'émousse jamais
Sub / sub/ morph.nég / fréq/ v/ sub	
Vodun Ahouandjo ne point émousser nom	

14- **onyɔnu bɔ nyihamɛ lɛ**	14- Les dames telles que Gnihamè sont déjà en route
Sub/ c.co/ sub/ plu	
Femme et Gnihamè	
15- **ye ko ɖo alɛxo bo ja**	15- Elles sont en route, elles arrivent
p.ind/ adv/ v/ sub/ c.co/ v	
On déjà être chemin et venir	
16- **mi na kpo yɔyɔɛ de**	16- Même si nous ne sommes qu'un petit nombre
Pp/ loc.c/ v/ sub/art.ind	
Nous même si rester résidu	
17- **mi na blo**	17- Nous allons réparer
pp/ dés.fut / v	
Nous faire	
18- **ovudu ahuanjɔ ma nɔ kpo nyi**	18- Le nom d'Ahouandjo le vodun ne s'émousse jamais
Sub / sub/ morph.nég / fréq/ v/ sub	
Vodun Ahouandjo ne point émousser nom	
19- **onyɔnu bɔ Xɛvasu lɛ**	19- Les dames telles que Hewassou sont déjà en route
Sub/ c.co/ sub/ plu	
Femme et Hewassou	
20- **onyɔnu bɔ nyihamxɛ lɛ**	20- Les dames telles que
Sub / c.co/ sub/ pdm.ins	
Femme et Gnihamè	
21- **ko ɖo alɛxo bo ja**	21- Gnihamè sont déjà en route
Adv/ v/ sub/ c.co/ v	
Déjà être chemin et venir	
22- **mi na kpo yɔyɔɛ de**	22- Même si nous ne sommes plus du tout nombreux
Pp/ loc.c/ v/ sub/art.ind	
Nous même si rester résidu	
23- **mi na blo**	23- Nous allons réparer
pp/ dés/ v	
Nous faire	

Commentaire

Ce texte est un chant exécuté à l'unisson par tous les participants. Le *vodun* invoqué ayant été informé dans le chant précédent que c'est son épouse (son hypostase) qui demande qu'on le réveille, doit être manifestement disposé à écouter l'objet de la doléance. Chanter à l'unisson « *veuillez me réveiller Tokpon* », « *Qu'on le réveille avec des chansons* », les fidèles présents au lieu de la cérémonie se mettent donc tous à la place de l'hypostase considéré

comme épouse et qui en réalité doit figurer nécessairement parmi eux. En l'aidant à réclamer le réveil du *vodun* les autres fidèles confondent ce dernier qui ne peut plus s'empêcher d'être bienveillant, et surtout clément. Ils l'assurent d'ailleurs que quel que soit leur nombre, ils sont en mesure de répondre à ses exigences éventuelles pour réparer le tort. C'est ce que disent les versets 11 et 12. Comme pour donner une preuve supplémentaire de leur engagement et de leur détermination à procéder à la réparation du tort commis, les fidèles citent successivement les noms de *Nyihamɛ* et Hɛvasu qui sont des personnes très respectables et bien âgées et dont la signification du nom par ailleurs est très éloquente.

En effet, le chant ne se contente pas de citer les noms, il les décline en développant la maxime dont ils sont des abrégés. A titre d'exemple Gnihamè vient de la troncation de la sentence : *kanlin aya ma zɔn nyihamɛ*, n'importe quel animal ne fait la compagnie des bœufs. Et Hɛvasu découle du dicton ***xɛ jɛ afa xɛvasu*** ce qui veut dire littéralement : L'oiseau qui plane et se pavane a des pennes qui s'y prêtent. Ceci sous-entend : *J'ai toutes les ressources indispensables à mes besoins.*

Ce développement des noms de consécration est une occasion de mise en relief d'une dimension de l'esthétique des noms d'initiation.

CH P 03: Tokpɔnnɔ lɛ mie *(chant)*

1- **Tokpɔnnɔ lɛ mie** *Sub/ plu/ loc pro* Pontifes de tokpɔn vous autres	1- Vous les pontifes de Tokpon
2- **mi do dɛ domɛ** *pp/ v/ sub/ sub* Nous être prière endroit	2- Nous sommes au lieu de prière
3- **xɛvi gan gogoe xonu** *Sub / sub/ ono / loc. v* Oiseau cloche jouerde la musique	3- L'oiseau joueur de gong a joué et a dit
4- **ma agbo ma nɔ xwe ku** *Morph.nég/ sub/ morph.nég/ fréq/ v/ sub* Ne pas Belier aller mort	4- Le bélier qui va être immolé
5- **bo nɔ savo ɖ̣ɔ dɛwɛn un wa** *c.co / fréq / v/ v/ sub/ pp/ v* Et se plaindre dire Dèhuin je venir	5- Ne se plaint jamais en disant me voici
6- **ogbɛ nu ɖe watɔ** *Sub/ sub/ arti.ind/ sub* Vie chose un faiseur	6- Une personne qui commet des bêtises de la vie
7- **na nɔ gbɛ bo wa ɔ** *Dési.fut/fréq/v/ c.co/ v/ pdm.ins* Refuser alors venir	7- Ne saurait refuser de venir faire amende honorable
8- **mɛnɔ lɛ ɔ mi wa se** *Sub/ plu/pdm.ins/ pp/ v* Parents vous venir entendre	8 -Vous autres parents venez écouter
9- **un sɔ hun un sɔ** *pr.pe/ v/ c.sub/ pr.p/ V* Je prendre si je prendre	9- Si j'ai pris, donc j'ai pris

10- **bokɔnɔ nɔ sa amabogbe e**
Sub/ freq /loc v / phat
Devin/ dire des incantations

10- Bokonon, le devin a dit des incantations

11 **ce ɖie wa e**
pp/ pré/ v/ phat
Le mien voici venir

11- Le mien est arrivé

12- **bɔ ye nɔ xoɖɛ**
c.co/ p p/fréq/ v
Et ils prier

12- Et on dit des prières

13- **bɔ ye nɔ wa ɖo**
c.co/ pp/ fréq / v / v
Et il venir dire

13- Et on en parle

14- **bɔ nɔ xoɖɛ e**
c.co/fréq/ v/ phat
Et prier

14- Et on dit des prières

Commentaire

Une remarque préliminaire s'impose. Ce texte est un chant et non une chanson. Elle est exécutée en mode solo au début des cérémonies de purification consécutives à la transgression des lois et principes régissant la vie des fidèles au sein du culte.

Pour bien comprendre ce texte, il faudrait emprunter à la pragmatique sa grille de la prise de parole par les personnages afin de bien distinguer le performatif de celui qui est censé accomplir réellement l'acte locutoire. En fait, celui qui profère la chanson le fait en lieu et place du requérant de la cérémonie de purification. C'est ce dernier qui est censé faire acte de rémission en déclarant sa disponibilité et sa volonté à se plier aux exigences du vodun à travers le quatrième et le cinquième verset. Lorsque le requérant est censé dire : *« Le bélier qui va être immolé* » « *Ne se plaint jamais en disant me voici* », l'on doit comprendre à travers ces propos qu'il se rend sans aucune volonté de se plaindre. Il se compare alors à un animal à immoler qui ne rechigne pas bien au contraire, il dit « *me voici* ». La suite est beaucoup plus explicite lorsqu'il avoue au neuvième verset « *Si j'ai pris, donc j'ai pris ».* Ceci doit être entendu comme un aveu de la faute qu'on lui reproche. Ce chant est indispensable pour le démarrage effectif de la cérémonie de purification mais curieusement elle n'est pas obligatoirement chantée par la personne mise en cause. Le coryphée ici est un prête-voix qui fait chorus avec le requérant afin de briser une éventuelle apathie du vodun, forçant ainsi sa commisération et l'absolution.

CHP 04: enyi ɖɔ axɔ jan ji mi *(chant)*

1- **enyi ɖɔ axɔ jan j*i* mi**
Loc.v/ v/ sub/ adv/ v/ pp
S'il est dire roi vraiment engendrer moi

1- S'il est dit que je suis descendant de sa majesté

2- **aladanu tokpɔn jan ji mi**
Sub/ sub/ adv/ v/ pp
Natif d'Allada Tokpon vraiment engendrer

2-S'il est dit que je suis vraiment enfant de Tokpon

3- **vi nɔ de ma nɔ blo mɛjɛmɛ**
Sub/sub/art.ind/morph.nég/ fréq/ v/ sub
Enfant mère un ne pas faire l'important
3-Aucun parent ne manque de compassion pour son enfant

4- **gan jayi ma gbɛgbe**
Sub/ v/ morph. nég/ loc.v
Gong tomber ne pas désobéir
4- Le gong qui tombe ne refuse guère de résonner

5- **hunnɔ nu wɛ**
Su/ sub/ morph. emp
Pontife vodun bouche c'est
5- C'est de la bouche de son pontife

6- **hun nɔ sɔ de**
Sub/ fréq/ v/ pdm. ins
Vodun répondre
6- Que répond le *vodun*

7- **hunɔ e ma ɖo kɛntɔ e**
Sub/pp/moph. nég/ v/ sub/ pdm.ins
Pontife qui vodun ne pas avoir ennemi
7- Toi pontife de vodun qui n'a guère d'ennemi

8- **esɛ wɛ sɔ we ɖaxo**
Sub/morph.emph/v/pp/adj.q
Esprit c'est prendre toi grand
8- C'est l'esprit créateur qui t'a fait grand

9- **do tɛn yɛ mɛ**
pré/sub/adj. dem/pré
à cette place
9-A ce poste

10- **ovodun de ma nɔ zɛ ayizan go**
Sub /art.ind/morph/nég/ fréq/ v/sub/pdm.ins
Vodun un ne pas outrepasser Aïzan
10- Aucun vodun ne dépasse le vodun Aïzan

11- **bo na wa dɔ vodun wa**
c.co/ dési fut/ v/ v/ sub / v
Et venir dire vodun venir
11- Et vient dire qu'un vodun est arrivé

12- **ovodun e ka nyi hun**
Sub / pp/pdm. ins/ v/ sub
Vodun qui être esprit
12- Le vodun qui est un culte

13- **bɔ aladaxɔsu ma nyɔ hun**
c.coo/ sub/morph.nég/ v/ sub
et prince d'Allada ne pas connaître vodun
13- Et l'on dit que le prince d'Allada ignore

14- **bɔ e nɔ ɖɔ nɛɔ**
c.co/p.ind/fréq/ v/ p.dem
Et on dire cela
14- Et on dit cela

15- **bɔ gbɛtɔ jɛn ka zɔnhun nɛ ɔ**
c.coo/sub/v/adv/adv/ loc.v/ p.dem
et humain assurément toutefois adhérer au vodun
15- Ce n'est toutefois que des êtres humains qui en sont les adeptes

16- - **bɔ dokɔnxɔsu ma nyɔ hun**
c.coo/ sub/morph.nég/ v/ sub
et roi de Dokon ne pas comprendre vodun
16- Et l'on dit que même le roi de Dokon ne comprend pas

17-**un kpɔn**
Pp/v
Je regarder
17- J'ai vu que

18- **bɔ gbɛtɔ jɛn ka zɔnhun nɛ ɔ**
c.coo/sub/v/adv/adv/ loc.v/ p.dem
et humain assurément toutefois adhérer au vodun
18-Ce ne sont que des humains

qui en sont les adeptes

Commentaire

Ce texte est également un chant qui fait suite logiquement au texte précédent. Comme tout texte chanté de façon solennelle dans le culte du *vodun Nɛsuxwe,* il s'exécute selon le

principe de rotation du rôle de coryphée. Ainsi, celui qui l'entonne doit être différent de celui qui a amorcé le texte précédent. Dès le premier verset, on comprend l'intention d'amadouer le *vodun* puis d'inspirer sa commisération. Au nom du requérant le chansonnier rappelle que le fautif est un enfant du *vodun*. C'est ce qui est répété dans les deux premiers versets qui disent : « *Si c'est dit que je suis descendant de sa majesté », « S'il est dit que je suis vraiment enfant de Tokpɔn ».* Quant au troisième verset il rappelle justement que le *vodun* en tant que père ou mère doit être indulgent à son égard. Ensuite, le chant joue sur les deux paliers de la réalité du *vodun* telle que l'a rapporté Abdou Tidjani Serpos. En disant dans le cinquième et sixième verset : « *C'est de la bouche de son pontife* », « *Que le vodun répond* », le chant insinue que l'acquiescement du *vodun* ne dépend que de la bonne volonté de l'officiant à qui il rappelle dans le septième verset que son rôle de pontife ne lui permet pas d'avoir d'ennemi. De ce fait, il est invité à ne pas avoir de ressentiment personnel qui puisse bloquer le bon déroulement du rituel de purification. Dans le huitième verset, l'officiant est invité à être humble en reconnaissant que sa grandeur ne dépend pas de lui mais plutôt du créateur. Et tout le reste du texte ne fait que rappeler l'importance et le rôle de l'humain au sein du culte du *vodun*. Ainsi, à partir du douzième verset, le texte invite les responsables participant au rituel à de la grandeur d'âme en évitant de se montrer vulgaire comme le ferait tout humain naturellement tenté de faire interférer l'égo dans l'accomplissement du rituel. Du fait que le discours du requérant doit expliciter le désir d'absolution et de bénédiction tout en demeurant un texte de chanson, il s'écarte des registres vulgaire et familier, articulant la rhétorique à l'éloquence et à l'esthétique musicale.

CHP05: a wa bɔ e vivi ɖesu

1-**a wa bɔ e vivi ɖesu** p.ind/ v/ c.co/ p.dem/ adj.q/ adv *Tu venir et cela doux*	1- Tu es arrivé et c'est très bien
2- **bɔ gbɛtɔ lɛ ka yi dɔn ahuan wa** *c.co/sub /plu /adv / v /v /sub / v* Et humains assurément aller attirer foule venir	2- Et les gens ont drainé une foule
3- **onu e ma nɔ blo** *Sub /p.ind/ morph nég/ fréq/ v* Chose ne pas faire	3- Ce qu'on ne doit pas faire
4- **bɔ dakpanu ka nyi blo ni abulɔ** *c.co /sub /morph ins/ v/ v/ pré/ sub* Et natif de Dakpa aller faire à majesté	4- Et l'enfant de Dakpa a fait à sa majesté
5- **wɛkɛ mɛ gble** *Sub /pré /v* Univers dans gâter	5- Et l'univers s'est corrompu
6- **bɔ gbɛtɔ lɛ ka yi dɔn ahuan wa** *c.co/sub/plu/adv/ v/v/sub/ v* Et humains assurément aller attirer foule venir	6- Et les gens sont venus en grand nombre

7- **ye yi ɖɔn ahuan wa** *p.p/ v/ v/ sub / v* Ils aller attirer foule venir	7- Ils ont fait venir cette multitude
8- **bo yi ylɔ ɖɛjinu** *c.co/ v/ v/ sub* Et aller appeler prieur	8- Et sont allés chercher le chargé des prières
9- **ɖɔ e ni jɛkpo nɛ ye** *v/ pp/ con.sub/ v/ pré/ pp* *Dire il que s'agenouiller pour eux*	9-Et lui ont demandé de s'agenouiller pour eux
10-**Etenɔnyɔ** *Loc v* Être sans inquiétude	10- C'est quand il n'y a pas péril en la demeure
11-**bɔ gbagbɔnɔ nɔ gbɛ kpojɛ** *c.co/ sub/ fréq/ v/ v* Et chrétien refuser s'agenouiller	11- Que le chrétien refuse de s'agenouiller
12-**Etenɔnyɔ** *Loc v* Être sans inquiétude	12-C'est quand tout va bien
13-**bɔ malɛnu nɔ gbɛ kpojɛ** *c.co/ sub/ fréq/ v/ v* Et musulman refuser s'agenouiller	13-Que le *musulman* refuse de s'agenouiller
14-**a wa bɔ e vivi ɖesu** *p.ind/ v/ c.co/ p.dem/ adj.q/ adv* Tu venir et cela doux	14- Tu es arrivé et c'est très bien

Commentaire

Cette chanson expiatoire introduit la cérémonie de purification. Elle s'adresse dans les versets 1 et 2 au requérant en lui faisant savoir que le fait qu'il soit venu faire cette cérémonie est une démarche salutaire. Dans la suite, le texte rappelle que la faute commise par l'intéressé a entraîné la corruption non seulement de sa personne mais également de toutes les lois de l'univers. C'est ce qui est explicitement dit dans le verset 5 *« wɛkɛ/ mɛ/ gble », « Et l'univers s'est corrompu ».*

Comme nous le voyons, ce texte évoque la problématique de la conception négro-africaine de la place de l'Humain dans le monde. Quand un homme a un comportement dévoyé on dit simplement que le monde ou que l'univers est gâté. C'est pour cette raison qu'il est donc impérieux de purifier l'être fautif afin qu'il cesse d'affecter négativement les lois de la nature et partant, tout l'univers. Dans la suite, il est fait mention de la multitude de personne venue à la rescousse afin d'aider le requérant à implorer la grâce du *vodun*. Ces propos-ci contenus dans le verset 6 s'adressent au *vodun* à qui il est dit qu'il y a vraiment une foule importante qui lui demande pardon pour l'offense commise. On retrouve dans la suite un pied de nez dont les Nɛsuxwesi ont le secret. Au lieu que l'officiant dise simplement qu'il accepte s'agenouiller pour conduire la prière il parle plutôt des fidèles chrétiens et musulmans qui ne répugnent guère s'agenouiller pour prier lorsque les choses vont mal. Ainsi le texte tourne une allusion en un sous-entendu.

CHP06: mi do ago do hɔnji e

1- **mi do ago do hɔn ji e** pp/ loc.v / pré/ sub/ pré /pdm.ins *Nous crier gare sur la porte*	1- Nous sommes au pas de la porte
2- **ahwansi nɔ doago loo** Sub/ fréq / loc.v / pdm.ins *Adepte de vodun crier gare*	2- Et demandons la permission pour entrer
3- **mi do ago do hɔn ji e** pp/ loc.v / pré/ sub/ pré /pdm.ins *Nous crier gare sur la porte*	3- Les fidèles du vodun demandent l'autorisation pour rentrer
4- **ahwansi nɔ doago loo** Sub/ fréq / loc.v / pdm.ins *Adepte de vodun crier gare*	4- Les serviteurs de la divinité demandent la permission pour rentrer
5- **mi do ago do hɔn ji e** pp/ loc.v / pré/ sub/ pré /pdm.ins *Nous crier gare sur la porte*	5- On toque à la porte
6- **ahwansi nɔ doago loo** Sub/ fréq / loc.v / pdm.ins *Adepte de vodun crier gare*	6- Les fidèles du vodun Ahouandjo demandent l'autorisation d'entrer
7- **ago do hɔn ji e** *loc.v / pré/ sub/ pré/ pdm.ins* cédez la place sur la porte	7-on frappe à la porte
8-**mɛ dagbe nɔ do ago e** *sub/adj/fréq/loc.v/phat* personne bonne crier gare	8-Les gens de bien demandent la permission d'entrer

Commentaire

Faisant suite à la chanson précédente, les adjuvants de l'officiant principal appuient sur la chanterelle en faisant savoir au vodun qu'ils sont en train de frapper à la porte pour demander la permission d'entrer. Dans le verset 4, ceux qui chantent rappellent au vodun que ce sont ses épouses, ses hypostases qui toquent à la porte. Il se dégage de cette précision l'intention d'attendrir le vodun afin qu'il daigne accepter le bon accomplissement du rituel de purification. Ce texte, suppose donc que la porte mythique et invisible du vodun est souvent fermée et c'est seulement lorsqu'il le désire qu'on peut avoir un accès à lui. Lorsque ce qui se dit ne l'intéresse pas, ne l'attendrit point il peut ne pas prêter attention à tout ce qui se déroule tout près de son autel. C'est pour cette raison sans doute qu'il a fallu lui rappeler que ceux qui demandent sa grâce, sa bienveillance ne sont rien d'autre que ses hypostases, ses serviteurs.

CH P 07 : Vi de ɖrɛn alɔ nu ɖɛ tɔn *(chant)*

1-**Vi de ɖrɛn alɔ nu ɖɛ tɔn** *Sub/ art.ind/ v /sub / pré / sub/adj pos* Enfant un tendre main à père	1- Lorsqu'un enfant tend les bras à son père
2-**dɛ tɔn nɔ sɔ** sub/ adj.p/ sub/adj.p / fréq / v *père son prendre*	2-Son père le prend dans ses bras

3- **un sɔ we ɔ** *Pp / v / pp/ pdm ins* Je prendre toi	3- Si je te prends
4- **nu de na wa we a** *Sub/art.ind/ désifut/ v/ pp/morph nég* Chose un futur faire toi ne pas	4- Rien de mal ne pourra t'arriver
5- **a do biba mi we** *pp/ v/ v/ pp / désigérondif* Tu être chercher moi	5- Tu me cherches
6- **ni ɖie wa e** *pp/ adv/ v/ phat* me voici venir	6- Me voici en train de venir
7- **gan nɔ mɔ awoyonu** *Sub/morph nég/v/sub* Fer ne pas voir Awoyonou	7- Le fer ne voit pas le forgeron
8-**do fle mɛ ɑn** *Pré /sub /pré/ morph. nég* Dans forge ne pas	8-Dans sa forge
9- **awoyonu ku nɔ mo gan** *Sub/ morph. nég/fréq/ v/ sub* awoyonu ne pas voir fer	9- Awoyonou, le forgeron ne voit non plus le fer
10- **bo nɔ jo o** *c.co/ fréq/ v/ morph.nég* Et délaisser ne guère	10- Pour ensuite le délaisser
11- **a do biba mi we** *pp/ v/ v/ pp / désigérondif* Tu être chercher moi	11- Tu me cherches
12- **ni ɖie wa e** *pp/ adv/ v/ phat* me voici venir	12- Me voici en train de venir
13- **gan nɔ mɔ awoyonu** *Sub/morph nég/v/sub* Fer ne pas voir Awoyonou	13- Le fer ne voit pas le forgeron
14- **do fle mɛ ɑn** *Pré /sub /pré/ morph. nég* Dans forge ne pas	14- Dans sa forge
15- **awoyonu ku nɔ mɔ gan** *Sub/ morph nég/ dési/ v/ sub* Awoyonou ne jamais fréq voir fer	15- Awoyonou le forgeron ne dédaigne jamais le fer
16- **a do biba mi we** *pp/ v/ v/ pp / désigérondif* Tu être chercher moi	16- Tu me cherches
17- **ni ɖie wa e** *pp/ adv/ v/ phat* me voici venir	17- Me voici, je suis là

Commentaire

Ici, il s'agit d'un chant de prière(ɖɛ). Ce texte-ci est entonné au début des cérémonies expiatoires par une adepte ménopausée d'un certain rang. Le contenu est visiblement la réponse du *vodun* à la demande de bienveillance formulée dans la chanson précédente. Donc ici, c'est le *vodun* qui est supposé parler quand le chant laisse entendre notamment dans les

cinq premiers versets : *« Lorsqu'un enfant tend les mains le père le prend dans ses bras » « si je te prends » « Rien de mal ne pourra t'arriver » « Tu me cherches » « Me voici venir ».*

Lorsqu'on examine ce texte suivant l'approche de la pragmatique on se rend compte que l'énonciateur s'éclipse et parle au nom d'une entité invisible. La subjectivité et l'objectivité des propos sont d'office éclipsées. Alors, l'on ne peut que conjecturer en admettant que les paroles rassurantes de ce texte constituent l'effet perlocutoire de la chanson précédente. En effet, dans de telles chansons nous pensons comme Mamoussé Diagne que :

> « *Le caractère impersonnel gomme ce qui pourrait être soupçonné de subjectivité chez le chanteur, du fait que la voix qui le prononce en performance est fictivement abstraite des circonstances concrètes* [1]*où on la perçoit, en quelque sorte mythifiée »*[1].

Pour montrer le caractère typiquement mystique de ce texte, il est utilisé abondamment à partir du verset 6 des maximes qui sont parfaitement assimilables à des formules incantatoires dont la compréhension nécessite une initiation particulière préalable.

V -2 Les chansons de couvent

Nous regroupons sous le vocable de chanson de couvent, l'ensemble des compositions méliques qui sont exécutées pendant la période d'initiation des néophytes aux réalités vodun ou durant la réclusion périodique des adeptes, toutes cohortes confondues. Cette formulation est adoptée dans le souci de coller à la terminologie endogène qui regroupe ces textes dans la catégorie des chansons appelées *hunkpamɛhan* ce qui signifie littéralement chanson de couvent. Il s'agit d'un ensemble de chansons ayant des fonctions très variées. Les circonstances de leur performance sont également nombreuses et diversifiées tout comme les orchestres qui les soutiennent. Pour ces textes, les performatifs sont toujours des hypostases en état de transe et qui sont de ce fait considérés comme des *vodun*.

CHC 01: hun xa we e *(chant)*

1- **hun xa we e**	1- Pendant que le vodun t'a enfermé
Sub/ v / pp/ pdm.ins	
Vodun enfermer toi	
2- **ago ma do nu ɖo we**	2- Pourvu que je sois en train de parler
Pdm.n/p.p/ v/ sub/ v/ dési gérondif	
Je être chose dire	

[1] Mamoussé, Diagne, idem, *Civilisation de l'oralité et pratiques discursives*, Thèse de doctorat d'Etat, Université Cheik Anta Diop, Dakar, 1989,p.228.

3- **ni ye se gbe ce**
Pré/ pp/ v/ sub/ adj.p
Pour ils entendre voix ma

3- Pour que ma voix soit entendue

4- **nu dɔ we**
Sub/ v/ dési géronditif
Chose dire

4- Être en train de parler

5- **ago ma do nu ɖo we**
Pdm.n/p.p/ v/ sub/ v/ dési gérondif
Je être chose dire

5- Pourvu que je sois en train de parler

6- **ni ye se gbe ce**
Pré/ pp/ v/ sub/ adj.p
Pour ils entendre voix ma

6- Pour que ma voix soit entendue

7- **emɛ e do atin sa**
Sub p.rel/ v/ sub /pré
personne qui être arbre sous

7- Car si celui qui est sous un arbre

8- **ma do nu ɖɔ we ɔ**
Morph.nég/v/sub/v/dési.gérondif/pdm.ins
Ne pas être chose dire

8- N'est pas en train de parler

9- **xɛvi awaxɛ nɔ hɛn ta tɔn gble**
Sub/sub/ fréq/v/sub/ adj.p/ v
Oiseau oiseau à aille tenir tête sa gâter

9- Les oiseaux qui papillonnent souillent sa tête

10-**ago ma do nu ɖo we**
Pdm.n/p.p/ v/ sub/ v/ dési gérondif
Je être chose dire

10- Il faut bien que je parle pour que ma voix soit entendue

11- **ni ye se gbe ce**
Pré/ pp/ v/ sub/ adj.p
Pour ils entendre voix ma

11- Pour que ma voix soit entendue

12- **vodun aɖɔxɛ ɖɔ**
Sub / sub / v
vodun Héron dire

12- *héron*, la divinité a a dit

13- **mɛde na nyi nusu daho ɔ**
p.ind/ morph.fut/ v/ sub / adj.q/ pdm.ins
quelqu'un être mâle grand

13- Celui qui sera une grande personnalité

14- **mɛɔn nɔ sɔ afɔ tɛ tɔ zan mɛ**
Loc.p / fréq/ v/ sub / v/ sub /sub / sub/ pré
celui-là prendre pied poser fleuve lit dans

14- Doit pouvoir se jeter à l'eau

15- **nu jɛn agaja wa bo nyi tɔhwɛnu**

Sub / adv/ sub/ v/ c.co/ v/ sub

Chose seulement Agadja faire et être de tɔhwɛ

15- C'est ainsi que le roi Agadja a fait pour mériter le titre d'homme de Tohouè

16- **ago ma do nu ɖo we**

Pdm.n/p.p/ v/ sub/ v/ dési gérondif

Je être chose dire

16- Alors il faut que je parle

17- **ni ye se gbe ce**

Pré/ pp/ v/ sub/ adj.p

Pour ils entendre voix ma

17- Pour que ma voix soit entendue

Commentaire

Ce texte est un chant. Il est exécuté en introduction à certaines manifestations à l'intérieur du couvent et surtout en début des séances d'apprentissage des chansons sacrées par les nouveaux adeptes. Les propos contenus dans ce texte sont comparables à des paraboles. Les versets 8 et 9 en effet, disent que lorsqu'installé sous un arbre on ne parle pas, l'on court le risque d'avoir le crâne souillé par les fientes des oiseaux. Cela veut dire en réalité qu'il est nécessaire au nouvel adepte de faire entendre sa voix, en l'occurrence de chanter sinon il passerait pour un incapable, ce qui est une infamie. Ainsi, on perçoit à travers ce chant l'importance et la place de la chanson ainsi que celle de la maîtrise de l'art de son exécution au sein du culte *vodun*.

CHC 02 : e xuwedo mɛjɛmɛ

1- **e xuwedo mɛjɛmɛ**

p.ind/ v/ sub

on suivre personnalité

1- Lorsqu'on suit quelqu'un de bien

2- **nu nɔ nyɔ nu mɛ**

Sub / fréq/ adj.q/ pré/ sub

Chose bon pour personne

2- Le bonheur vous accompagne

3- **yalenu gbetɔ e nyi mɛjɛmɛ ɔ**

Sub / sub /p.rel/ v/ sub/ pdm.ins

Natif de Yalé chasseur qui être personnalité

3- Le brave fils de Yalé est quelqu'un de bien

4- **esɛ sɔ nu dagbe do agban towe mɛ**

Sub / v/ sub / adj.q/ pré/ sub /adj.pos / pré

Créateur mettre chose bien dans bagage ton dans

4- Le créateur n'a mis que de bonnes choses dans tes affaires

5- **esɛ sɔ nu dagbe**

Sub / v/ sub / adj.q

Créateur mettre chose bien

5- Le créateur t'a comblé de bonheur

6- **do agban towe mɛ**

pré/ sub /adj.pos / pré

dans bagage ton dans

6- Pour tes affaires

7- **yalenu lago de nyi mɛjɛmɛ ɔ**

Sub/ sub / p.rel/ v/ sub / pdm.ins

Natif de Yalé qui être personnalité

7- Lago fils de Yalé est quelqu'un de bien

8**- esɛ sɔ nu dagbe**

Sub / v/ sub / adj.q

Créateur mettre chose bien

8- Le créateur t'a comblé de bonheur

9- **do agban towe mɛ**

pré/ sub /adj.pos / pré

dans bagage ton dans

9- Dans toutes tes affaires

10- **mɔ wɛ nu nɔ nɔ**

Adv/ morph. emph / sub / fréq/ v

Ainsi c'est chose rester

10- C'est comme cela que les choses sont

11- **bo nɔ nyɔ**

c.co/ fréq / adj.q

Et bon

11- Et c'est bon

12- **mɔ wɛ nu nɔ nɔ**

Adv/ morph. emph / sub / fréq/ v

Ainsi c'est chose rester

12- C'est comme cela que les choses sont

13 **a nyɛn an**

pp/ v/ pdm.inter

Tu savoir

13- Le sais-tu ?

14 – **mɔ wɛ nu nɔ nɔ**

Adv/ morph. emph / sub / fréq/ v

Ainsi c'est chose rester

14- C'est comme cela que les choses sont

15- **bo nɔ nyɔ**

c.co/ fréq / adj.q

Et bon

15- Et c'est bon

16- **egbɛ mɛ ɔ**

sub/ pré/ pdm.ins

vie dans là

16- La vie -là

17 – **e vivi ɖesu**

pp/ adj.q/ adv

elle douce vraiment

17- est très belle

18- **esɛ sɔ nu dagbe**	18- - Le créateur t'a comblé de bonheur
Sub / v/ sub / adj.q	
Créateur mettre chose bien	
19- **do agban towe mɛ**	19- Dans toutes tes affaires
pré/ sub /adj.pos / pré	
dans bagage ton dans	

Commentaire

Cette chanson sert à accueillir un bienfaiteur au sein du couvent. Elle fonctionne comme une marque d'allégeance et de reconnaissance de la grandeur de la personne cible. Celui à qui la chanson est adressée n'est pas nommément indiqué, mais à force de décliner à l'intérieur du texte son panégyrique clanique sous toutes les coutures l'on finit par l'identifier assez aisément. Les bienfaiteurs auxquels on adresse ces chansons sont des gens qui ont fait des dons de bijoux ou de toutes autres parures aux nouveaux adeptes. On peut aussi l'adresser à quelqu'un qui a choisi de réfectionner par exemple le couvent. La contexture de ce texte en fait quasiment un exercice phonosémantique sur des termes homophones. C'est ce qui explique l'élaboration de certains versets tels que 10 «- mɔ/**wɛ**/nu/**nɔ/nɔ**» et 11«bo/**nɔ**/nyɔ». Dans ces versets, quoique plusieurs mots aient en partage la même prononciation, aucun n'est synonyme de l'autre. Ainsi, cette chanson se présente comme un espace de jeu d'expérimentation de construction de sens et de cohérence avec des homonymes et des paronymes en *maxigbe*.

CHC03 : wa yi awo ce mɛ

1- **wa yi awo ce mɛ**	1- Viens dans mon secret
v /v /sub /adj pos/ pré	
Venir aller secret mon dans	
2- **ba se han lo**	2- Pour comprendre les proverbes contenus dans les chansons
co.coo /v / sub / sub / sub	
et comprendre chanson proverbe	
3-**wa yi awo ce mɛ**	3- Viens dans mon secret
v /v /sub /adj pos/ pré	
Venir aller secret mon dans	
4- **ba se han lo**	4- Pour comprendre le langage des chansons
co.coo /v / sub / sub / sub	
et comprendre chanson proverbe	

5- **wa yi awo ce mɛ**
v /v /sub /adj pos/ pré
Venir aller secret mon dans
5- Viens dans mon secret

6- **e ma nɔ yɔ yɔ nyi**
P.ind / morph nég / fréq/ v / sub /sub
On ne pas appeler tombe nom
6- On n'appelle pas le nom de la tombe

7- **bo nɔ zɛ yɔxɔ wu nɛ**
Co.coo/fréq/v /sub/ loc.v /pdm.ins
Et dépasser panthéon
7- Et ensuite dépasser la case aux morts

8- **wa yi awo ce mɛ**
v /v /sub /adj pos/ pré
Venir aller secret mon dans
8- Viens dans mon secret

9- **kyɔ do avi tɔ**
sub / v / sub /agentif
défunt semer pleur
9- Celui qui annonce officiellement un décès

10- **ma nɔ do gbe**
morph nég/ fréq/ v /sub
Ne pas semer voix
10- N'adopte guère le ton

11- **de e nɔ do ɔ de**
P.rel/pp/fréq /v/morph ins/art.ind
que il semer un
11- Qu'il utilise habituellement

12- **e ma nɔ ylɔ takin ɖ̣ɔ zɔ**
p.ind/morph.nég/fréq/v/ sub /v / sub
On ne pas appeler piment dire tabac
12- On n'appelle pas le piment tabac

13- **bo nɔ fun nɛ**
co.coo/fréq / v / pdm ins
et priser
13- Pour le priser

14- **kyɔ do avi tɔ**
sub / v / sub / agentif
défunt semer pleur
14- Celui qui annonce officiellement un décès

15- **ma nɔ do gbe**
morph nég/ fréq / v / sub
Ne pas semer voix
15- N'adopte pas le ton

16- **de e nɔ do ɔ de**
P.rel/pp/fréq /v/morph ins/art.ind
que il semer un
16- Qu'il utilise habituellement

17- **nyi mi do xɔ tɔ**
sub / sub / v/ sub / agentif
boeuf excrément semer case

17-Celui qui enduit la case de bouse de vache

18- **ma sɔ alɔ tɔn didɔ**
morph nég/ v /sub/adj poss/v
ne pas prendre main sa laper

18- Ne lape pas la main qui fait cette tâche

19- **wa yi awo ce mɛ**
v /v /sub /adj pos/ pré
Venir aller secret mon dans

19- Viens dans mon secret

20- **takuntakun ma nɔ sɛn sakpata nɛ**
Sub /morph nég /fréq/v /sub / pdm ins
Grès ne pas adorer variole variole

20- Le grès ferrugineux ne souffre jamais de la variole, son symbole

21- **wa yi awo ce mɛ**
v /v /sub /adj pos/ pré
Venir aller secret mon dans

21- Viens dans mon secret

22- **kuzumikuzumi ma hu**
déverbatif / morph nég / v
trituration ne pas tuer

22- Le piétinement intempestif ne tue guère

23- **axi mɛ sɛngbe**
Sub / pré / sub
marché / dans/ forêt classée

23- La végétation d'une forêt classée

24- **calamicalami ma gba akalata nɛ**
déverbatif / morph nég / v /sub / pdm ins
reclame ne pas détruire beignet

24-La reclame ne fait point perdre au beignet sa valeur

25- **wa yi awo ce mɛ**
v /v /sub /adj pos/ pré
Venir aller secret mon dans

25- Viens dans mon secret

26- **ka e bɛ yɔ kɔ**
sub / p.rel /v / sub /sub
calebasse qui ramasser tombe terre

26 - La calebasse qui sert à ramasser les déblais d'une tombe

27- **ma nu sin do xwe nɛ**
morph nég /v /sub /pré /sub/pdm ins
ne pas boire eau à maison

27- Ne peut servir à boire

28- - **wa yi awo ce mɛ**
v /v /sub /adj pos/ pré
Venir aller secret mon dans

28- Viens dans mon secret

29- **okpo nyi do ji**	29 -Un bâton lancé en l'air
sub / v / pré / sub	
baton lancer à ciel	
30- **ma xɔ lixwe wo nɛ**	30- N'y séjourne pas une décennie
Morph nég /v/sub /adj num /pdm ins	
ne pas durer année dix	
31- **wa yi awo ce mɛ**	31- Viens dans mon secret
v /v /sub /adj pos/ pré	
Venir aller secret mon dans	

Commentaire

Conçue sous forme d'injonctions itératives, cette chanson est une belle illustration de la bifurcation sémantique des paroles chantées par les *Nɛsuxwesi*. Dès le premier verset (wa/ yi/ awo/ ce/ mɛ/*)* signifiant littéralement *: « Viens dans mon secret »,* il se dégage deux axes de compréhension du message véhiculé. Au premier degré d'intellection, celui des profanes, on comprendra ces propos comme une invitation à venir s'initier au vodun afin d'entendre, de se délecter de belles mélodies puisque le terme *awo* désigne par métonymie l'initiation dans les couvents et le terme *hanlo* signifie aussi bien *« proverbe contenu dans les chansons »* que *« chanson, exquise »*, *« belles paroles mélodieuses ».*

Quand on est outillé pour appréhender judicieusement la polysémie des mots utilisés, l'on est à même d'affiner la compréhension des propos et d'en faire une lecture au second degré, celui des initiés. Alors, on s'imprègne convenablement du message qui est une invitation des recrues à l'initiation préalable qu'il faut avoir avant de comprendre les chansons sacrées. En invitant à rentrer dans le secret afin de comprendre les *« chansons-proverbes* » ou *hanlo*, le texte laisse deviner le caractère hermétique des chansons sacrées. En effet, même tous les anciens adeptes ne peuvent pas comprendre toutes les chansons qu'ils ont passé leur vie à exécuter. L'initiation à la compréhension des textes étant graduelle, il est évident que seules quelques personnes les maîtrisent entièrement. Dans cette chanson, l'invitation à l'initiation pour la compréhension des chansons est assortie d'illustrations au moyen de proverbes et de maximes, des paroles lourdes qui ne sont guère à la portée de tout le monde. Pris ensemble, ces proverbes et ces maximes fonctionnent comme des formules incantatoires de défiance ou de conjuration voire de coercition mystique. C'est entre autres, le cas des formules telles que : *«24-* La réclame ne fait point perdre au beignet sa valeur ». « 14- Celui qui annonce officiellement un décès » « 15- N'adopte pas le ton » « 16- Qu'il utilise habituellement » *« 29-Un bâton lancé en l'air » « 30- N'y séjourne pas une décennie durant».*

Aussi curieux que cela puisse paraître, ces incantations sont exclusivement destinées à influer le libre-arbitre des recrues, celles-là mêmes qui les profèrent ingénument. En analysant chacune d'elles, on s'apercevra effectivement de cette autosuggestion occultée par l'hermétisme caractéristique des chansons sacrées des adeptes du *vodun*.

Le verset 24 renvoie au premier en insinuant que le fait que l'on soit en train de clamer l'invitation à l'initiation comme une publicité faite au culte en répétant inlassablement : *«1- Viens dans mon secret »,* cela ne doit rien ôter à la valeur de l'initiation. Ensuite, en disant aux versets 14,15 et 16 « 14- Celui qui annonce officiellement un décès » « 15- N'adopte pas le ton » « 16- Qu'il utilise habituellement », la chanson affirme de manière sentencieuse que celui qui est mort pour la vie profane afin de renaître à la vie d'initié ne doit point tenir le même langage que celui d'antan. Il ne doit plus dire : je ne veux pas de cette initiation. Et, puisque par la cérémonie de prise d'adepte la recrue perd pied, les versets 29 et 30 la compare à *« 29-Un bâton lancé en l'air »* qui doit nécessairement choir, changer de position.

L'emploi anaphorique du morphème de négation *ma* puis du verbe wa dans une alternance quasi équidistante est tout à fait remarquable au premier coup d'œil. Il en est de même de l'allitération en **d** qui commence à partir du verset 11 : « ***d****e / e / nɔ / **d**o / ɔ / **d**e/ »* et qui se trouve renforcée par celle en **y** dans les versets 6 et 7 : « 6- e / ma / nɔ / **yɔ**/ **y**ɔ / **ny**i / » « 7- bo / nɔ / zɛ / **y**ɔxɔ / wu / nɛ /*»* . Dans sa quête de construction euphonique l'auteur a poussé sa recherche de mots adéquats jusqu'à créer des néologismes tels que */calamicalami* / /*kuzumikuzumi*/ en exploitant les potentialités lexicogéniques de la langue, usant astucieusement d'un redoublement morphosyntaxique des syntagmes verbaux *calami* (vends-moi à la criée) *kuzumi* (triture-moi). L'habileté du compositeur se remarque dans le fait que ces nouveaux mots sont aisément compréhensibles. Ils tiennent, en effet, leur translucidité sémantique de leur nature de déverbatif. Il a, par ailleurs, réussi à faire d'un doublet redondant, en juxtaposant les mots *akala* et *ata,* tous deux signifiant beignet, une belle trouvaille pour entretenir un parallélisme phonologique entre les deux hémistiches du verset 24 *« calamicalami /ma / gba / akalata / nɛ/ ».*

Même si on ne comprend pas *maxigbe*, la seule observation de ce verset-ci expose, à suffisance, l'évidence d'une recheche certaine dans la phraséologie. Dix fois le son */a/* y paraît.

CHC 04: ohun ɖo bu e

1- **ohun ɖo bu e**

sub/ v/ adj q/ phat

Vodun être uni

1- Le culte est unique

2- **ohun ɔ ɖo bu yɛhwesi**

Sub /pdm.ins/ v / adj q/ sub

Vodun le être/ unique adepte

2- La religion est une, adepte du vodun

3- **ahuanjɔ ɖo bu e**

Sub/ v / adj q/ phat

Vodun être uni

3- Le culte est unique

4- **olobɔ xuxotɔ lɛ nɔ kanvo na**

Loc.co /sub/plu/fréq /v /pdém

Mais alors fidèles séparer à cela

4-Ce sont les fidèles qui y créent des différences

5- **ounte calo nɔ jɛ asi tɔ ji ɔ**

Adv / sub / fréq/ v / sub/ adj poss/ pré/pdm

Ainsi Tchalo parvenir adepte son sur

5- La manière dont Tchalo prend possession de son hypostase

6- **mɔ jɛn tɔbada azalu**

Adv / adv/ sub

Ainsi seulement Tobada Azalu

6- C'est de cette même manière que Tobada Azalou

7- nɔ jɛ ɔ nɛ

Fréq/ v / pdm /pré

Parvenir voilà

7- Prend possession du sien

8- **olobɔ xuxotɔ lɛ nɔ kanvo na**

Loc.co /sub/plu/fréq /v /pdém

Mais alors fidèles séparer à cela

8- Cependant les pratiquant créent et entretiennent des différences

9- ounte zoji nɔ jɛ asi tɔ ji ɔ

Adv/ sub / fréq/ v /sub/ adj poss/ pré/pdm.ins

Ainsi Tchalo parvenir adepte son sur

9- La manière dont Zodji prend place

10- **mɔ jɛn calo nɔ jɛ ɔnɛ**

Adv / adv /sub /fréq/ v/ pdm.ins

Ainsi seulement Tchalo parvenir voilà

10- C'est de cette même manière que Tchalo procède

11- **olobɔ xuxotɔ lɛ nɔ kanvo na**

Loc.co /sub/plu/fréq /v /pdém

Mais alors fidèles séparer à cela

11- Ce sont les fidèles qui y voient des différences

12- **ohun ɖo bu e**

sub/ v/ adj q/ phat

Vodun être uni

12- Le culte est un, la religion est indivise

13- **ohun ɔ ɖo bu yɛhwesi**

Sub / determ / v / adj q/ sub

Vodun le être unique adepte

13- Ce sont les pratiquants qui cherchent à différencier les pratiques

14- **ahuanjɔ ɖo bu e**

sub/ v/ adj q/ phat

Vodun être uni

14- Le culte est unique

15- **olobɔ xuxotɔ lɛ nɔ kanvo na**

Loc.co /sub/plu/fréq /v /pdém

Mais alors fidèles séparer à cela

15- Ce sont les pratiquants qui cherchent à différencier les pratiques

16- **ohun ɖo bu e**

sub/ v/ adj q/ phat

Vodun être uni

16- La religion est une

17- **ohun ɔ ɖo bu yɛhwesi**

Sub / determ / v / adj q/ sub

Vodun le être unique adepte

17- Le culte est unique, adepte du vodun

Commentaire

Il s'agit ici d'un chant. Ce chant magnifie le culte du *vodun*. Il dit, en substance que toutes les religions sont identiques, que seuls les fidèles cherchent à voir des différences entre les diverses confessions ou obédiences, entre les diverses pratiques. En disant que la manière d'adorer Dieu ou les esprits supérieurs est identique dans le fond, le chant insinue l'inutilité des reconversions et des apostasies. Le message véhiculé ici s'adresse aux nouveaux adeptes qui pourraient avoir encore des doutes sur la pertinence de leur cooptation.

CHC05: awa gbo ji xɛ *(Chant)*

1- **awa gbo ji xɛ**

Sub/ adj q/ adv/ sub

Aile grand sur oiseau

1- Quand l'oiseau aux grandes ailes

2- **jɛ awa ji ɔ**

V/ sub/ pré/ pdm.ins

Parvenir jubilation sur

2- Se réjouit et se pavane

3- **awa nɛ ɔ wɛ han nɔ ke**

Sub/adj dém/pdm /morph emp/ sub/ fréq/ v

Aille ce chant crier

3- Ce sont ses ailes que la chanson célèbre

4- ma **lakpɛ bo lɛɖo**

Pp / v/ co. coo / v

Je publier et retourner

4- je le clamerai avant de me retourner

5- **oun wa bo mla we jɛlixɔ**

Pp/ v/ co.coo/ v/ pp/ loc.n

Je venir et louanger te roi des perles

5- Je suis arrivé te louanger maître des richesses

7- **awa gbo ji xɛ**	7- Oiseaux aux grandes ailes
Sub/ adj q/ adv/ sub	
Aile grand sur oiseau	
8- un wa bo mla ɖaɖa ce Lintɔnɔ	8- Je suis venu célébrer sa majesté Lintonon
Pp/ v/ co.coo/ v/ sub/ adj poss/ sub	
Je venir et louanger roi mon Lintonon	
9- **awa gbo ji xɛ**	9- Oiseaux aux grandes ailes
Sub/ adj q/ adv/ sub	
Aile grand sur oiseau	
10- **un wa bo mla we jɛlixɔ**	10- Je suis venu te louanger maître des richesses
Pp/ v/ co.coo/ v/ pp/ loc.n	
Je venir et louanger te roi des perles	
11- **un wa bo ja kpɛde ɖɔ gbe**	11- Je suis venu en dire un peu
Pp/ v/ co.coo/ pré/ loc. adv/ v/ pdm	
Je venir et pour un peu dire	
12- **awoyo nɔ ja avalu**	12- Même l'océan implore les esprits
Sub/ fréquent/ v	
Océan invoquer	
13- **hwɛ co bo nɔ xo**	13- Avant de se mettre à battre
Loc.pré/co.coo / fréq/ v	
Avant tout et battre	
14- **ma la kpɛ lɛ bo lɛɖo**	14- je le clamerai avant de me retourner
Pp / v / sub /plu /co.coo/ v	
Je informer compagnons et retourner	
15- **un wa bo mla we jɛlixɔ**	15- Je suis venu te célébrer maître des richesses
Pp/ v/ co.coo/ v/ pp/ loc.n	
Je venir et louanger te roi des perles	

Commentaire

Ce texte relève de la catégorie des chansons que Bienvenu Koudjo regroupe sous le terme générique de « *Avalilé han* ». Il est composé pour célébrer le roi Lintonon Gbaguidi VII qui règna de 1860 à 1878 sur le trône de la confédération *Maxi* à Savalou. C'est sous son règne que cette chanson a été composée. Il s'agit donc d'une chanson du XIXème siècle. A travers sa texture on peut appréhender la pérennité de certaines approches esthétiques. Le doublet phonologique *« awa gbojí xɛ* » « *jɛ awa ji ɔ* » est une astucieuse construction qui permet de jouer aussi bien sur l'homophonie modulée entre « *awa* » (joie) et « *awa* » (aile) que sur une

variation du son *« ji »* (sur /être en train). Le jeu phonosémantique réalisé ici participe d'une recherche d'harmonie phonique. L'emploi allitératif de certaines consonnes est une pratique courante dans les chansons *Nɛsuxwe* contemporaines. L'art consommé du compositeur est mis en relief dans la contraction de plusieurs termes pour former un néologisme dont le sens est limpide et sans équivoque. En appelant le roi Lintonon par le terme «*jɛlixɔ* », le compositeur innove. Dans les langues de la culture adja-fon *Jɛ* signifie perle, *li* signifie petit mil et *xɔ* est une double réduction par aphérèse et par apocope du mot *axɔsu* qui désigne le roi ou le chef.

En contractant les trois termes et en usant de la technique d'aphérèse et de celle de l'apocope, il aboutit à « *jɛ li xɔ* », un terme nouveau qui, sorti de son contexte perd tout sens. En se situant dans le contexte de la chanson, on comprend bien que *Jɛ* (perle) est le symbole de la richesse, et que *li* (petit mil) apparaît dans la culture *aja-fɔn* comme l'icône de la richesse agricole. Alors, on déduit aisément que *jɛ li xɔ* renvoie à l'idée de grand maître des richesses importées et de celles produites localement. Cette chanson a donc un référentiel culturel assez vaste et assez profond. Proférée de nos jours cette chanson est une invocation qui se fait en début de séance d'animation, lors des réjouissances religieuses.

CHC06 : dosu ɖɔ emi na nyi e ji e *(chant)*

1- **dosu ɖɔ emi na nyi e ji e**	1- Dossou le lépreux prétend qu'il le montera
Sub / v/ pp/ désI fut / v/ p.rel/ pré/phat	
Dossou dire lui aller le sur	
2- **Kokosu mitɔn xwe ji e**	2- Votre cul de jatte veut le monter
Idéophone/ adj poss/ v/ pré/ phat	
Lépreur votre aller sur	
3- **geɖehusu ma ɖo ala**	3- Le kapokier n'a pas de branche
sub/ morph nég / v/ sub	
Kapokier/ branches	
4- bɔ dosu mitɔn xwe ji e	4- Et Dossou le lépreux se risque de le monter
Co.coo/ sub/ adj poss/ v/ pré / phat	
Et Dossou votre aller sur	

Commentaire

Les propos énigmatiques de ce texte voilent à peine la dérision, la raillerie dont les adeptes de *Nɛsuxwe* couvrent les profanes qui s'avisent à comprendre les secrets du couvent. Le profane qui cherche à connaître la réalité du *vodun* est comparé à un lépreux dont les doigts sont entièrement rongés par la maladie et qui, comble de malheur est un cul-de-jatte. Cet individu physiquement diminué peut-il monter un kapokier qui n'a aucune branche à

laquelle il pourrait éventuellement s'accrocher ? Cette chanson se chante pour annoncer qu'un intrus téméraire et bien curieux est entré dans le couvent.

Elle sert donc de moyen d'alerte pour susciter une vigilance accrue chez les fidèles qui sont ainsi informés qu'il faut veiller au grain. Il ne serait pas superflu de remarquer qu'il y a une constance dans les mots qui débutent chaque verset. Le premier commence par *ɖosu*, le deuxième par *Kokosu*, et le troisième par *Gédéhusu.* Chacun des mots se termine par le son « *osu* » ou « *ousu* », c'est dire que le compositeur a particulièrement veillé au choix des mots pour entretenir et l'allusion, et l'allitération en *s* comme pour souffler l'arrivée l'imprévue d'un non initié.

CHC 07: kɛn ɖe ji e *(chant)*

1- **kɛn ɖe ji e**	Il y a de la rancœur dans l'air
Sub / v/ sub phat	
Rancune être ciel	
2- **ni na ɖɔ co**	Je dirai tout
Pp/ dés fut/ v/ ad	
Je dire tout	
3- **ɖa tɛ wɛ ɖo gbewe ta**	Quelle quantité de cheveux y a-t-il sur la tête du panic
Sub/ ad.int/morph.emph/v / sub/ sub	
Cheveux quel être panic tête	
4- **bɔ awaxɛ lɛ nɔ do deji**	Et les oiseaux s'y posent?
C.coo/ sub/ plur/ fréq/ v/ pré	
Et oiseau poser sur	
5- **kɛn e ɖo mi ɔ**	
Sub/ p.rel/ v/ pp/ p.rel	La rancœur dont je suis la cible
Rancune que frapper moi lequel	
6- **yalenu Lago lɛ gbe wɛ un nɔ xo**	Je m'en remets au vodun Lago de Yalé
sub/sub/plur/sub/morph.emph/pp/fréq/v	
Vodun lago de yalé invoquer je	
7- **ayiwa ɖe ma sɛn ɔ**	Si un néré produit de fruit
Sub/adj.ind/morph.nég/ v/ pdm insi	
Néré un ne pas fructifier	
8- **kpalatin aya ma nɔ gbɛ**	Aucune gaule ne s'en approche
Sub / adj /morph nég/ fréqu/ v	
Gaule simple ne pas cueillir	

9- **kɛn e ɖo mi ɔ**	La rancœur dont je suis victime
Sub/ p rel/ v/ / p p/ pdm insi	
Rancune/ que frapper moi	
10- **yalenu agboji lɛ gbe wɛ un nɔ xo**	
Sub / sub / plu /sub /morph.emp /pp/fréq/v	Je m'en remets seulement à la protection du
vodun Agbodji de Yalé c'est invoquer je	vodun Agbodji de Yalé

Commentaire

Ce texte est un chant. Il évoque les difficultés de la vie au sein du couvent. Il fonctionne comme un exutoire et assure une fonction cathartique chez les nouvelles recrues. Pour tout adepte, les premiers mois au couvent sont bien pénibles. Le chant dit que l'on ne saurait chercher à gauler dans les feuillages d'un arbre de néré qui ne porte aucun fruit. Ce serait trop demander à l'arbre. A travers ce chant, les recrues extériorisent le sentiment que ce qui leur est demandé est bien au-delà de leur capacité. Comme nous le voyons, même à l'intérieur du couvent, il est ménagé un certain espace pour exprimer le mal-être que l'on éprouve pendant les périodes de réclusion initiatique. Ce texte laisse deviner que la prise d'adepte n'est pas toujours librement consentie.

CHC08: e sɔ mi ɖo ganja mɛ

1- **e sɔ mi ɖo ganja mɛ**	L'on m'a mis en cage
Pp/ v/ pp/ prép /sub/pré	
Il mettre moi dans cage	
2- **bɔ Sovɔgbe su hɔn ɖo mi e**	Et Sovogbé en a fermé la porte
Co coo /sub /v /sub/ pré/ pp/ phat	
Et Sovogbé fermer porte à moi	
3- **ajo wɛ un ja do buro mɛ na**	Ai-je volé dans le bureau du commandant de cercle?
Sub/morp emp/pp/v/prép/sub/prép/pdm inter	
Vol c'est je voler à bureau dans	
4- **e sɔ mi ɖo ganja mɛ**	L'on m'a mis en cage
Pp/ v/ pp/ pré /sub/pré	
Il mettre moi dans cage	
5- **bɔ Todekin su hɔn ɖo mi e**	Et Todékin en a fermé la porte
Co coo /sub /v /sub/ pré/ pp/ phat	
Et Sovogbé fermer porte à moi	

6 – **ajo wɛ un ja do bato mɛ na**

Sub/morp.emp/pp/v/pré/sub/pré/pdm inter

Vol c'est je voler à bateau dans

Ai-je volé dans un bateau

7- **bɔ e sɔ mi ɖo ganja mɛ an**

Co.coo /Pp/ v/ pp/ pré/sub/pré /pdm inter

Et on mettre moi dans cage

Pour être ainsi enfermé?

8- **oho ɖe ɖo han enɛ mɛ**

Sub/ p.rel/ v / sub/adj dém/pré

Parole qui être chanson cette dans

Le message qui est dans cette chanson

9- **bɔ un xɔ ɖɔ mɔ ɔ**

Co.coo/ pp/v/v/adv/ pdm ins

Et je jouer dire ainsi

Et je parle ainsi

10- **nɛ wa nɛ**

Pré/ v /pdm

Voici venir

Le voici

11- kpa ma ɖo so vɔ gbe ɔ

Sub/ morp négat/ v/ sub/ adj q /sub/pdm.ins

Canon ne pas semer fusil vulgaire voix

Le nommé Sovogbé

12- **mi kanbyɔ ɛ ɖɔ ajo wɛ un ja na**

Pp/ v/ pp/v/ sub /morp emp /pp/v /pdm inter

Vous demander lui dire vol c'est je voler

Demandez-lui si j'ai volé

13- **onyɔnu bɔ Todɛkin mi kanbyɔ ɛ ɖɔ**

Sub/ co.coo /sub/ pp/ v / pp /v

Femme et Todékin vous demander lui dire

La femme nommée Todékin demanez- lui

14- **ajo wɛ un ja na**

sub /morp emp /pp/v /pdm inter

vol c'est je voler

Si je lui ai dérobé quelque chose

15- **kpɔ wɛ un fin do biro mɛ**

Sub /morp emp/ pp /v /pré/ sub /pré

Mouton c'est je dérober à bureau dans

Ou alors ai-je volé un mouton dans le bureau du commandant ?

16- **bɔ e sɔ mi do ganja mɛ an**

Cocoo /Pp/ v/ pp/ pré /sub /pré /pdm inter

Et on mettre moi dans cage

Pour être ainsi mis en cage

17- **e sɔ mi ɖo ganja mɛ**

Pp/ v/ pp/ pré /sub/pré

Il mettre moi dans cage

L'on m'a mis en cage

18- **bɔ Sovɔgbe su hɔn ɖo mi e** Et Sovogbé en a fermé la porte

Co coo /sub /v /sub/ pré/ pp/ phat

Et Sovogbé fermer porte à moi

Commentaire

Ce texte-ci est la suite logique du précédent. Il apparaît à la fois comme une complainte et une satire qui tourne en dérision le chef du couvent et la responsable des cérémonies. La chanson demande *« Ai-je volé dans le bureau du commandant pour qu'on me jette ainsi dans une cage »* ? Les nouvelles recrues s'en prennent nommément aux personnalités qui ont en charge la direction du couvent. Il s'agit de Sovogbé et Todékin à qui elles demandent la raison pour laquelle ces deux personnalités les ont retenues enfermées. De telles questions doivent paraître a priori comme de l'outrecuidance. Mais en élevant le niveau d'analyse, on peut aisément s'apercevoir qu'a contrario la chanson révèle la toute puissance du vodun pour lequel on peut être privé de liberté sans avoir commis la moindre infraction. Elle offre aussi l'occasion de découvrir que dans les chansons sacrées de *Nɛsuxwe,* les noms propres sont déclinés à loisir au lieu d'être maintenu dans leur forme abrégée de concentration verbale. C'est le cas notamment du nom Sovogbé qui est ici rendu dans son expression développée au niveau du verset 11 « *kpa /ma/ ɖo/ So/vɔ/gbe/ ɔ*̰». Littéralement cela signifie : le canon ne tonne pas comme un vulgaire fusil. Une autre dimension du concept endogène de l'esthétique littéraire remarquablement mise en relief dans ce texte réside dans l'emploi de l'expression «*e/ sɔ/ mi/ ɖo/ ganja/mɛ*» qui peut être rendue en français par : « L'on m'a mis en cage ». L'expression recèle une heureuse alliance d'euphémisme de métaphore et même d'hyperbole. En fait, le terme *ganja* signifie, à proprement parler, cage métallique et désigne l'ustensile servant à garder et à fumer de la viande. Par métaphore, il s'est fait que le terme a fini par désigner également le fourgon cellulaire de la police ou de la gendarmerie destiné au transport des détenus. Dire qu'une personne est mise dans *ganja* devint alors une tournure euphémique pour dire qu'elle est en prison puisque la destination naturelle des passagers d'un fourgon cellulaire est un centre pénitencier. Quand l'auteur de ce texte utilise cette formule *e/ sɔ/ mi/ ɖo/ ganja/mɛ*, « L'on m'a mis en cage », il fait indubitablement de l'exagération car la retraite dans un couvent, même imposée par des exigences religieuses, ne peut être assimilée à une incarcération. Employer un euphémisme dans une perspective hyperbolique est un exercice de virtuosité qui n'est pas à la portée de tous. De tels jeux dans le langage des chansons ne sont pas rares.

CHC 09 : mɛɖ**e ji hun mɛɔ vɛ kpan**

1- mɛɖ**e ji hun mɛɔ vɛ kpan**	1- Si quelqu'une accouche,
p.ind / v / adv/ pp.dém/ adv/ v	
Quelqu'une accoucher alors celui - là alors porter au dos	
2- **mi ji hun mi vɛ hɛn mi ma**	2- Quelle s'occupe de sa progéniture
Pp / v / adv / pp / adv / v/ pp/ pdm.ins	
Vous accoucher alors vous alors tenir moi	
3- **Ananu wɛ ji mi bo hɔn joɖo e**	3- Moi, c'est Hunsanu qui m'a mis au monde Et m'a abandonné
Sub/morph.emph / v/ pp/c.co/ v/v/phat	
Ananou c'est accoucher moi et fuir laisser	
4- mɛɖ**e ji hun mɛɔ vɛ kpan**	4- Si quelqu'une met un enfant au monde, qu'elle le porte au dos
p.ind / v / adv/ pp.dém/ adv/ v	
Quelqu'une accoucher alors celui - là alors porter au dos	
5- **mi ji hun mi vɛ hɛn mi ma**	5- Que celle qui a mis un enfant au monde le mette au dos.
Pp / v / adv / pp / adv / v/ pp/ pdm.ins	
Vous accoucher alors vous alors tenir moi	
6- **Ananu wɛ ji mi bo hɔn jodo e**	6- Moi, c'est Hunsanu qui m'a mis au monde et m'a abandonné
Sub/ morph.emp/ v/ pp/ c.co/ v / v/ phat	
Ananou c'est accoucher moi et fuir laisser	
7- **oɖan gaga hwɛɖo wa sɔ mi**	La divinité hwɛdo est venue m'emporter
Sub / adj.q/ sub/ v/ v/ pp	
Serpent/ long/ venir/ prendre/ moi	
7- oɖan gaga hwɛɖo wa sɔ mi ɔ	Si la divinité hwɛdo m'emporte
Sub/ adj.q / sub / v/ v/ pp/ pdmins	
Serpent/ long/ venir/ prendre/ moi/si	
8- **un ma ɖo hwɛdo gbe ɔ**	J'espère que son acte ne devra pas
pp/ morph nég / v/ sub/ sub/ pdm	
Je dire vodun langage	
10- **wu wɛ mi na kpɔn ɖewu**	Vous excuser le vôtre
Sub/ morph emph / pp/ dés fut/ v/ pdm.n	
Corps c'est vous regarder exemple	
9- Nu de wa tɔ ma nyɔ wɛ ji niɔ	C'est celle qui ne sait rien faire de bon qui m'a enfanté
Sub/ adj ind/ v/ pdm/ adj.q/ p.rel/ v/ pp	
Chose une ne pas bon c'est naître moi	

12- **e ma nyi ma nyɔ gbe** — N'est-ce pas ses mauvais agissements

Pp/pdm nég/ v/ pdm nég/ adj.q/ sub

Ce ne pas bon langue

13- **jan un ka lɛ wa sɔ** — Que j'ai hérités d'elle ?

loc.c/ pp/ pdm.ins / v/ v

Ce que je retourner venir prendre

14- **ogan loko zoji e ji mi ɔ** — Puisque je suis né de Zodji, l'inataquable iroko

Sub/ sub/ sub/ pr.re/ v/ pp/ pdm.ins

Fer l'iroko qui faire moi là accoucher

15- **e ma nyi zoji gbe un ka lɛ wa sɔ** — N'est-ce pas à lui que dois-je ressembler ?

p.p/morph.nég/ v/sub /sub / pp/pdm ins/ v/ v/v

ce ne pas être Zodji voix je retourner venir prendre

16- **emɛ ka ɖo yɔ na gɔn wenɛ** — Qui échappera un jour à la tombe ?

P.inter/pdm ins/ v/ sub/ dés fut/v/pdm inter

Qui être mort manquer

17- **yɔ ma ɖo na gɔn wenɛ** — La tombe, quant à elle, ne manquera pas le rendez-vous.

Sub/morph. nég/v/ dés fut/ v/ pdm inter

Mort ne pas manquer

18- **emi emi** — Vous autres,

pp/ pp

Vous vous

19- **mi ba kpɔli bo xogbe na** — Allez retrouver votre kpoli et priez-le.

Pp/ v/ sub / c.co/ v/ pré

Vous chercher Kpoli et prier pour

20- **emɛ ka ɖo yɔ na gɔn wenɛ** — Qui échappera un jour à la tombe ?

P.inter/pdm ins/ v/ sub/ dés fut/v/pdm inter

Qui être mort manquer

21- **yɔ ma ɖo na gɔn wenɛ** — La tombe, quant à elle, ne manquera pas le rendez-vous.

Sub/morph. nég/v/ dés fut/ v/ pdm inter

Mort ne pas manquer

22- **agbe ma se ye na hwi bo gɔn fiɔgbomɛ** — L'écureuil n'évitera pas d'aller manger dans un champ quand bien même il sait qu'il y risque sa vie.

Sub/morph nég /v/ pp/ dés fut/v/ c.co/v/sub

Écureuil ne pas entendre ils tuer et manquer champ

23- **mi ba kpɔli bo xogbe na** — Allez retrouver votre kpoli et priez-le.

Pp/ v/ sub / c.co/ v/ pré

Vous chercher Kpoli et prier pour

Commentaire

La compréhension de ce texte est subordonnée à un pré-requis culturel qui relève de la palingénésie des mythes en milieu *maxi.* En effet, cette chanson découle de la légende-mythe de Lago, une divinité du couvent Nɛsuxwe dans la région de Savalou. La dite légende-mythe figure dans la rubrique consacrée aux genres littéraires pratiqués dans les couvents. Pour synthétiser l'idée-force de cette légende-mythe, nous dirons qu'un nouveau-né qui allait être victime d'un infanticide rituel s'était mis à chanter. C'est cette chanson qui est supposée reprise ici par des adeptes en transe parce qu'ils sont justement chevauchés par le *vodun Nɛsuxwe* qui a été engendré à partir de la personnalité de ce nouveau-né appelé Lago. De l'analyse de cette chanson de Lago il ressort les observations suivantes :

Le projet esthétique de ce texte est surtout la sensibilisation contre les infanticides rituels qui avaient cours dans la contrée dès qu'un enfant présentait une malformation quelconque. Pour éradiquer cette pratique le personnage clé autour duquel l'histoire est tissée n'est qu'un avorton. Ainsi la communauté sait dorénavant que la vie humaine même celle des prématurés doit être considérée comme sacrée. Toute personne qui ne se conformerait pas à cette disposition pourrait connaître une mort subite et mystérieuse comme ce fut le cas de la matrone qui avait assisté la mère de Lago.

De même, considérer un enfant comme un paria et le traiter comme tel peut avoir des conséquences redoutables pour toute une famille. Tel est le message véhiculé par la prise en otage de Yogbammè par Lago. Il convient de faire remarquer que cette légende- mythe a donné lieu à l'émergence d'un théâtre rituel qui se joue lorsque le vodun Lago chevauche son adepte.

En fait, quand l'adepte de Lago est habité par l'esprit de son vodun il a toujours à côté de lui une femme également en transe et qui est chevauchée par l'esprit de myogramme. Pour symboliser sa rupture avec le monde des humains, l'hypostase de Yogbammè ne parle jamais. Lorsqu'elle se lève pour danser, l'hypostase de Lago, son époux mythique se lève et l'entoure d'un grand pagne blanc de sorte qu'il est le seul à la contempler. Ce spectacle en abyme est pour ainsi dire sans spectateur mis à part Lago qui seul sait ce qui se passe réellement à l'intérieur du rideau qu'il met.

La symbolique de cette mise en scène est l'expression d'une part, de l'extrême jalousie de Lago qui a ravi la nouvelle épouse du fils préféré du chef du clan des *dɔvinu*. D'autre part, c'est l'expression de la disparition de Yogbammè pendant que se déroulait une fête, son propre mariage.

De toute évidence, la compréhension ou l'interprétation du genre littéraire *vodun mlamla* nécessite un pré-requis culturel et un pré-acquis qui est la connaissance et la mise en liaison

d'autres textes qui peuvent aller de la fable au mythe. L'actualisation du *vodun mlamla* ici donne lieu à une palingénésie des mythes fondateurs du clan ou de la communauté sociale.

CHC 10 : ohunnɔ e ku ɔ *(chant)*

1- **ohunnɔ e ku ɔ** *Sub / p.rel/sub/pdm.ins* Pontife qui mort	1- Le pontife du couvent qui est décédé
2- **e nyi wian wɛ e nyi o** *Adj dém/v / sub/ morph emph/ pp/ v/pdm ins* cela être honte	2- Ce n'est pas une honte
3- **Hunlɛgbe yi kutomɛ** *Sub / v/ sub* Hounlègbé aller au-delà	3- Hounlègbé s'en est allé au pays des morts
4- **yɛhwe xwe fɛ wɛ yi** *Sub / sub / adv/ morph emph/ v* Esprit maison paisiblement c'est aller	4- Elle est paisiblement entrée dans la demeure de l'esprit
5- **Ahwan ɖe wɛ nyi ɔ** *Sub / art ind / morph emph/ v/ pdm.ins* Guerre une c'est être	5- Si c'était une guerre
6- **Dɔkonu Yelu wɛ na fun ahwan ɔn** *Sub /sub/morph.emph/dés.fut/ sub/pdm ins* Divinité Yélou de Dokon c'est guerroyer guerre	6- Ce serait le vodun Yelu de Dokon qui la ferait à notre place
7- **Ahwan e Yelu ka sɔ** *Sub/p.rel/sub/adv /v* Guerre que divinité Yélou aussi s'accaparer	7- Et quand Yelu guerroie
8- **Hinze lɛ ma nɔ gɔn** *Sub / plu /morph nég/ fréq/ v* Hinzé non plus également s'absenter	8- Le vodun Hinzé ne s'abstient point de l'appuyer
9- **ma likpɔn o** *Morph nég/ v/ pdm ins* Ne pas se soucier	9- Ne t'en fais pas
10- **numaɖujɛnu ma nyi akɔ ɖe tɔn** *Sub / morph nég / v / sub/ adj.ind/adj.poss* La mort ne pas être clan un sa	10- La mort n'est guère réservée à un clan

11- **koklo agban ɖee ku ɔ adivi ɖo xun tɔn mɛ**

Loc.n / p.rel/ v/ pdm.ins/ sub/ v/ sub/ adj.poss/pré

Mère poule qui mourir fils être trace sa dans

11- La mère poule qui est morte a laissé des poussins

12- **ma likpɔn o**

Morph nég/ v/ pdm ins

Ne pas se soucier

12- Ne t'en fais pas

13- **numaɖujɛnu ma nyi akɔ ɖe tɔn**

Sub / morph nég / v / sub/ adj.ind/adj.poss

La mort ne pas être clan un sa

10- La mort n'est guère réservée à une catégorie de personnes

Commentaire

Les dignitaires des couvents *vodun* sont tenus par un serment de donner un enfant qui prendra rang dans le collectif des dignitaires à leur mort. Quand, à la mort d'un dignitaire, il n'y a personne de sa lignée à coopter pour étoffer le groupe des notables, le vide que son décès crée est infamant pour sa personne et même pour toute sa famille. C'est à cette éventualité de déshonneur que la chanson fait allusion dans le deuxième verset *« ce n'est une honte ».* En fait, cette chanson faite d'allégories est chantée pour annoncer et accueillir le descendant pressenti pour remplacer son père ou sa mère dans le collectif des dignitaires.

CHC 11 : Okɔ jɛn un ɖɔ *(chant)*

1- **Okɔ jɛn un ɖɔ**

Sub / adv/ p.p / v

Terre seulement j'ai dire

1- Je suis juste venu me prosterner

2- **ni maa wa ɖe ni Lago elo**

Pp/ dés /v /v/pré/ sub / phat

Je moi venir prosterner pour divinité Lago

2- Pour le vodun Lago

3- **Okɔ yaya jɛn un dɔ**

Sub/ adv/ adv/ pp/ v

Terre simplement seulement je dire

3- Simplement ai-je décidé de me prosterner

4- **mɛɖesu nɔ site bo nɔ wa azɔ tɔn**

Loc.p / fréq / v/ co.coo/ fréq/ v/ sub/adj.poss

Soi-même se lever et faire travail son

4- On peut faire son propre travail, son devoir

5- **hwɛ co bɔ aligbɔntɔ yaya**

Adv/ loc.con/ sub / adv

Avant et alors passant simple

5- Et de simples passants

6- **nɔ doku tɔn ni**

Fréq/ v/ poss/ loc.p

Saluer son pour lui

6- Félicitent pour cela

7- **vi nɔ vɛ ni vitɔ**

Sub / fréq/ v/ pré / loc.n

Enfant être cher pour père d'enfant

7- Dire qu'un enfant est très cher pour ses parents

8- **Lago lɛ tɔn**

Sub / plu / adj.poss

Divinité Lago son

8- L'exemple de Lago en est vraiment un

9- **mɛɖe ma nyɔɛn ɖɔ**

p.ind / Morph né/ v/ v

Quelqu'un ne pas savoir dire

9- Nul ne savait

10-**e na wa sɛta kple ɖo/ so yɛ go aji**

P.ind /morph fut/v/v/sub/adj dém/pdm inter

on venir s'assembler à montagne cette auprès

10- Qu'on allait se réunir au pied de cette montagne

11- **asi vɛ tɔn l ɛ yegege**

Sub /adj.q/adj.poss/plu/ adj.q

Serviteur chers nombreux

11- Nombreux sont ses fidèles

12- **ye wɛ jɛ ahan**

Pp / morp.emph/ v/ sub

Ils c'est acheter boisson

12- ils ont acheté de la boisson

13- **bo ba ɖe**

Co.coo/ v/ art.ind

Alors prélever un peu

13- Et ils viendront faire des libations

14- **o Lago wɛ na ɖonu**

Sub / morph.emph/dési fut / v

Divinité Lago c'est goûter

14- Et Lago même prendra du plaisir à y gouter

15- **bo na sɛ gbɛ tɔn ɖo nukɔn**

Co.coo/ dés fut / v/ sub /adj poss/ pré/ adv

Et pousser vie son à devant

15- Et il lui accordera la longévité

16- **Okɔ yaya jɛn un dɔ**

Sub/ adv/ adv/ pp/ v

Terre simplement seulement je dire

16- Je suis juste venu me prosterner

17- **Okɔ jɛn un ɖɔ**

Sub / adv/ p.p / v

Terre seulement j'ai dire

17- Je suis seulement venu lui témoigner mon admiration

18- **ni maa wa ɖe ni agboji elo**

Pp/ pp/v/v/ /art.ind./ pré/ sub / phat

Je moi venir prosterner pour divinité Agbodji

18- Pour Agboji

Commentaire

Ce texte célèbre un prodigue : le retour d'un enfant antérieurement considéré comme perdu pour le couvent. Ce retour est perçu comme l'œuvre du *vodun Lago*. En fait, cette chanson nous était personnellement adressée lors de nos enquêtes de terrain qui nous ont conduit dans le couvent de *Nɛsuxwe* à Koutago dans la commune de Savalou. Notre grand père avait été un pontife du couvent. L'arrivée imprévue et imprévisible de l'un de ses petits fils longtemps resté à l'écart du *vodun* est interprétée comme un tour de force du *vodun Lago* qui a pu nous ramener au bercail. Prise isolément cette chanson ne peut pas être bien comprise. C'est en la rapprochant de la précédente qui dit respectivement en ses versets 1,2 et 11 : « *Le pontife du couvent qui est décédé », « Ce n'est pas une honte », « La mère poule qui est morte a laissé des poussins »,* que l'on comprend le motif de la joie que procure l'arrivée du nouveau venu.

Il convient de faire remarquer que cette chanson est modulable et peut s'appliquer à toute personne qui se retrouverait dans la même situation que celle décrite.

CHC 12: agbigbi ɖo li so we

1- **agbigbi ɖo li so we**

Sub / v/ sub / v/ gérondif

Gypaète barbu demeurer petit mil piler

1- Le gypaète barbu est en train de piler le petit mil

2- **awa xɛ tete lɛ mi nyi hwɛ**

Sub / sub /adj q / plu / pp/ aller/v

Ailes oiseaux mineurs vous aller se terrer

2- Oiseaux aux petites ailes, allez vous cacher.

3- **Hunkpɔnwe nyi ɖaho e**

Sub / v/ adj q / phat

Hounkponwé être grand

3- Hunkponwé est vraiment grand

4- **yɛhwe tɔn lɛ ni wa kanxwebyɔ**

Sub /adj poss/ plu /conj sub/ v/ v

Esprit son venir se prosterner

4- Que tous les fidèles en transe viennent à ses pieds se prosterner

5- **Ohun ɖe na ɖidɛ ɔ**

Sub/ art ind/ dés fut/ v/ loc v/ pdm.ins

Vodun un délier langue

5- Le *vodun* qui aurait la langue déliée

6- **Ohun ɖe na zɔn gangan**

Sub /art ind/ dés.fut / v/ adv

Vodun un voler crânement

6- Le *vodun* qui crânement

7- **bo wa ɖɔnu ɔ**

Adv / v / v / *pdm.ins*

Alors venir parler

7- Viendrait parler

8- **yɛhwe ɔ wa jɛ ɖe maa kpɔn**

Sub/pdm.ins / v/ v/ adv/ pp / v

Esprit venir arriver ici je voir

8- Que ce *vodun* vienne se présenter

9- **ohun e na zɔn lɛkɛ ɖɔhun**

Sub / p.rel/dés fut/v/ sub / adv

Vodun qui voler Lɛkɛ comme

9- Le *vodun* qui gaillardement

10- **bo na wa dɔnu ɔ**

c.coo/ dés fut / v/ v / pdm ins

et venir parler

10- Viendrait parler

11- **hun ɔ wa jɛ ɖe maa kpɔn**

Sub / pdm.ins/ v/ v/ adv/ pp / v

Vodun venir arriver ici je voir

11- Que ce vodun-là vienne par ici se montrer

12- **egbɛ nɔ tɛ nu co mɔ an**

Sub / fréq/ v/ sub/ adj ind/sub/morph.nég

La vie priver chose tout personne ne point

12- La vie ne peut me priver de tout

13- **un wa bo kpo axwa lele**

Pp / v/ c.coo/ v/sub/ adj

Je venir et rester cri aigu

13- J'en suis réduit à crier

14- **sɛgbo gbɛ nɔ tɛ nu co mɛ an**

Sub/sub/fréq /v /sub/adj ind/sub/morph inter

Grand esprit vie priver chose tout personne

14- Le créateur de la vie prive-t-il un individu de tout ?

15- **un wa bo kpo axwa lele**

Pp / v/ c.coo/ v/sub/ adj

Je venir et rester cri aigu

15- Tout au moins il me reste la voix mielleuse

16- **adi ma gbɛ dɛ ku xwe**

Sub / morph nég / v/ sub / sub / sub

Enfant ne pas refuser père mort année

16- Moi fidèle enfant prêt à mourir pour le père

17- **bɔ afɔ ma ɖe asi ce**	17- Alors que je n'ai pas de pied
Co.coo/sub/ morph nég/ v /sub/ adj poss	
Et pied ne pas posséder main ma	
18- **un wa bo kpo axwa lele**	18- J'en suis réduit à le célébrer par ma voix
P p / v/ cocoo/ v/ sub/ adj	
Je venir alors rester cri aigu	
19- **egbɛ nɔ tɛ nu co mɛ an**	19- La vie pourrait-elle me priver de tout ?
Sub / fréq / v/ sub / adj ind/ sub/morph.inter	
La vie priver chose tout personne ne point	
20- **sɛgbo gbɛ nɔ tɛ nu co mɛ an**	20- Le créateur me priverait-il de tout ?
Sub/sub/fréq /v /sub/adj ind/sub/morph inter	
Grand esprit vie priver chose tout personne	
21- **ɖee afɔ ma ɖe asi ce**	21- Comme je n'ai pas de pied
Loc.con /sub/ morph nég/ v /sub/ adj poss	
Tel que pied ne pas posséder main ma	
22- **na lɛ gbɔ gbe zin an**	22- Comment serais-je en plus incapable
Pp /v/ v/ sub/ v/morph inter	d'avoir une voix mélodieuse ?
Je retourner manquer voix aiguiser	

Commentaire

La compréhension de ce texte allégorique requiert une contextualisation préalable. Le gypaète barbu est un grand oiseau de proie qui vit au flanc des montagnes. De temps en temps, cet oiseau frappe de son gros bec l'entrée des grottes ou le bord des creux qu'il voit sur du bois mort. Le bruit qu'il produit est démultiplié par l'écho du creux et se répand très loin, pareil au bruit que produisent les mortiers quand on y pile du mil. Dans l'imaginaire *aja-fon*, c'est lorsque l'oiseau pile du mil pour son repas que l'on entend ce bruit. Alors il faut s'attendre à ce que l'instant d'après, l'oiseau aille chasser afin d'accompagner le mil qu'il vient de piler de viande. C'est pour cette raison que tous les animaux qui sont des proies potentielles du rapace devraient se terrer dès qu'ils entendent ce bruit. Alors en disant *« le gypaète barbu est en train de piler le petit mil », « oiseaux aux petites ailles, allez vous cacher »*, la chanson fait comprendre qu'il est arrivé dans le couvent, ou dans le cercle de danse une notabilité à laquelle tous les vodun présents doivent allégeance. Hunkponwé a été un grand prêtre du vodun. L'une de ses principales fonctions était d'officier le rituel par lequel les nouvelles recrues obtenaient l'autorisation de parler en public. Ainsi, sans son autorisation aucun nouveau vodun ne pourrait avoir la langue déliée selon une expression consacrée en

fongbe et en *maxigbe.* Et sans le rituel en question le nouvel adepte ne peut communiquer sous aucune forme avec le monde profane, ni même avec les initiés en public. C'est ce qui explique que la déférence dont les fidèles du couvent font montre à l'égard de ce dignitaire est à la limite de l'obséquiosité. Le compositeur visiblement éclopé, incapable de se presser pour se prosterner, se résout à chanter en l'honneur du prêtre. Cette chanson annonce donc l'arrivée du grand prêtre ou de l'un de ses descendants, héritier potentiel du poste d'officiant de marque.

CHC 13 : un wa elo *(Chant)*

1- **un wa elo**	1- Je suis arrivé
Pp / v/ phat	
Je venir	
2- **un wa e**	2- Je suis vraiment arrivé
Pp / v/ phat	
Je venir	
3- **a nɔ ba mi**	3- Tu me cherches
Pp/fréq/v/p p	
Tu chercher moi	
4- **bɔ un wa**	4- Et je suis arrivé
Co.coo / p p/ v	
Et je venir	
5- **Oni ɖie wa kpo han kpo e**	5- Me voici venu avec des chansons
Pp /pré /v/ pré/sub / pré / phat	
Moi voici venir avec chanson avec	
6- **a nɔ ba mi**	6- Tu me cherches
Pp/ fréq/v/pp	
Tu chercher moi	
7- **bɔ un wa**	7- Et je suis arrivé
Co.coo / pp / v	
Et je venir	
8- **Agboji ɖe bu**	8- Agboji qui est perdu
Sub / p.rel/ v	
Agboji qui se perdre	
9- **bɔ e ɖɔ ɖie**	9- Et qu'on a proclamé, le voici
Co.coo/ p.ind/v/pré	
Et on dire voici	

10- **a nɔ ba mi**	10- Tu me cherches
Pp / fréq/v/ p p	
Tu chercher moi	
11- **bɔ un wa**	11- Et je suis arrivé
Co.coo/ p.p/ v	
Et je venir	
12- **OLago ɖe bu**	12- Lago qui est perdu
Sub / p.rel/ v	
Divinité Lago qui perdre	
13- **Bɔ e ɖɔ ɔ ɖie**	13- Et dont le bruit s'est partout répandu, le voici
Co.coo/ p.ind/v/pré	
Et on dire voici	
14- **a nɔ ba mi**	14- Tu me cherches
Pp / fréq/v/ p p	
Tu chercher moi	
15- **bɔ un wa**	15- Alors me voici
Co.coo/ p.p/ v	
Et je venir	
16- **ni ɖie wa kpo han kpo e**	16- Me voici venu avec des chansons
Pp /pré /v /pré /sub /pré/ phat	
Moi voici venir avec chanson avec	
17- **a nɔ ba mi**	17- Tu me cherches
Pp / fréq /v/ p p	
Tu chercher moi	
18- **bɔ un wa**	18- Alors me voici
Co.coo/ p.p/ v	
Et je venir	

Commentaire

C'est avec cette chanson que l'adepte frais émoulu marque sa première entrée dans le cercle de danse. Au fait, lors de sa réclusion initiatique son premier contact avec le public se limite à une simple présentation et à la proclamation de son nom d'initié effectuée lors du rituel de ré-naissance et de baptême. Trois jours après le rituel au cours d'une réjouissance, paré de parures chatoyantes il prend part pour la première fois de sa vie d'initié à la danse des vodunsi. C'est en entrant dans le cercle qu'il entonne cette chanson.

En dehors de ce contexte précis dans lequel le texte annonce le retour d'une recru dans la communauté sociale, il est utilisé pendant les manifestations festives accompagnant les cérémonies épisodiques. Le cas échéant, la chanson de dévotion CHD06 précède celle-ci qui en est le répons. Alors, il annonce l'arrivée des *vodun* sur les lieux d'animation. Dès qu'on l'entend, on réalise que les manifestations vont prendre leur envol.

CHC14: emɛ nɔ mɔ nu jɛ go xo mɛ

1- **emɛ nɔ mɔ nu jɛ go xo mɛ** — 1- Qui voit l'intérieur d'une gourde ?
P.inter/ fréq/ v/ sub / v/ sub / sub / pré
Qui voir chose atteindre bouteille ventre dans

2- **go xo mɛ nu bodɔebodɔe** — 2- Une gourde au col effilé
Sub / sub / pré / sub / adj.q / adj.q
Bouteille ventre dans chose étroit

3- **Agboji xo mɛ ɔ** — 3- L'intérieur d'Agbodji
Sub / sub/pré/morph ins
divinité Agbodji ventre dans

4- **go xo wɛ** — 4- C'est l'intérieur d'une gourde
Sub / sub /morph emph
Bouteille ventre c'est

5- **go xo mɛ nu bodɔebodɔe** — 5- L'intérieur d'une gourde au col étroit
Sub / sub / pré / sub / adj.q / adj.q
Bouteille ventre dans chose étroit

6- **Lago xo mɛ ɔ** — 6- L'intérieur de Lago
Sub / sub / pré / morph ins
divinité Lago ventre dans

7- **go xo wɛ** — 7- C'est l'intérieur d'une gourde
Sub / sub /morph emph
Bouteille ventre c'est

8- **go xo mɛ nu bodɔe bodɔe** — 8- Une gourde au col effilé
Sub / sub / pré / sub / adj.q / adj.q
Bouteille ventre dans chose étroit

9- **emɛ nɔ mɔ nu jɛ go xo mɛ** — 9- Qui voit l'intérieur d'une gourde ?
P.inter/ fréq/ v/ sub / v/ sub / sub / pré
Qui voir chose atteindre bouteille ventre dans

10- **go xo mɛ nu boɖoeboɖoe**	10- L'intérieur d'une gourde au col étroit
Sub / sub / pré / sub / adj.q / adj.q	
Bouteille ventre dans chose étroit	
11- **oni ɖesu ɖesu Lago xo mɛ vi ɔ**	11- Moi-même fils du ventre de Lago
Pp / adv / adv / sub / sub / pré/ sub / morph ins	
Moi même même divinité Lago ventre dans enfant	
12- **xɛ ma nɔ xo hɔn ɖo ajaja mɛ**	12- Aucun oiseau de proie ne s'empare de l'aigle
Sub/morph nég /fréq/v /sub /pré/sub/ pré	
Oiseau ne pas frapper aigle sur côte dans	
13- **goxomɛ ɔ glo ye**	13- L'intérieur de la gourde leur est inasecssible
loc.n /pdm. ins / v/ pp	
Bouteille intérieur surpasser eux	
14- **xɛ ma nɔ xo hɔn**	14- Aucun oiseau de proie ne s'empare de l'aigle
Sub / morph nég/ fréq/ v/ sub	
Oiseau ne pas frapper aigle	

Commentaire

Il s'agit d'une chanson de dérision à travers laquelle on se moque finement des curieux qui cherchent à comprendre le secret du vodun. En usant de métaphore, l'on a pris le vodun comme une gourde au col effilé. Alors il est demandé comme pour se moquer : « *qui peut voir l'intérieur d'une gourde ? Une gourde au col effilé » ?* Dans le verset 11, le chansonnier proclame son incapacité personnelle alors qu'il se dit enfant provenant des entrailles du vodun Lago. C'est dire que même les adeptes ne sont pas en mesure de cerner l'entièreté du vodun parce que ceci procède du numineux. Comme une sentence conclusive de ce qui vient d'être dit, le verset 12 déclare « *aucun oiseau de proie ne s'empare de l'aigle* ». La texture de cette chanson entretient un jeu de parallélisme asymétrique au niveau de certaines sonorités.

Dans le verset 12, par exemple, l'on relève une allitération en *h* au niveau, du quatrième et du cinquième mot et juste s'en suit l'emploi du terme *ajaja* comportant également trois fois le son *a* dont l'ensemble est postposé après le son ɖ qui sert de pivot à ce jeu de balancement de la phonie. L'on relève une structure similaire dans les versets 13 et 14. Dans le verset 13, le premier mot est *go* et l'avant dernier est *glo.* Entre ses deux sons voisins, on constate également l'utilisation d'autres sons proches tels que *xo* et כ. Il est ainsi réalisé le schéma ci-après *go/ xo* qui est juste placé avant ɔ / *glo*. Cette apophonie entretient la consonance euphonique qui caractérise particulièrement le verset 14.

CHC15 : eni se nu eyɔ *(chant)*

1- **e ni se nu eyɔ**	1- Qu'on entende ceci
Pp/ con sub/ v/ sub / adj dém	
ils que entendre chose ce	
2- **onu e nɔ ɖɔ nu mi ɔ**	2- Ce qu'on dit de moi
Sub / p ind/ fréq/ v/ pré/ pp /pdm ins	
Chose on dire à moi	
3- **okɔ nɔ nyi sɛ**	3- Les termites réduisent la paille
Sub / fréq/ v/ sub	
Termite imbiber chiendent	
4- **bɔ sɛ nɔ lɛ wa nyi kɔ**	4- Et la paille devient de la poussière
Co.coo / sub / fréq/ v/ v/ v/ sub	
Et chiendent retourner venir devenir terre	
5- **emi wa se nu e nɔ ɖɔ nu mi ɔ**	5-Venez écouter ceci, ce qu'on dit de moi
P p/ v/ v/ sub / pp / pdm ins	
Vous venir entendre chose on dire à moi	
6- **ohun e ohun**	6-Le vodun ! le vodun !
Sub / pdm.ins / sub	
Vodun vodun	
7- **onu ce ɖie nɔ ya e**	7-Voici que j'ai la bouche légère
Sub / adj pos/ pré / fréq/ adj.q/ phat	
Bouche ma voici légère	
8- **oni ɖie bawi**	8- Voilà que je m'y suis réfugié
Pp / fréq/ loc.v	
Je voici se refugier	
9- **bɔ nu ce ɖie nɔ ya e**	9- Alors que j'ai la bouche légère
Co.coo/sub / adj pos/ pré / fréq/ adj.q/ phat	
Et Bouche ma voici légère	

Commentaire

Ce texte est un chant qui rappelle de manière comique l'obligation faite aux fidèles de garder scrupuleusement les secrets du couvent. Le comique transparaît dans la manière dont le chant clame haut et fort « *qu'on écoute ceci* » « *Venez entendre ce qu'on ditde moi* ».

Cette invite à entendre la défense de dévoiler le secret est une belle démonstration du défaut que l'on stigmatise dans le verset 7. En effet la chanson dit : « *venez entendre ce qu'on dit de moi* », « *on dit que j'ai la bouche légère, et voilà que je me suis fait initier* ».

La menace encourue est en même temps dévoilée comme pour prouver que l'intéressé a effectivement la bouche légère et qu'il ne peut garder aucun secret. En disant : *« le termite broie la paille » « et la paille devient de la poussière »* le proférateur divulgue de fait, la sanction qu'il va encourir s'il parlait. Il fait comprendre très clairement que s'il révèle les secrets du couvent, il sera réduit en poussière comme la termite réduit la paille en poussière.

De tels propos comiques entrent dans un ensemble de jeux auxquels se livrent les nouveaux adeptes pour se moquer ouvertement des interdits, sans toutefois s'exposer à des représailles. Vu sous un autre angle on peut dire que ce chant permet aux nouveaux adeptes d'exprimer le dilemme qu'ils vivent à partir de leur initiation : il faut faire violence sur soi-même pour adapter sa personnalité au nouveau statut que l'initiation confère à l'individu.

Dans ce texte, l'on constate de formidables jeux de mots. On relève un calembour dans les versets 3 et 4. « Okɔ *nɔ nyi sɛ bɔ » « sɛ nɔ lɛ wa nyi kɔ* » Le premier mot *okɔ* est la forme apocope *kɔsu kɔsu* qui désigne le termite. Pour des raisons évidentes de construction poétique le mot *kɔsu kɔsu* a subi deux importantes mutilations. D'abord par un phénomène d'amuïssement le terme est réduit à kɔsu qui à son tour a subi l'apocope le ramenant à kɔ. Toutes ces manipulations ont permis de faire du terme *kɔsu kɔsu, le* termite un homophone de kɔ, la terre, la poussière. Ainsi, le dernier mot du verset 4 *kɔ* signifie non pas termite mais plutôt poussière.

Il s'agit de deux homonymes utilisés pour encadrer les deux versets. La même astuce est répétée au niveau des verbes *nyi*. L'avant dernier mot du verset 3 est le verbe *nyi* employé dans le sens de broyer ou imbiber. Au niveau du troisième verset il y a également le verbe *nyi* signifiant être. Il est remarquable que dans ces deux versets il y a une astucieuse utilisation des mots qui changent radicalement de sens suivant leur contexte. Ce jeu de permutation d'homonymes ne se limite naturellement pas à ces deux versets. Les versets 7 et 8 commencent par des paronymes *onu et oni.*

Les compositeurs des chansons sacrées excellent dans ces genres de construction.

CHC16 : yɛhwe ce ɔ ɖɔ maa yi fazun e

1- **yɛhwe ce ɔ ɖɔ maa yi fazun e**	1-Mon vodun m'a demandé d'aller dans le bois sacré
Sub / adj poss/ pdm ins /v/pp/v/loc.n/phat	
Esprit mon dire aller bois sacré	
2- **adivi ma gbɛ ɖɛ ku yi**	2-Le fidèle et docile fils y est allé
Sub /morph.nég/v/sub /sub/ v	
Enfant refuser père mort aller	

3- **bɔ zunvun waze** *Co.coo/ sub / v* Et léopard surgir	3-Et surgit alors un léopard
4- **nɛ mi na nɔ gbɔn ɖo zun yɛmɛ** *Adv /pp /dés fut/ v/loc.v/pré/sub/ adj dem* Comment nous rester manière dans forêt cette	4-Comment allons –nous demeurer dans cette forêt ?
5- **alɔ na jɛ tɛn ɖe mɛ** *Sub /dés fut/v/sub/art.ind/ pré* Main atteindre place une dans	5-Il faillait que ma main atteigne un endroit
6- **bɔ alɔ jɛ tɛn ɔ mɛ** *Co.coo/sub/ v/sub/pdm ins/ pré* Et main atteindre place dans	6-Et ma main l'a atteint
7- **bɔ lansi wa xwe** *Co.coo/loc.n /v/ sub* Et queue d'animal venir maison	7-Et la queue de l'animal est venue à la maison
8- **mi fɔn ɖo myɔ nu ɖo gbɛgbonu** *Pp / v/ pré/ sub /sub/ pré/ sub* Nous se réveiller dans feu bouche dans vie	8- Nous nous sommes retrouvés sur de la braise dans cette vie,
9- **yɛhwe ce ɔ ɖɔ maa yi fazun e** *Sub / adj poss/ pdm ins /v/pp/v/loc.n/phat* Esprit mon dire aller bois sacré	9-Mon vodun m'a demandé d'aller quêter mon bonheur dans le bois sacré
10- **Mi fɔn ɖo gbɛgbonu bo ɖo myɔn nu** *Pp / v/ pré/ sub / co.coo/ v/ sub / sub* Nous se réveiller dans vie et rester feu bouche	10- Nous nous retrouvons dans cette vie où nous sommes continuellement exposés à du feu.

Commentaire

Le spleen, le mal être est lié à la condition humaine. L'on peut être adepte du vodun et ne pas pouvoir s'épanouir. L'on peut avoir de la détermination et prendre des risques pour s'en sortir et se retrouver néanmoins comme pris dans *un piège sans fin* tendu selon le bon vouloir de la nature. C'est ce que dit cette chanson qui raconte l'histoire d'un individu qui a choisi de s'initier au *fa* pour avoir une vie meilleure. Mais dès que celui-ci fit son entrée dans le bosquet sacré où se donne l'initiation, il vit surgir un léopard contre qui il a dû se battre longtemps avant de pourvoir le tuer. Après cet exploit, il a ramené au village la queue du fauve en guise de trophée. C'est ce qui explique la complainte qui s'en suit : « *Nous nous retrouvons dans cette vie où nous sommes continuellement exposés à du feu ».*

Le langage est assez imagé. La parole très courte par endroit tait certaines choses graves que seule une bonne maîtrise de la langue et de la culture peut permettre de comprendre. C'est le cas par exemple de la phrase qui dit : *« la queue du léopard est ramené à la maison ».* Sans avoir décrit le combat, ni déclaré que l'animal a été tué, le texte laisse comprendre aisément tout ce qui s'était passé. Convient de faire remarquer que ceci n'est qu'une allégorie.

A la vérité, l'adhésion au culte du *vodun* est souvent déterminée par la quête d'une vie paisible, d'un mieux-être social. Certains y sont parfois conviés après consultation du *fa*, l'art divinatoire local. Mais cette recherche de bonheur à travers l'épreuve d'initiation n'est pas sans risque. L'étape de tatouage rituel ou de scarification est des fois fatale lorsque le manque d'hygiène induit gravement l'infection généralisée des cicatrices. Il y a bien d'autres épreuves redoutables qui jalonnent le parcours initiatique. C'est au fond ce que ce texte dépeint de façon voilée.

De tels sous-entendus rappellent qu'il n'est pas facile à tous de comprendre certaines chansons des *vodunsi*.

CHC 17 : Kɔnɖo ɖie nu sɔ ɖu e *(chant)*

1- **Kɔnɖo ɖie nu sɔ ɖu e**	1-Voilà que Kondo est dévoré par plus fort que lui
Sub / pré / sub / v/ v/ pdm.ins	
Kondo voici chose prendre moyen	
2- **nu wli lan ɖu vi nɛ**	2-Voilà un fils de fauve
Sub / v/ sub / v/ sub / pré	
Chose attraper chose manger enfant voilà	
3- **lan wli nɛ**	3-attaqué par un autre animal
Sub / v/ pré	
Animal attraper voilà	
4- **nɛ e na ya gbɛvi tɔn ɖɔ dyɛn**	4-Comment se lamentera-t-il à présent ?
Adv /pp/dés fut / v/ sub/adj poss/ v/loc.pré	
Comment il pleurer lamentation sa dire à présent	
5- **Kɔnɖo ɔ vudu wɛ e hu**	5-C'est un parjure que Kondo a commis
Sub/ pdm ins/sub/morph.emph/pp /v	
Kondo vodun c'est il tuer	
6- **bɔ gbɛ kɔnwi ni**	6-Et la nature l'a déshonoré
Co.coo / sub / v / loc.p	
Et vie déshonorer à lui	

7- **bɔ yovo wa nɛ**	7-Et le blanc est arrivé
Co.coo / sub / v/pré	
Et Blanc venir voilà	
8- **yovo yi gba to tɔn**	8-Le blanc a détruit son royaume
Sub / v / v/ sub /adj poss	
Blanc aller casser pays son	
9- **bo do to ɔ zo**	9-Et l'a incendié
Co.coo / v/ sub/ pdm ins /sub	
Et semer pays feu	
10- - **nɛ e na ya gbɛvi tɔn ɖɔ dyɛn**	10-Comment se lamentera-t-il à présent ?
Adv /pp/dés fut / v/ sub/adj poss/ v/loc.pré	
Comment il pleurer lamentation sa dire à présent	

Commentaire

L'une des dimensions de la chanson est qu'elle permet de lire certains pans de la communauté qui l'a créée. Il est notoirement connu que le peuple *maxi* avait très souvent essuyé des attaques de presque tous les rois d'Abomey.

Le plus illustre d'entre eux, Béhanzin a été heureusement vaincu par plus fort que lui. C'est ce fait qui est exploité dans cette chanson pour se moquer vertement de l'illustre combattu. La chanson dit *: « kondo a été dévoré par un animal. Voilà le petit d'un animal de proie qui devient la proie d'un autre ».* Ensuite pour le persifler la chanson s'interroge : *« Comment à son tour pourra-t-il pleurer son malheur »?* Le texte ne va pas par quatre chemins pour dire la cause réelle de cette situation désastreuse qu'a connue kondo. Le verset 4 explique, en effet, que c'est parce qu'il a commis une faute grave, un anathème faisant de lui un maudit qu'il fut ainsi châtié par la nature.

De tels propos ne peuvent être dits que par des personnes inattaquables telles que les *vodunsi* en transe. C'est dire qu'à travers les chansons sacrées l'on se permet de d'exprimer certaines choses que l'on ne saurait dire ordinairement. Des fois, elles fonctionnent donc, comme des moyens d'expression débridés qui ne tiennent compte d'aucune limitation dans l'exercice de la liberté de parole. On peut se gausser d'un chef de couvent pourvu qu'on soit en transe. Cette chanson-ci permet de remonter un peu la généalogie de kondo. Quand on cherche à comprendre la faute grave commise par Béhanzin on apprend dans les couvents que sa grand-mère, la mère de son père Glélé était d'origine *maxi.* Pour cette raison son père aurait fait un serment qui tenait lieu de pacte de non agression entre le royaume d'Abomey et celui de Savalou. Il aurait solennellement proclamé qu'à partir de son règne le royaume

d'Abomey ne devrait plus s'attaquer à aucun village *maxi*. Malheureusement, dès que son fils kondo a pris le pouvoir, il foula au pied cette disposition. C'est pour cette raison que les vodunsi *maxi* de Savalou lisent à travers ce qui lui est arrivé par la suite la juste sanction divine à lui infligée pour ce manquement grave aux engagements sacramentels de son père.

Même si l'on ne comprend pas *maxigbe* la seule observation du premier verset revèle la munitie du compositeur dans la formulation de ses phrases. En effet, on y décèle une harmonieuse allitération en *ɖ :* verset 1 «*Kɔnɖo/ ɖie/ nu/ sɔ/ ɖu/ e ».* Il est évident que même en faisant du sarcasme on y met finement de l'esthétique.

CHC 18: onɔ e ma jɔwu mi ɔ

1-**onɔ e ma jɔwu mi ɔ** *Sub/adj poss/morph.nég/loc.v/pp/pdm.ins* Mère ma ne pasprendre en compassion moi	1-Si ma mère ne prenait pas soin de moi
2-**un kun na lɛ xwe wu o** *Pp/ne guère/dés.fut./v/sub /sub /pdm.ins* Je ne guère laver année bain	2-Je ne prendrais pas le bain annuel
3-Onae ce wɛ lɛwu ɖe *Sub /adj.poss/morph.emph/v/art.ind* mère ma c'est baingner un	3-C'est ma chère mère qui s'est bai gnée
4-bɔ lɛ xwewu ɖe nu xu mɛ nu *co.coo/v/ loc.n/art.ind/pré/sub/pré/sub* et laver bain annuel un pour océan dans habitant	4-Puis a aussi baingné l'habitant de l'océan que je suis
5- onɔ e ma jɔwu mi ɔ *Sub/adj poss/morph.nég/loc.v/pp/pdm.ins* Mère ma ne pasprendre en compassion moi	5-Si ma mère ne prenait pas soin de moi
6- un kun na lɛ xwe wu o *Pp/ne guère/dés.fut./v/sub /sub /pdm.ins* Je ne guère laver année bain	6-Je ne prendrais pas le bain annuel

Commentaire

Cette chanson s'exécute lors des cérémonies périodiques de bain rituel. Elle glorifie le rôle prépondérant que joue la mère génitrice à cette occasion. Elle sert donc d'expression de témoignage de la gratitude filiale. La beauté de ce texte procède à la fois de l'harmonie phonique et de la simplicité des phrases. En effet, la chanson est censée provenir originellement de l'enfant *Xumɛnu*, un vodun *toxɔsu.* C'est cet enfant vodun qui ne se lavait pas d'habitude et dont la mère s'est vu obligée de le rendre propre le jour d'une cérémonie à

laquelle les deux devraient prendre part. C'est pendant ladite cérémonie que l'enfant vodun s'est mis à chanter sa gratitude envers sa mère. A partir de cet évènement, la chanson est devenue mythique et l'on la profère au cours de certaines cérémonies. Mentionnons au passage que l'allitération en *w (wɛlɛ wu) //(wɛ jɔ wu)* participe d'un jeu de mots. Dans ce jeu de mots, tantôt le terme *wu* désigne le corps humain que l'on lave et tantôt le morphème final de l'expression *jɔ wu* qui signifie aider quelqu'un par pitié.

CHC 19: a fɔn an e

1- **a fɔn an e** *Pp/ v/pdm inter/pdm.ins* *Tu se réveiller*	1-Comment vas-tu ?
2- **a fɔn an e** *Pp/ v/pdm inter/pdm.ins* *Tu se réveiller*	2-Comment vas-tu ?
3- **a fɔn an ɖe gbɛtɔ nɔ ɖɔ ɔ** *pp/v /pdm inter/p.rel/sub /fréq/v/pdm.ins* tu se réveiller être humain dire	3-Comment vas-tu ? que disent les gens
4- **a nyɛn ɖɔ kɛnji wɛ e nɔ gosɛn an** *Pp /v / c.sub/ loc.n /morph.emph/pp/ fréq/v/pdm.inter* Tu savoir que sur rancune c'est il quitter	4-Sais-tu que cela provient aussi d'une haine ?
5- **nae e nɔ ylɔ we dɔ ɔ** *Sub /p.rel/fréq/ v/ pp / v/ pdm.ins* Mère que appeler toi dire	5-Le titre de mère que tu portes
6- **ma e ma yi gbɛtɔ sɛn xun nɛ** *Morph.nég / pp/ morph / v/ sub /adj.poss/ sub / pdm.ins* Ne pas il aller être humain intérieur dans	6-Gène les gens dans leur cœur
7- **ɖaɖa e nɔ ylɔ we dɔ ɔ** *Sub / p.rel/ fréq/ v/ pp / v/ pdm.ins* père que appeler toi dire	7-Le titre de père que tu portes
8- **ma e ma yi mɛɖe sin xo mɛ** *Morph.nég/pp/morph.nég/v/pr.ind/adj.poss/sub/pré* Ne pas il ne pas aller quelqu'un ventre dans	8-Ne fait pas toujours plaisir aux gens

Commentaire.

La courtoisie et la politesse constituent des normes sociales auxquelles l'éducation traditionnelle astreint tous membres de la communauté sociale. Cette disposition morale

cache, en fait, la réalité des sentiments profonds que les individus nourrissent mutuellement entre eux. C'est pourquoi dit la chanson *« les salutations d'usage ne sont que pures formalités et ne viennent pas du cœur de celui qui salue. Cela peut cacher une haine non affichée ».* Ce texte invite habilement à la méfiance par rapport aux apparences. La vie en communauté est faite d'intrigues de tout genre. La méchanceté gratuite, la malveillance ne se retrouvent pas seulement dans le monde profane : la vie au sein des couvents n'est donc pas exempte de mesquinerie. C'est contre cette réalité que la chanson met en garde les nouvelles recrues.

Elle s'adresse alors particulièrement aux nouveaux venus dans le couvent et qui peuvent bien se méprendre sur les apparences. C'est pour cette raison que l'on est fondé de dire que ce texte fait partie des dispositions qui concourent à l'éducation sociale des fidèles à l'intérieur des couvents.

CHC20 : Glɛlɛmazè hwɛnɖo ɔ *(Chant)*

1- **Glɛlɛmazè hwɛnɖo ɔ**	1-La famille de Glèlè
Sub / sub / pdm.ins	
Glèlè famille	
2- **vi ɖe kɔn**	2-Les enfants y veillent
Sub / v/ adv	
Enfant être auprès	
3- **Glɛlɛmazè hwɛnɖo ɔ**	3-La famille de Glèlè
Sub / sub / pdm.ins	
Glèlè famille	
4- **vi ɖe kɔn**	4-Les enfants y veillent
Sub / v/ adv	
Enfant être auprès	
5- **atin ɖaho de**	5-Quel grand arbre
Sub/ adj.q / art.ind	
Arbre grand un	
6- **Glɛlɛmazè hwɛnɖo ɔ**	6-La famille de Glèlè
Sub / sub / pdm.ins	
Glèlè famille	
7- **vi ɖe kɔn**	7-Les enfants y veillent
Sub / v/ adv	
Enfant être auprès	

8- **atin ɖaho de**	8-Quel grand arbre
Sub/ adj.q / art.ind	
Arbre grand un	
9-**Glɛlɛmazè hwɛnɖo ɔ**	9-La famille de Glèlè
Sub / sub / pdm.ins	
Glèlè famille	
10- **Vi ɖe kɔn**	10-Les enfants s'en occupent
Sub / v / adv	
Enfant être auprès	
11-bɔ yɛtin tɔn gege	11-Et son ombrage est immense
c.coo /sub / adj poss /adj q	
Et ombrage son immense	
12-xwe ɖagba	12-La famille est grande
Morph/ adj.q	
Maison grandir	
13- **bɔ vi na hɛn**	13-Et les enfants s'en occuperont
c.co/ sub / dés. fut/ v	
Et enfant tenir	
14-**bɔ mi na mɔ**	14-Et nous aurons
C.coo/p.p/dés.fut/v	
Et nous voir	
15- **yɛ tɔn gege**	15-Son ombrage en abondance
Sub/ adj.poss/adj.q	
Ombre son beaucoup	

Commentaire

Ce texte est un chant. Il célèbre pérennité de la famille royale et incidemment de la culture endogène. Cela sous-entend la perpétuation de la tradition.

En disant : « *Il y a des enfants qui veillent sur les sillons tracés par Glélé* », le chant, nous fait comprendre qu'il y a encore des défenseurs de la tradition. Celle-ci est assimilée à un grand arbre ayant un immense ombrage protecteur. L'ombrage doit être entendu ici comme un refuge de sécurité. C'est ainsi qu'est perçue la tradition et tout particulièrement le vodun. Le projet esthétique de ce texte est de magnifier le vodun au moyen de la métaphore filée.

CHC21 : nu gbɛtɔ ma vɔ ɔ

1- **nu gbɛtɔ ma vɔ ɔ**	1-Tant que les humains ne disparaitront pas
c.sub / sub / morphnég/ v/ pdm.ins	
Si gens ne pas s'épuiser	
2- **un kun na vɔ ɖeo**	2-Je ne disparaitrai non plus
P.p / morph.nég/ dési .fut/ v/ adv nég	
Je ne pas s'épuiser aucunément	
3- **kaka gbɛtɔ ma vɔ ɔ**	3-Tant qu'il y aura des hommes
Loc. c / sub/ morphnég/v/ pdm.ins	
Jusqu'à gens ne point s'épuiser	
4- **un kun na vɔ ɖeo**	4-Je ne disparaitrai aucunement
P.p/morph.nég/ dés .fut/ v/ adv nég	
Je ne pas s'épuiser aucunément	
5- **ye ɖo so ɔ xwe we**	5-Ils sont en train de mettre des obstacles
P.p /v/sub / pdm.ins/ v/dés gérondif	
Ils être piquet enfoncer	
6- **cobɔ danhwɛɖo**	6-Cependant le vodun
Adv / sub	
Cependant vodun	
7- **ka / ɖo/ asi/ ɖe we**	7-Continue de drainer des recrues
Adv / v/ sub / v/ dési gérondif	
pourtant être serviteur choisir	
8-**ye do bo ɔ wa we**	8-Ils sont en train d'user de la magie
p.p/ v /sub/ pdm.ins/ v / dés gérondif	
ils être magie faire	
13- **nu gbɛtɔ ma vɔ ɔ**	9-Poutant si les hommes continuent d'exister
c.sub / sub / morphnég/ v/ pdm.ins	
Si gens ne pas s'épuiser	
14- **un kun na vɔ ɖeo**	10-Je ne disparaitrai point
P.p / morph.nég/ dési .fut/ v/ adv nég	
Je ne pas s'épuiser aucunément	

Commentaire

Conformément à la technique d'enchainement et d'enfilage qui caractérise les chansons de *Nɛsuxwe,* ce texte fait suite au précédent et ses paroles se déduisent logiquement de celles de l'autre *« Tant qu'il y aura des êtres humains sur cette terre, j'aurai toujours droit de cité »,*

tel est l'apophtegme introductif de cette chanson qui fait éloquemment l'apologie du culte du vodun. Elle énumère ensuite toutes les intrigues visant à mettre un terme à la pratique du vodun, mais ce culte traditionnel continue de prospérer. Alors précise la chanson *« il fait toujours des émules, fait consacré par les recrutements continuel de nouveaux adeptes* ». Tel que le texte est élaboré, l'énoncé du discours est censé provenir du vodun même et non de ses adeptes. C'est comme si le vodun n'avait point besoin de défenseurs. Mieux, au lieu de se complaire dans un rôle de résistant face à l'acharnement des religions exogènes imposées par le bâillonnement et l'argent, il exulte comme un triomphateur. Ce sont ses propos de triomphateur d'un combat injuste qui constituent aphorisme contenu dans les deux premiers versets.

CH C 22: ayɔnuvi yaya wɛ hɔ to *(chant)*

1- **ayɔnuvi yaya wɛ hɔ to**	1- Ce n'est qu'un petit Yoabou qui s'est accaparé le pouvoir d'Etat
Sub / adjq/ morph emph / v/ sub	
Yoruba vulgaire c'est acheter pays	
2- **bɔ vodun ma sɔ na ɖɔ huilɛ**	2- Et le vodun ne peut même plus entendre glousser
c.coo/sub/ morph nég/adv/dés fut/v/sub	
Et vodun ne pas encore dire onomatopée	
3- egbɛ unkponɔ wɛ nyɔn sɔ e ja e	3- Seule la nature connait l'avenir
Sub / adj.q/ morph/ v/ sub / p.rel/ v/ pdm.ins	
Vie seule c'est savoir demain qui venir	
4- **ni tuntun ɖeɖa**	4- Qui pourrait dire moi-même ?
p.p/ adv. / pdm.inter	
Moi même	
5- **ayɔnuvi yaya wɛ hɔ to**	5- Ce n'est qu'un enfant d'Ayo qui s'est emparé du pouvoir
Sub / adjq/ morph emph / v/ sub	
Yoruba vulgaire c'est acheter pays	
6- **bɔ vodun ma sɔ na ɖɔ huilɛ**	6- Et le vodun ne peut plus glousser
c.coo/sub/ morph nég/adv/dés fut/v/sub	
Et vodun ne pas encore dire onomatopée	
7- egbɛ unkponɔ wɛ nyɔn sɔ e ja e	7- Seule la nature sait de quoi demain sera fait
Sub / adj.q/ morph/ v/ sub / p.rel/ v/ pdm.ins	
Vie seule c'est savoir demain qui venir	

8- **ni tuntun ɖeɖa**	8- Qui peut dire moi-même ?
p.p/ adv. / pdm.inter	
Moi même	
9- **oni tuntun klejo ɖeda**	9- Moi-même le tout puissant ?
P .p / adj / ideo /pdm inter	
Moi même puissant	
10- **oni tuntun agbaungba ɖeda**	10- Moi-même l'indéracinable ?
P.p / adv / ideo / pdm.inter	
Moi même tout puissant	
11- **onisefɔ wɛ site bo ɖɔ anio**	11- Nicéphore s'est levé et a crié sacrilège
Sub / morphemph/ v/ c.co/ v/ interjection	
Nicéphore *se lever et dire sacrilège*	
12- **egbɛ unkponɔ wɛ nyɔn sɔ e ja e**	12- Seule la nature sait de quoi demain sera fait
Sub / adj.q/ morph/ v/ sub / p.rel/ v/ pdm.ins	
Vie seule c'est savoir demain qui venir	
13- **ni tuntun ɖeɖa**	13- Qui peut y dire moi-même ?
p.p/ adv. / pdm.inter	
Moi même	

Commentaire

Il s'agit d'un chant et non d'une chanson. Sur un ton badin ce chant véhicule de la raillerie caustique à l'endroit de l'ancien président de la république Mathieu Kérékou. Dans le texte, l'habileté langagière est telle que sous son second règne qui a duré dix ans, ce chant a souvent été exécuté sans éveiller le moindre soupçon. Ici, il y a comme un emmaillotage du langage. Kérékou est de l'ethnie *yoabu* et son village est très éloigné du pays *maxi*. Pour le désigner, le texte utilise le terme *ayɔnuvi yaya* (vulgaire fils *d'Ayo)* au lieu de *yoabunouvi* (*fils d'un yoabu*). Cette permutation répond à un double impératif. On a cherché à camoufler le terme *yoabounouvi* mais pour y faire penser on lui a substitué un terme à consonance voisine et qui habituellement désigne dans la culture *maxi* des gens qui sont originaires d'Oyo (ou *Ayo en maxigbe*), une contrée très distante également du pays *maxi*. Mieux encore, le mot *ayo* est aussi homophone d'adultère. Le terme *ayovi* signifie fils adultérin donc bâtard. Dire *ayɔnuvi* ou *ayovi* est un déguisement du langage pour injurier. Le tour est ainsi joué et l'on a pu allègrement s'en prendre au président Kérékou en stigmatisant la lutte acharnée qu'il avait menée contre le vodun durant son premier règne. La dénonciation s'est faite suivant le même principe de camouflage et de substitution de référant. Lorsque le chant dit : « *le vodun ne*

pouvait même plus glousser ni caqueter » cela doit être compris de la manière suivante. Le vodun ne pouvait même plus entendre glousser ou caqueter. C'est-à-dire le vodun ne pouvait plus voir amené vers lui des gallinacés dont il est si friand et que malheureusement l'interdiction de cérémonies et de pratiques *vodun* empêchait de lui offrir comme à l'accoutumée.

La suite du chant se moque finement de la chute inattendue de Mathieu Kérékou qui avait à sa prise du pouvoir déclaré de façon péremptoire que jamais on ne dirait de lui *« voici l'ancien président de la république mais plutôt voici la tombe de l'ancien président de la république ».* Sa volonté de mourir au pouvoir s'est révélée de la fatuité de pitre selon le chant qui ironiquement dit : *« comment oser dire moi-même, moi le tout puissant » ?* Cette interrogation itérative donne au texte un accent d'insistance par rapport précisément à ces propos du président Kérékou. De cette insistance jaillit le ridicule entretenu par le désir de puissance et d'accaparement du pouvoir en opposition aux limites bien étroites de la volonté humaine qui ne saurait s'imposer ni au vodun ni à la nature. Le comique entretenu dans ce texte est aussi bien un comique de situation qu'un comique du langage. L'évocation du successeur de Kérékou a été fait nommément à travers le verset 11 qui dit *« O Nicéphore est arrivé et cria sacrilège »*. C'est la mention du prénom de son successeur qui apporte un éclairage sur l'identité du prédécesseur initialement évoquée de façon sibylline sous le vocable *ayonuvi yaya* (vulgaire fils d'a*yo)*. Précisons que ce verset 11 fait allusion à l'instauration le dix janvier de chaque année de la fête des religions endogènes plus connue sous l'appellation de fête du *vodun*.

Nous découvrons à travers ce texte que l'on peut dire des choses graves dans les chansons sacrées sans que tous les auditeurs ne puissent en cerner le sens, encore moins la portée.

CH C 23 : ohun tɛ na de enɛ kpo *(Chant)*

1- **ohun tɛ na de enɛ kpo**	1- Quel culte peut le mépriser ?
Sub / p.inter/ dés fut/ v/ p .dém/ loc.v	
culte lequel mépriser ceci	
2- **akaba yɛhunmɛ hi jɛn nyi yɛkponu**	2- Akaba Yèhounmè est la référence du culte des esprits
Sub / sub / p.p / adv/ v/ loc.n	
Akaba Yèhounmè toi seulement être miroir	
3- **yɛhwe gala de ma nɔ hu asi ɛ**	3- Aucun esprit bienfaisant ne tue son adepte
Sub/adj /art.ind/morphnég/fréq/v/sub/adj.p	
Esprit puissant un ne jamais tuer fidèle son	

4- **ɖo atin ta kpɔngbeɖe**

Pré/ sub / sub / morph.ség

À arbre tête ne jamais

4- Au dessus d'un arbre, jamais

5- **ohun e wa mɔ e na nyi lɔ ɖoɖo**

Sub / p.rel/ v/ adv/ p .p/ dés fut/ v/ sub / adv

Culte qui faire ainsi il être monstre certainement

5- L'esprit qui ainsi agit est certainement monstrueux

6- **ohun tɛ na de enɛ kpo**

Sub / p.inter/ dés fut/ v/ p .dém/ loc.v

culte lequel mépriser ceci

6- Quel culte pourrait le mépriser ?

7- **akaba yɛhunmɛ hi jɛn nyi yɛkponu**

Sub / sub / p.p / adv/ v/ loc.n

Akaba Yèhounmè toi seulement être miroir

7- Akaba sous forme d'esprit est la référence du culte des esprits

8- **ohun tɛ na wa mɔ**

Sub /p .inter/ dés fut/ v/ adv

Culte lequel faire ainsi

8- Quel culte pourrait me jouer ce tour ?

9- **yɛhwe tɛ na wa mɔ nu mi**

Sub / p.inter/ dés fut/ v/ adv/ pré/ p.p

Esprit lequel faire ainsi à moi

9- Quel esprit me ferait cela ?

10- **bɔ nɪɔ ma yi ho tɔlo ce**

c.coo/p.p/ pp/ v/ v/ v/ sub / adj.p

Et moi je aller adhédérerTolo mon

10- Alors que je me suis fait adepte de mon Tolo

11- **ba nyi jɛ gbigbɔwiwe mɛ**

c.co/ v / v /sub / pré

Et aller choir christianisme dans

11- Et devrai-je me convertir au christianisme?

12- **yɛhwe tɛ na wa mɔ nu mi**

Sub / p.inter/ dés fut/ v/ adv/ pré/ p.p

Esprit lequel faire ainsi à moi

12- Quel esprit me pousserait à cela ?

13- **bɔ nɪɔ ma yi ho tɔlo ce**

c.coo/p.p/ pp/ v/ v/ v/ sub / adj.p

Et moi je aller adhédérerTolo mon

13- Alors que je me suis fait adepte de mon Tolo ?

14- **ba nyi jɛ gbigbɔwiwe mɛ**

c.co/ v / v /sub / pré

Et aller choir christianisme dans

14- Irais- je par la suite me convertir au christianisme?

15- **un na ze akwɛ kan ce do kɔ** *P.p/dés fut /v / sub / sub/ adj.p/ pré/ sub* Je mettre cauris collier mon au cou	15-Je vais mettre mon collier de cauris
16- **lobo vna sin sekwin ce do kɔ** *c.coo/ désfut / v /sub / adj.p/pré/ sub* Et ensuite attacher collier sacré mon au cou	16- Puis attacher mon collier sacré
17- **bo na ɖo kɔ enɛɔ xo we** *c.co/ dési fut/ v/ sub / p .dém/ v/ morph gérondif* Et être cou balancer ceci	17- Et serai en train de me pavaner
18- **bo na ɖo we enɛɔ yɔ we** *c.co/ dés.fut/ v/ subs /p.dém/ v/ morph gérondif* *Et demeurer danse ceci tortiller*	18- Et serai en train d'esquisser des pas de danse
19- **ba nyi jɛ gbigbɔwiwe mɛ** *c.co/ v / v /sub / pré* Et aller choir christianisme dans	19- Et comment irai-je me jeter dans le christianisme ?

Commentaire

Ce texte est également construit sur le même ton de raillerie de certaines institutions morales qui apparemment jouissent d'un grand respect. Ici le chant s'en prend aux religions révélées et plus précisément au christianisme. En laissant entendre : *« Quelle divinité mépriserait cela ? Akaba yɛhumɛ ce n'est que toi le maître des divinités ».* Le chant joue doublement. Au lieu de dire très clairement *Nɛsuxwɛ*, il est utilisé le nom Akaba qui est celui du premier roi d'Abomey ayant été sacré *Nɛsuxwe.*Puis au lieu de dire yɛhue (esprit ou divinité) il a été utilisé le mot yɛ qui signifie simplement ombre mais apparaît comme la forme apocope du mot auquel il renvoie.

Ainsi dès le début du texte, le non initié ne sait vraiment pas de quoi il est question. Même la suite n'est pas très explicite pour le locuteur moyen du *maxigbe.* Lorsqu'on entend *« une divinité protectrice, efficace ne tue jamais son hypostase, son fidèle au dessus d'un bois, d'un pieu » ;* l'on est à mille lieues d'imaginer que l'on parlait de la crucifixion de Jésus en faisant subtilement allusion à ses dernières paroles : *«père pourquoi m'as-tu abandonné »* ?

Le texte sous entend ici que la divinité adorée par Jésus ne protège pas et a même abandonné le plus illustre de ses fidèles. Elle n'assure donc aucune protection efficace à ceux qui l'adorent. C'est pour cette raison que la chanson proclame qu'*Akaba yɛhumɛ*, (Akaba dans l'ombre entendre : sous forme d'esprit, de divinité) est *yɛxosu* (le chef de l'ombre compris comme le chef des esprits, des divinités).

Ces propos veulent dire simplement que *Nɛsuxwe* est la meilleure de toutes les divinités parce que lui ne fait pas tuer ses fidèles sur un pieu. Clairement exprimées, de telles paroles pouvaient déclencher des hostilités entre chrétiens et vodouisants. Mais le soin mis dans la formulation et le déguisement est tel que seuls les initiés comprennent qu'il s'agit d'un persiflage acerbe. La suite du texte a été consacrée à la célébration du *vodun*. Le chant alors dit en substance qu'il ne saurait être question de recevoir son initiation de *vodunsi*, d'arborer fièrement les attributs d'initié et choisir un jour de se convertir au christianisme. Si les chansons sacrées n'étaient pas particulièrement surcodées, il n'est pas évident que de tels textes soient chantés sur une longue période sans jamais provoquer la colère des chrétiens. L'on entend souvent dire que les adeptes du *vodun* n'attaquent pas les autres religions qui passent le temps à les vilipender à travers leurs chansons. Ce texte vient de démontrer que cette opinion est erronée et que, c'est parce que tout le monde n'arrive pas à comprendre les chansons des *vodunsi* que leurs répliques plus mordantes sont souvent ignorées.

CH C 24: emɛ e nyi mɛ e *(Chant)*

1- **emɛ e nyi mɛ e**	1- Celui qui est un proche
P.*dém/ p .rel/ v/ sub / phat*	
Celui qui être personne	
2- **mɛ nyi mɛjɛmɛ**	2- Celui qui est quelqu'un de bien
Sub / v/ sub	
Personne être personne digne	
3- **e we a na nɔ xwedo**	3- C'est celui là qu'on suit
P.p /morph.*emph*/ p.p /dés*fut*/ fréq/ v	
Lui c'est tu vas suivre	
4- **mɛ e nyi mɛ dagbe**	4- Celui qui est quelqu'un de bien
Sub / p.rel / v/ sub / adj.q	
Personne qui être personne bonne	
5- **we a na nɔ xwedo**	5- C'est celui là qu'on suit
morph.*emph*/ p.p /dés*fut*/ fréq/ v	
c'est tu vas suivre	
6- **Lago yalenu mɛ e nyi mɛ dagbe**	6- Les gens deLago de Yale sont des gens de bien
Sub / sub / sub / p.p / v/ sub / adj.q	
Lago de Yale personne qui être personne bonne	

7- **we a na nɔ xweɖo**

morph.*emph*/ p.p /dés*fut*/ fréq/ v

c'est tu vas suivre

7- C'est eux qu'il faut suivre

8- **akwɛ do mɛ si wɛ nyi mɛ an**

Sub / v/ sub / sub / morph *emph* / v/ pré/ morph

Argent demeurer personne main c'est être personne nullement

8- Ce n'est pas la possession des biens qui détermine la qualité

9- **avɔ do mɛ si wɛ nyi mɛ an**

Sub /v /sub/sub/morphemph/v/pré/morph.nég

pagne être personne main c'est être dans

9- Avoir beaucoup de pagnes ne fait pas de vous quelqu'un de bien

10- **ayi ɖe ɖo mɛ si ɔ wɛ nyi mɛ**

Sub /art.ind/ v/ sub /sub/ pdm.ins/morph emph /v/pré

Pensée être peronne main être dans

10- C'est votre pensée qui fait de vous quelqu'un de bien

11- **a kpɔn mɛ lɛ mɛ kaka**

P.p / v/ sub / plu/ pré/ adv

Tu regarder personnes parmi longuement

11- Regarde longuement parmi les gens

12- **mɛ nyi mɛ ɖagbe wɛ a na nɔ xweɖo**

Sub / v/ sub / adj.q / morph emph / pp/ fré/ dés/ v

Personne être personne bonne tu suivre

12- Ce sont les gens de bien qu'il fait suivre

13- **le ablo gbɛn ɔ nyɛ mɔ**

loc.c/ v / adv/ pdm.ins/p.p/ v

Tel que faire ainsi moi voir

13- Tel que tu m'as fait

14- **alɔkpa a wa nu gbɛn ɔ nyɛ mɔ jɛnwɛ jɛnwɛ**

Sub / p.p/ v/ sub / loc. ad / pdm.ins/p.p/ v/ adv

Manière tu faire chose tel que je voir certainement

14- La manière dont tu te comportais avec moi

15- **mɛ ta mɛ ta ji wɛ azɛ nɔ jɛlɛ de**

Sub/sub/sub /sub / pré/ morph emph / sub / fréq/ v/ v

Personne tête personne tête c'est chapeau s'affiche demeurer

15- La tenue du chapeau dépend de la tête de chancun

16- **le ablo gbɛn ɔ nyɛ mɔ**

loc.c/ v / adv/ pdm.ins/p.p/ v

Tel que faire ainsi moi voir

16- Tel que tu as fait pour moi

17- - **alɔkpa a wa nu gbɛn ɔ nyɛ mɔ jɛnwɛ jɛnwɛ**

Sub / p.p/ v/ sub / loc. ad / pdm.ins/p.p/ v/ adv

Manière tu faire chose tel que je voir certainement

17- La manière dont tu t'es comporté avec moi

18- **mɛ ta mɛ ta ji wɛ azɛ nɔ jɛlɛ de**

Sub/sub/sub /sub / pré/ morph emph / sub / fréq/ v/ v

Personne tête personne tête c'est chapeau s'affiche demeurer

18- La tenue du chapeau dépend de la tête de chancun

19- **hwɛ ma ɖo finɛ ni yɛn ka wa le ɔ**

P.p/morphnég/v/adv/c.sub/p.p/pdm.ins/v/adv

Toi ne pas être là si je venir ainsi

19- Si toi tu n'étais pas là et que j'arrivais

20- **mɛ ka na ɖɔ doo numi xwenɔ**

P inter pdmins / dés.fut / v/ pré/loc. pré/sub

Qui dire bienvenue à moi propriétaire de la maison

20- Qui me souhaiterait la bienvenue ?

21- **mɛ ta mɛ ta ji wɛ azɛ nɔ jɛlɛ de**

Sub/sub/sub /sub / pré/ morph emph / sub / fréq/ v/ v

Personne tête personne tête c'est chapeau s'affiche demeurer

21- La mise du chapeau dépend de la tête de chancun

Commentaire

Il s'agit ici d'un chant de célébration d'une personnalité du couvent qui s'est illustré par une largesse quelconque. Le chapeau dont il est question dans ce texte est le couvre chef qui distingue les responsables de couvent. Les propos sont censés provenir des vodun qui expriment leur satisfaicit. En observant le texte transcrit on s'aperçoit aisément que son compositeur a abondament joué sur l'alternance des sons*/e/, /ɛ/*et */a/.* Le même jeu de jonglerie avec les sons se retrouve également dans le texte suivant qui d'ailleurs vient compléter celui-ci.

CH C 25: onu mi kple Bo wa nu yɛhwe ɔ

1- **onu e mi kple bo wa nu yɛhwe ɔ**

Sub/p.rel /p.p /v/ c.co /v/ pré/sub/pdm.ins

Chose que vous rassembler et faire pour esprit

1- Ce que vous avez ensemble fait pour le vodun

2- **e na nyɔ nu mi e**

P.dém/ dés.fut /adj.q /pré / p.p/ pdm.ins

cela bon pour vous

2- Vous en serez béni

3- **nyɔna mitɔn masɔ ɖo kaka deo**

Sub / adj.p/ morph nég / v/ adv/ pdm.ins

Bonheur votre ne plus être loin

3- Votre bonheur n'est plus loin

4- **onu e mi kple bo wa nu yɛhwe ɔ** *Sub/p.rel /p.p /v/ c.co /v/ pré/sub/pdm.ins* Chose que vous rassembler et faire pour esprit	4- Ce que vous vous êtes réunis pour faire au vodun
5- **e na nyɔ nu mi e** *P.dém/ dés.fut /adj.q /pré / p.p/ pdm.ins* cela bon pour vous	5- Vous en serez béni
6- **nyɔna mitɔn masɔ ɖo kaka deo** *Sub / adj.p/ morph nég / v/ adv/ pdm.ins* Bonheur votre ne plus être loin	6- Votre bonheur n'est plus loin
7- adimagbɛɖɛku/ ka na hu ɖagbe hɔn *Loc.n / pdm.ins/ dés.fut / v/ bonheur / sub* Fils fidèle ouvrir bonheur porte	7- Le fils fidèle au père jusqu'au sacrifice suprême vous ouvrira la porte du bonheur
8- bɔ ɖagbe ɔ na nɔ kpala wa *c.co / sub /pdm.ins/ dés. fut/ fréq / v / v* Et bonheur accompagner venir	8- Et le bonheur vous inondera
9- **nyɔna mitɔn masɔ ɖo kaka deo** *Sub / adj.p/ morph nég / v/ adv/ pdm.ins* Bonheur votre ne plus être loin	9- Votre bonheur n'est plus loin

Commentaire

Chanson de remerciement, ce texte sert à exprimer la gratitude et à bénir un bienfaiteur. Elle renforce le message contenu dans le précédent texte. Dans la pratique, juste après l'avoir exécutée, les proférateurs, des adeptes en transe accomplissent un geste de salutation rituelle appuyée par des propos tels que *« on me demande de vous saluer* ». Ces paroles permettent de comprendre que c'est le *vodun* en personne qui était alors censé s'exprimer dans la chanson. Quand on observe bien les deux premiers versets on remarque aisément le soin mis dans la réalisation esthétique de ce texte. Il y a comme une parfaite symétrie de positionnement des mêmes sons au début du premier puis à la fin du second verset : verset1 « *onu e mi* kple bo wa nu yɛhwe ɔ » et verset 2 « e na nyɔ *nu mi e* ». Plus loin ce balancement par symétrie doublée d'un parallélisme phonologique est beaucoup plus affiné. L'expression « e *na nyɔ*» qui commence le premier hémistiche du deuxième verset est reprise dans une forme inversée « *nyɔna* » au début du premier hémistiche du troisième verset. Cela donne exactement cette architecture : «***e na nyɔ*** nu mi e» «***nyɔna*** mitɔn masɔ ɖo kaka

deo». Comme on peut le constater la construction des phrases dans ces textes de chanson est une véritable œuvre d'art.

V. 3. Les chants d'outrage

Ils sont très courts et ont tous la même allure aussi bien dans le ton que dans leur contexture caractérisée par une longue répétition des mêmes propos. Nous n'en choisirons que deux pour illustration.

CHOM. 01 : adan jɔ die e jɔ e

adan jɔ die e jɔ e	*Voici un motif de colère*
sub /v /adv / pp / v /pdm.ins	
colère survenir voici il survenir	
Eh adan jaɣi onugbo nugbo	*Véritablement un motif de colère est arrivé*
Interj /sub / v/ adv /adv	
Colère tomber vraiment vraiment	
agalɛtɔ ma ji axoxo	*Celle qui a commis l'adultère n'accouche pas de jumeaux*
sub/morph.nég/v /sub	
adultère ne pas accoucher jumeaux	
adan jaɣi onugbo nugbo	*Voici un motif de colère qui est arrivé*
Interj /sub / v/ adv /adv	
Colère tomber vraiment vraiment	

Commentaire

Cette chanson est une auto-dénonciation d'un viol ou d'un adultère auquel au départ l'adepte qui la profère pourrait être curieusement consentante. Alors comment se peut-il qu'elle se dénonce de la sorte en informant toute la contré de sa déviance ? Notre explication de cette auto-dénonciation se fera suivant deux hypothèses.La première. Si spontanément une adepte qui commet l'adultère se retrouve en train de chanter cette chanson, c'est possible que ce soit sous l'impulsion du vodun Nɛsuxwe indépendamment du libre-arbitre de la coupable. Dans ce cas, cette production littéraire serait forcément un outil du *vodun* destiné à dénoncer les déviances. Cette chanson aurait donc une fonction de régulation de la sexualité des adeptes. Mais à coup sûr c'est une arme d'intimidation pour de potentiels co-auteurs de l'adultère. C'est également un moyen de ralliement et de solidarité des coreligionnaires pour la défense de l'intégrité et de la dignité de toutes celles qu'on pourrait tenter de violer. La deuxième hypothèse. Il est établi que lorsque l'on commet l'adultère ou lorsqu'on a des relations sexuelles en dehors du cadre et du temps prescrit par le code de vie

des adeptes du *Nɛsuxwe* on meurt d'une maladie qui se manifeste par une enflure généralisée du corps. Ainsi, ce serait simplement la crainte, la psychose de l'imminence de cette maladie qui expliquerait la profération de cette chanson qui de toute façon se présente comme un langage codé pour confesser sa faute et demander une rémission. L'hypothèse de la crainte de maladie transparaît d'ailleurs en filigrane dans la chanson. En effet, dans la culture *maxi* tout enfant qui naît immédiatement après des jumeaux (nommé Dossou ou Devi, suivant le sexe) doit forcément être de même père que ses prédécesseurs. Dans les chansons du genre le cocasse constitue une caractéristique fondamentale recherchée exprès pour entretenir une dérision qui éclipse la honte et le déshonneur.

CHOM. 02 : gbokle gbokle

gbokle gbokle	*1-* gbokle gbokle
ideophone	
emɛ wɛ ba xo elɔ	*2-*Qui a provoqué cette colère ?
p. inter/ morph emph/v /sub /adj dém.	
qui c'est chercher querelle cette	
Awan e ba abulɔ	3- La guerre à laquelle le vodun doit faire face
Sub / p.rel /v/ sub	
Guerre qui chercher vodun	
Mi na yi fun bo wa	4-Nous irons la faire puis nous reviendrons
Pp/ dés/ v/v/ co.coo/v	
Nous aller guerroyer et revenir	

Commentaire

Ce texte qui visiblement n'a aucune prétention d'esthétique particulière sert surtout à nommer publiquement l'auteur d'un outrage. A partir de l'identité du mis en cause, chaque adepte invité, de fait, à se joindre à la procession des manifestants se fait une idée exacte de la direction puis de la distance à parcourir avant de revenir. Alors, chacun prend des dispositions pratiques conséquentes pour être à même de prendre part à la manifestation sans déconvenue.

L'expression "gbokle gbokle" est assez curieuse. Si on cherche à la décomposer, cela peut donner : « gbo = couper/ kle = citron ». Dans ce cas, elle signifierait « en coupant le citron » ou « à force de couper du citron ». Dans cette acception l'expression serait une métaphore assimilant la situation du fautif aux nuisances que l'on subit du fait de ses propres actes lorsqu'on s'évertue à couper continûment du citron. Toutefois, il faut bien reconnaître qu'une telle explication peut

être battue en brèche par l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'une formule ésotérique pour dire des choses secrètes ou pour proférer de la malédiction. Le fait est que de nombreuses chansons de dénonciation d'outrage ont pour objectif principal l'intention de jeter le mauvais sort sur les mis en cause.

CHOM03 : e huedoe

1- e huedo e	*1- C'est insuffisant,*
P.ind / v/ pdmins	
On Etre insuffisant	
2-ekpɛn kpɛn wɛ e kpɛn	*2-Cela tombe sous le sens*
Loc v / adj /morph emp /pp /adj	
Être impossible impossible c'est il impossible	
3- ma akpata logozoe yun	*3-La peau d'Akpata la tortue*
Morph nég/ sub /sub / sub	
Ne jamais akpata tortue peau	
4-ma nɔ si akatato	*4-Ne saurait suffire à faire le géant tambour Akatanto*
morph nég/ freq. /v / sub	
ne jamais fabriquer tambour	
5-e glo o	*5-C'est impossible*
p.p/ loc v v	
il être irréalisable	
6-e kpin sun wɛ	*6-C'est interdit*
Loc v /sub /morph emph	
Impossible interdit c'est	
7- e ma nɔ sɔ limi do ayivɔ mɛ	*7-On n'expose pas le beurre de karité au soleil brûlant*
p.ind/ morph nég/ fréq/ v / sub / pré/ sub/ pré	
on ne pas mettre beure à soleil dans	
8 -kpepkede Dukpe	*8- kpepkede Dukpe*
incantation	
9-Kanlin ma xu zo ɖo asa	*9-Aucun animal ne fait pousser corne sur sa cuisse*
Sub/morph nég / v /sub/ pré /sub	
Ani**mal ne jamais pousser corne à cuisse**	
10- Dukpe ton	*10-Grâce à doukpé*
incantation	
11 -Kanlin ma xu zo ɖo asa	*11-Aucun animal ne fait pousser corne Sur sa cuisse*
Sub/morph nég / v /sub/ pré /sub	
Ani**mal ne jamais pousser corne à cuisse**	

Commentaire

La formule inintelligible *« Kpekpede Dukpe »,* parfaitement intraduisible consacre le caractère incantatoire de cette chanson qui est censée conférer à celui ou à celle qui la chante protection naturelle et immunisation contre les maléfices. Ici transparaît un aspect de l'esthétique littéraire qui a recours à des formules que nul ne peut véritablement expliquer non pas parce qu'elles proviennent d'emprunts ou d'une langue ancienne, mais plutôt de notions ésotériques des temps immémoriaux. Risquer une explication claire de cette formule serait hasardeuse. Sa raison d'être réside tout simplement dans la recherche d'efficience des bénédictions avant d'aller à l'assaut des auteurs d'outrage.

VI. LA QUESTION SPECIFIQUE DE RECHERCHE ET LA METHODOLOGIE DE L'ANALYSE

Au terme de l'élaboration de ce matériau de recherche, on se demande quels procédés président à la création de ces textes et quelles ressources ou techniques sont utilisées pour leur conférer une beauté. Pour répondre convenablement à cette question de recherche nous rappellerons les deux hypothèses spécifiques qui fondent cette étude : la première est que la recherche en littérature orale, enracinée dans la critique littéraire, utilise les méthodes propres aux études de la science littéraire, la deuxième conçoit qu'en dépit de son caractère pluridisciplinaire, la littérature orale dispose d'une méthodologie spécifique pour la recherche en son sein. Celle-ci, telle qu'elle est élaborée par Ascension Bogniaho[1], est expérimentale ou quasi-expérimentale. Elle consiste à organiser, dans une première étape, une pré-recherche ou collecte sauvage ou une vraie collecte, puis dans une deuxième étape, à effectuer une recherche livresque. Du fait de son caractère pluridisciplinaire évoqué tantôt, il est indispensable de recourir à plus plusieurs approches de perception des textes de littérature orale que sont les chansons de *Nɛsuxwe*. C'est pourquoi nous utiliserons la méthode sociocritique, la méthode critique, la méthode psychanalytique, la technique du commentaire et d'explication de texte tout en nous appuyant sur des aspects de la stylistique. L'analyse des données stylistiques se fera, non pas sur les traductions, mais sur les textes originels. Cette stratégie nous permettra d'atteindre les objectifs que nous sommes fixés au départ. Ils se résument principalement à une description fidèle des chansons, description qui fournira une vue claire des divers moyens et ressources langagières concourant à l'élaboration de l'esthétique de ces textes.

---

[1] Bogniaho, Ascencion, « *Méthodologie de la recherche en littérature africaine orale* », in (sous la direction de Kakpo Mahougnon), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les éditions des Diasporas, 2011, p.263.

CONCLUSION

Le présent corpus a été élaboré méthodiquement en respectant fidèlement la discrimination sérielle que les utilisateurs font des textes qui le composent. En les regroupant par catégorie et perspective d'emploi, on se rend compte qu'il y en a une variété, que leur thématique et la finalité de leur performance sont suffisamment diversifiées et que tous les compartiments de la vie d'initié au *vodun* en ont de spécifiques. A travers les commentaires faits à la suite de chaque texte, il se dégage des éléments d'appréciation des déterminants de leur esthétique. En examinant les différents contextes d'emploi, nous avons constaté que les chansons de *Nɛsuxwe* n'ont pas toujours le même degré de sacralité. Aussi, avons-nous précisé que certaines sont sacrées solennelles et d'autres sont perçues comme sacrées non solennelles. Il reviendra au chapitre suivant de clarifier le concept de chanson sacrée dans toutes ses nuances et subtilités.

CHAPITRE IV :

DE LA CHANSON A LA CHANSON SACREE DE *N&SUXWE*

INTRODUCTION

Dans son *Discours de la méthode* (1637) qui a balisé la démarche de la science moderne, Descartes recommande de ramener toute analyse d'un concept à l'examen préalable de chacun de ses fondamentaux. Cette démarche s'impose particulièrement à tout chercheur lorsqu'il a à travailler sur des notions aux contours diffus telles que le sacré qui, sans être franchement flou, est à certains égards remarquablement équivoque et donc source de polémique. La notion du sacré, pierre angulaire du champ sémantique des textes que nous étudions, mérite alors une clarification conceptuelle en amont de toute réflexion sur leur qualité esthétique et le processus de leur création. C'est pour cette raison que dans ce chapitre, après avoir explicité les concepts de chant et chanson, objets textuels relativement complexes, nous nous attacherons à définir le concept du sacré dans toutes ses subtilités et nuances avant d'aborder le concept de chanson sacrée. Ce faisant, nous apporterons des réponses claires à certaines questions embarrassantes auxquelles tout esprit vif se trouve confronté dès qu'il s'agit de distinguer les chansons sacrées des chansons profanes. Au regard de quels critères dit-on qu'une chanson est sacrée ? Est-ce son lexique ? Est-ce la qualité de son auteur, ou le lieu de sa composition, ou l'usage auquel une chanson est destinée qui fait d'elle un texte sacré ?

I. APPROCHE DEFINITOIRE DE LA CHANSON

1. Les concepts chant et chanson, source et origine

Le mot chanson vient du latin *cantio*. Selon le dictionnaire *Larousse,* ce terme désigne une petite composition musicale de caractère populaire, sentimental ou satirique, divisée en couplets et destinée à être chantée. Le dictionnaire *Le Petit Robert* (éd. 1993), pour sa part, renchérit en disant que la chanson est un *« poème lyrique à la structure répétitive ».* Le mot chant est défini, de son côté, comme : *« Une émission de sons musicaux par la voix humaine ».* C'est aussi *« le bruit harmonieux »* que produisent les oiseaux ou *« une division d'un poème épique »*. Le dictionnaire *Le Littré* précise qu'à la différence de la chanson dont la profération est conçue pour être soutenue par des instruments de musique, le chant en lui seul se suffit, donc n'est pas composé pour être accompagné par les instruments. Une approche phénoménologique du chant et de la chanson fait remarquer que deux unités minima

constituent les déterminants essentiels de ces compositions méliques : la parole soignée et une mélodie. C'est ce constat qui a amené Ascension Bogniaho à écrire :

> *« La chanson, c'est une alliance plus ou moins judicieuse d'un texte et d'une mélodie, c'est la symbiose de la parole et de la mélodie. Elle n'est le propre d'aucune époque ni d'aucun groupe social. Art universel, elle se compose sous certains cieux de genres bien variés, et sous d'autres, elle est apparemment moins riche : nous citons le genre folklorique, les genres littéraires, le genre politique ou idéologique. C'est à notre avis l'art le plus populaire».*[1]

Dans la perception des critiques littéraires, la chanson, un avatar de l'une des formes d'expression socialement reconnues (poésie, musique), se réduit pratiquement à l'un de ses éléments constitutifs. Aussi, André Maurois s'était-il senti obligé de reconnaître que : « *La chanson me plaît surtout en fonction de la littérature et non en fonction d'elle-même* »[2]. Sa déclaration à première vue semble une vision réductrice de cet artefact. Mais au fond, il s'agit d'une juste appréhension de l'essence de la chanson : sans littérature il ne saurait y avoir de véritables chansons.

Voulant faire la genèse de la chanson, Fernand Nathan s'est confondu dans des conjectures et a dû reconnaître la difficulté matérielle de situer l'origine de la chanson dans le temps. Alors avait-il écrit : *« On ne sait pas exactement quand et comment la musique est née, mais on pense que l'homme chantait avant de parler, que le chant a précédé le langage articulé ».*[3]

La chanson et le chant constituent un type de communication orale qui privilégie par dessus tout, la réception esthétique d'un message dont l'énoncé use des ressources phono-sémantiques comme moyens mnémoniques. La chanson tout comme le chant est un cri de l'âme. C'est le reflet de l'état d'âme, des préoccupations intérieures d'un individu, que celui-ci en soit le compositeur originel ou l'adaptateur ou bien encore un simple performatif de circonstance. En tant que telle, la chanson est l'expression artistique des sentiments profonds d'une personne. Ces sentiments sont très variés et leur expression répond à des objectifs spécifiques. Elle a son langage particulier qui est en fait, un jeu de mots articulés sur la fréquence et l'alternance de certaines sonorités. C'est de la parole mise en musique. C'est au regard de toutes ces caractéristiques qu'on est fondé à considérer la chanson comme un type particulier de poésie. Elle peut être fredonnée par une voix humaine ou exécutée par un instrument de musique.

Dans les langues de la culture *aja-fɔn*, les mots «chant» et «chanson» sont indifféremment désignés par le terme *han*. Mais dans la pratique, chants et chansons existent et ne se confondent

---

[1] Ascension, Bogniaho, *Histoire du « han » ou la chanson populaire dans Wémɛ,* thèse de 3ème cycle université de Paris XII, 1981, p. 34.
[2] Maurois, André, *Études littéraires I et II,* Paris, éd U.G.E., 1964, p .94.
[3] Fernand Nathan, *La musique et les compositeurs, Paris, éd F. Nathan, 1985, p.11.*

pas. Lors de nos recherches, nous avons constaté dans tous les couvents dans lesquels nous sommes passé qu'il existe des chansons qui sont chantées avec un accompagnement d'instrument de musique, alors que dès que certaines autres compositions sont entonnées, les instruments de musique s'arrêtent brusquement pour laisser place à la seule mélodie des voix humaines. Chants et chansons s'alternent régulièrement au cours des rituels *Nɛsuxwe.*

Parallèlement aux textes que nous reconnaissons formellement comme étant des chants ou des chansons, il existe dans la culture *maxi*, des textes psalmodiés ou déclamés qu'on appelle « *vodun mla mla* ». Ce sont des panégyriques des *vodun*. Ces textes sont très anciens. Les messages qu'ils véhiculent ne sont pas toujours accessibles parce qu'ils sont, soit formulés dans une langue archaïque, soit formulés avec des incantations que les mauvaises prononciations ont eu à déformer. Ce sont des poèmes laudatifs relativement courts que l'on déclame par stance à intervalles réguliers quand on exécute certaines chansons lors des rituels. Ces textes incrustés, bien que détachables, ne doivent pas être examinés en dehors des chansons. L'inverse est tout aussi vrai.

Comme tout art dynamique, la chanson n'est pas restée statique ni dans ses formes traditionnelles ni dans son mode expressif. Les chants et les chansons constituent les meilleurs miroirs qui réfléchissent les préoccupations de tout peuple. C'est ce qu'a reconnu Sim Copans lorsqu'il écrit :

> *« Vous pouvez apprendre plus sur les gens en écoutant leurs chansons que de toute autre manière, car dans la chanson s'expriment toutes les espérances et toutes les blessures, toutes les colères et toutes les aspirations… Le peuple y parle et a le droit de raconter sa propre histoire à sa façon».*[1]

Si la chanson occupe de façon prépondérante l'espace de la musique dans la vie quotidienne, il faut quand même reconnaître que dans la vie de tout être humain, le chant a une certaine antériorité sur elle. Le chant correspond à l'expression d'un besoin qui se manifeste dès la plus tendre enfance. Les enfants chantent ou chantonnent avant de savoir parler. Chanter c'est aussi émettre des sons avec tout son corps. Celui-ci est le premier à être touché par cette vibration sonore : la colonne vertébrale, les viscères et même la peau qui bénéficie des stimulations acoustiques. Dans le cas d'un son très fort, nous sentons l'ébranlement de l'air par la peau. Les sourds-muets n'entendent pas, mais perçoivent le son par les nerfs de la peau, par une sensation particulière de bruissement. Ils perçoivent les mouvements de l'air que nous appelons « *les sons ».* Toute composition mélique permet d'extérioriser des sentiments souvent refoulés. Elle provoque des émotions, des sensations que le langage verbal est impuissant à exprimer. La

[1] Copans, Sim, *Chansons de revendication, reflet de l'histoire américaine*, Paris, Ed. J.M Minard, 1964, p.14.

profération d'une chanson est une expansion de l'humain vers le divin. C'est sans doute ce qui a fait dire à Saint Augustin que *« chanter, c'est prier deux fois ».*

Commentant cette sentence de Saint Augustin[1], les Franciscaines réparatrices de Jésus-Hostie ont eu à dire en 2005 à l'occasion de la célébration de la fête de Sainte Cécile, patronne des musiciens :

> *« Toujours et partout les hommes ont chanté et le chant semble très vite relié à une forme de religiosité : l'homme chante pour se concilier les forces inquiétantes de la nature. Le chant mieux que le rire est le propre de l'homme. Pour dire ses émotions, ses joies et ses peines l'homme s'est servi du plus bel instrument : la voix humaine et il a voulu faire monter vers Dieu sa louange. Aucun culte ne se passe de cantiques et d'hymnes, la musique rejoint la prière ».*[2]

Elles sont ensuite arrivées à la conclusion que *: « Le chant est tout simplement un moyen privilégié pour prier».*[3]

2. Les sources de la chanson *Nɛsuxwe* dans l'imaginaire *maxi*

Chaque peuple essaie de situer à sa manière propre les origines de la chanson dans sa culture en s'appuyant sur des mythes ou sur des cosmogonies. Dans la culture gréco-romaine, ce sont des muses qui sont censés inspirer et présider la composition des chansons (Euterpe : musique ; Calliope : poésie héroïque ; Erato : élégie ; Polymnie : lyrisme). Pour les peuples de l'aire culturelle *aja-fɔn*, l'art de la chanson serait enseigné par des êtres de très petite taille aux cheveux longs et blonds qu'ils nomment : *Aziza.* Les *Aziza* sont les négrides qui ont habité une bonne partie du continent, avant l'arrivée des hommes actuels. Très proches de la nature, vivant selon la mythologie dans des cavernes ou dans des termitières géantes, les *Aziza* ont la faculté de se rendre invisibles aux personnes humaines. Ils choisissent de se révéler aux humains soit pour les aider soit pour les effrayer. Ce sont ces êtres exceptionnellement doués et maîtrisant beaucoup de secrets de la nature qui accordent le don de la voix mélodieuse et celui de la composition des chansons aux êtres humains en récompense d'un bon geste fait sciemment ou inconsciemment à leur égard. Au fond, ces êtres ne donnent pas directement des enseignements sur l'art de la composition des chansons. Mais plutôt, ils ont la faculté, lorsqu'ils sont bienveillants, d'insuffler le don de se mettre en contact avec la source cosmique des mélodies. En revanche, ce sont les *Aziza* appelés également *yɛhwe* (esprits) qui ont donné le secret des initiations aux êtres humains. Ce sont ces créatures qui parfois ont enseigné le secret de certains cultes traditionnels avec la liturgie

---

[1] Saint Augustin cité par *Les sœurs Franciscaines réparatrices de Jésus-Hostie*, Paris, 2005, à l'occasion de la célébration de la fête de Sainte Cécile, patronne des musiciens .http :// www.magazine-littéraire.com.

[2] *Les sœurs Franciscaines réparatrices de Jésus-Hostie,* Paris, 2005, à l'occasion de la célébration de la fête de Sainte Cécile, patronne des musiciens .http :// www.magazine-littéraire.com.

[3] Les sœurs franciscaines, ibidem.

propre à chacun d'eux. C'est pour cette raison que tous les chansonniers en début d'une partie d'animation rendent toujours hommage à *Aziza.*

En effet, la règle cardinale à laquelle aucune vedette de la chanson ne doit déroger, sous peine de faire les frais d'un tarissement brusque de sa source d'inspiration, c'est l'invocation préalable des entités invisibles supposées accorder inspiration et talent. L'invocation se fait par le biais de chansons appropriées. Les travaux de Bogniaho ont consacré le nom générique de « *avalile han »* à cette catégorie de chanson. On les appelle également « *avalu han »*. A travers ces textes se dégage l'idée que leurs utilisateurs se font de l'origine de l'inspiration qui a été à la base de leur création. Les mérites d'un individu ne peuvent guère à elles seules justifier la beauté irréprochable d'une œuvre d'art. Sous forme de syllogisme, une argumentation somme toute logique sous-tend cette assertion. Les vraies chansons, c'est-à-dire celles qui, par tous, sont jugées bien élaborées traversent le temps sans vieillir, voyagent par-dessus les frontières des Etats et même par-dessus les barrières linguistiques. Même quand on ne comprend pas toujours la langue dans laquelle elles sont ouvrées, on les apprécie pour leur mélodie. De telles œuvres peuvent être simplement considérées comme parfaites. Alors, étant donné que tout le monde est convaincu qu'aucune œuvre humaine n'est parfaite, il faut aussi convenir que ces belles œuvres-là ne sont pas des productions d'homme. Une œuvre d'art de cette trempe est un don, un don gracieux de *Mawu,* le créateur, ou de *Sɛmɛdo* l'esprit tutélaire ou d'un *vodun*. Cela s'obtient grâce à la bienveillance d'Aziza. Voilà en somme, ce qui se dit, d'une manière générale, de la source de la créativité des chansons en milieu *maxi*. L'explication que donnent les adeptes de *vodun* n'est pas fondamentalement différente, elle apporte au surplus quelques précisions dans une approche quelque peu mythique.

Les responsables des divers couvents que nous avons eu à visiter ont remonté l'origine des chansons liturgiques à l'époque même de la création de leurs cultes. Les chansons liturgiques étant des textes sacrés, elles comportent des messages dont le décodage nécessite une initiation particulière. C'est pour cette raison que nombre d'entre elles comportent des séquences que même les adeptes du culte ne comprennent pas toujours. Selon les responsables des couvents de *Nɛsuxwe* que nous avons interrogés, au commencement les chansons étaient des compositions laudatives adressées à *Mawu* ou aux *vodun* supérieurs que sont *Dada Sɛgbo* et *Sɛgbo Lisa*. C'étaient donc des textes pour louer la grandeur, la bienveillance et la générosité des *vodun*. Mais lorsque le malheur arrive à frapper certaines personnes, se plaignant de leur infortune, les victimes se livrent des fois à ce qu'on appelle gbɛvi *han*, ce qui veut dire littéralement «chansons de lamentations dues à la vie». Le terme *gbɛvi han* désigne toute chanson exprimant les pleurs que la vie, le destin inflige aux humains. *Gbɛvi han* exprime le mal-être, la souffrance que la nature nous impose et non les souffrances provenant d'un coup qu'une tierce personne nous fait.

Donc c'est le mal dont on souffre et pour lequel on a l'impression que c'est le sort seul qui en est responsable, qui constitue la thématique de *gbɛvi han.* C'est par un phénomène d'aphérèse que le terme *gbɛvi han* se dit également *avi han*.

Dans leurs lamentations, les infortunés étalent leurs mauvaises conditions de vie, l'acharnement, sans raison apparente, du mauvais sort contre eux. Mais ils se gardent toutefois d'accuser directement *Dada Sɛgbo, Mawu,* le créateur, *Sɛgbo Lisa*, et tous les autres *vodun* du panthéon *aja-fɔn*.

La crainte de représailles plus fortes et certainement le respect qu'inspirent les *vodun* ne permettent pas de leur adresser directement des récriminations. Dans les *gbɛvi han* il se fait toutefois que l'on se prenne au *Sɛmɛdo* qui est l'esprit qui a présidé à la détermination du sort, du destin de chacun. Cet esprit étant, dans son individualité, lié à la vie d'une personne, il peut recevoir ces récriminations, ces accusations parce qu'il passe pour responsable de ce qui arrive à celui dont il gouverne la vie. Les chansons appelées *gbɛvi han* sont censées attirer la commisération des *vodun* qui dans leur magnanimité peuvent conjurer le mauvais sort. Comme on le voit, *gbɛvi han* constitue la deuxième catégorie de chansons dans l'ordre de l'invention des textes chantés. Sans s'adresser directement aux *vodun* ou à *Mawu* les chansons dites *gbɛvi han* sont un langage détourné pour attirer l'attention de Dieu et des *vodun*.

Dans la culture *aja-fɔn* l'on pense que, après avoir, à l'origine été destinées de façon explicite ou de façon implicite à Dieu et aux *vodun*, les chansons ont servi dans un second temps à louanger les rois, à magnifier leurs exploits. C'est pour cette raison que pendant très longtemps les chansonniers étaient au service des rois. Ce n'est que progressivement que les chansons sont sorties du cadre des cours royales pour s'adresser au commun des mortels, d'abord à l'occasion des décès puis pendant les réjouissances.

3. **R**ôle et importance **de la chanson dans les rituels**

Les dignitaires de l'aire culturelle *aja-fɔn* que nous avons interrogés sur le rôle et l'importance de la chanson dans les différents rituels ont tenté des explications que nous synthétisons de la manière suivante.

La chanson tout comme les pleurs attire l'attention des parents ou de toute personne chargée de veiller sur le bien-être de celui qui chante ou pleure. Lorsqu'un enfant naît, le premier langage par lequel il communique avec ses parents ce sont les vagissements. Lorsqu'il grandit, il ajoute aux pleurs qui sont l'expression d'une insatisfaction le gazouillement, sous la forme d'une proto chanson qui est l'expression du contentement. Babiller, chantonner peuvent devenir au fil des jours une manière que l'enfant cultive pour extérioriser ses sentiments à ses parents. Il peut arriver qu'un enfant pleurniche tout en chantonnant. Dans ce cas, il exploite les deux facettes de

la chanson qui peuvent être aussi bien l'expression de joie ou de peine. C'est en se mettant à la place d'un enfant qui veut attirer l'attention de ses géniteurs sur son état d'âme que les adultes choisissent de chanter pendant les prières et autres cérémonies religieuses. C'est cette réalité sédimentée dans notre subconscient collectif qui détermine le fait que tous les moments solennels de la vie d'une communauté humaine sont marqués par des chansons appropriées. La chanson s'utilise alors comme le moyen permettant à toute religion d'assumer sa fonction fondamentale de liaison individuelle et collective avec la source de la vie. Cette représentation du rôle de la chanson est loin d'être un trait caractéristique de la culture *maxi.* Loin s'en faut. Tumba Shango Lokoho parlant plus généralement de l'ontologie du rythme négro-africain a eu à le dire expressément dans un langage très élaboré ce qui suit :

> *« Le rythme négro-africain est le lieu de résilience et de reliance c'est-à-dire où s'éprouve le lien de l'homme au monde, à la nature, au cosmos et au divin. Mais surtout à l'homme. Il est aussi langage disant l'arrachement ou le déracinement, l'enracinement, et l'attachement de l'homme à la vie. Dans ses paradoxes, sa complexité, sa richesse et ses apories, ses impasses et ses réussite».*[1]

Outre cette explication, il y a également une raison profonde qui justifie l'utilisation des chansons comme moyen d'expression au cours des rituels. La chanson est un précieux instrument mnémotechnique qui permet de sécuriser et de transmettre certaines paroles sacrées qui pourraient se perdre au fil du temps. Vue sous cet angle, la chanson sacrée est une forme d'expression d'un message surcodé dont la compréhension profonde n'est pas à la portée de tous.

4. *Nɛsuxwe* et la chanson

Pour comprendre le rôle et l'importance de la chanson dans le culte *vodun*, il est nécessaire de remonter à l'origine du *vodun*. Pour ce faire, il convient de repréciser certaines notions qui constituent les fondements de la théogonie dans la culture *aja-fɔn*. Selon le peuple *aja-fɔn*, le couple *Mawu-lissa* (les deux entités de la puissance créatrice de l'univers) a comme fils dans l'ordre *Fa* et *lɛgba.* Ceux-ci s'appellent respectivement *Ifa* puis *Ilɛgba* en langue yorouba, langue du pays Oyo. Selon les propos rapportés par Germain de Souza :

> *« Fa est le fils que Dieu aime et affectionne. Il jouit de sa vision constante alors que « Lɛgba » en est privé. Il aura alors pour mission de communiquer aux hommes les desseins de Dieu sur l'homme, ses pensées, ses volontés, le destin de chaque homme. Il est par conséquent son porte-parole ».*[2]

---

[1] Tumba, Shango, Loko, « *La sensibilité poétique* », in *Esthétique de la poésie*, http://www.vox poetica.org/t/meizoz.html.

[2] Souza, (de), Germain, *Conception de vie chez les 'Fon'*, Cotonou, Ed. du Bénin, 1965, p.79.

C'est *Fa* qui la plupart du temps informe l'homme sur la présence d'un *vodun* à honorer, à adorer. Dans le culte du *vodun Nɛsuxwue,* très souvent c'est après avoir consulté *Fa* que l'on est informé qu'un défunt doit être érigé au rang de *vodun Nɛsuxwue.* Selon les prêtres de *Fa*, chaque signe de *Fa* a des chansons spécifiques. Lorsqu'on chante pour lui, le chant ou la chanson évoque l'esprit qui se présente sous forme invisible pour présider la séance de divination où la cérémonie qui découle de la divination. Ces textes fonctionnent comme des canaux d'invitation. Selon ces mêmes prêtres du *Fa,* la chanson trace la voie à l'esprit.

C'est pour cette raison que pour être chevauchés par leur *vodun,* les adeptes entonnent d'abord des chansons spécifiques. L'esprit prend possession de l'adepte lorsqu'il est invoqué au moyen d'une chanson. Certaines chansons, au dire des prêtres, ont la vertu de guérir certaines maladies à cause de leurs tonalités qui purifient le malade. La chanson a donc le pouvoir de purifier certains esprits dérangés. Le son des tam-tams funèbres éloigne l'esprit des personnes qui ont connu une mort violente. L'esprit de celui qui meurt par accident par exemple ne se rend pas compte du coup de sa dissociation du corps physique de la victime. Il erre et hante le domicile du défunt. Ce sont les chansons des cérémonies funèbres qui le renseignent et l'oriente vers le monde des morts. Puisque le culte *vodun* découle de *Fa* et que la chanson capitalise toutes ces fonctions dans sa pratique, il est tout à fait normal qu'elle ait à jouer des rôles dans la pratique *vodun.*

II. LA CHANSON SACREE

1. La notion de sacré

De l'émerveillement face à la création, puis du questionnement angoissant sur la destinée et la fin de tout être humain a résulté l'idée du numineux dont le corollaire est une déférence craintive qui a abouti à la notion du sacré. En effet, au commencement était le mythe. Pour donner un sens à leur vie, les hommes, sous tous les cieux, ont élaboré des théories et des récits de leurs lointaines origines cosmiques. Dans ces récits imaginaires, il y a souvent une constante. Des êtres visibles ou invisibles du règne animal ou de toute autre espèce ont eu à jouer un rôle saillant dans l'histoire de la vie ou de la survie de la communauté considérée. Mus par une logique de reconnaissance, les peuples accordent une place exceptionnelle à ces êtres d'exception. Le devoir de mémoire et de reconnaissance prend la forme d'une dévotion lorsque l'objet de cette attention particulière est une entité invisible, ou bien cesse d'être visible pour cause de décès ou pour toute autre raison. Le mythe de la survivance après la mort biologique est donc né ; il a cristallisé autant que la crainte de cette mort, la révérence due à ces êtres qui ont joué un rôle déterminant dans l'histoire de la communauté et qui sont incidemment invités à continuer de le

faire pour chacun. C'est de cette façon que naquirent et prirent forme les cérémonies célébrées en l'honneur des êtres invisibles. Tout ce qui sert dans le cadre de telles cérémonies a revêtu une importance particulière autant aux yeux des officiants qu'aux yeux des spectateurs. Les accessoires des cérémonies sont alors considérés comme séparés, interdits d'usage courant et inviolables par opposition à tout le reste. L'idée du sacré est ainsi née. Comme un nouveau concept est né, il a fallu bien trouver un vocable pour le désigner. En latin, le terme eut deux variantes, *sacer* et *sanctum.*

L'antériorité du mythe par rapport à la notion du sacré est la conclusion à laquelle est parvenu Pierre Ouellet. Il a notamment écrit :

> *« La pensée mythique, quant à elle, antérieure à cette bipartition des pratiques langagières, précédant toute distinction claire entre profane et sacré, nature et culture, individu et société, marque le moment charnière où la continuité du visible et de la vue comme de l'audible et de la voix - soit le continuum entre l'homme et le monde, le sujet et l'objet, le senti et le sentant - se distend et se rompt, s'ouvre au possible en trouant la pure présence au réel tout entier actualisé dans sa manifestation immédiate, une, même, identique à soi, et permet ainsi la re-présentation… tantôt des ruptures et des fissures qui la constituent désormais, à quoi se consacreront l'art et la littérature ».*[1]

Est qualifié de sacré ce qui est séparé, interdit et inviolable par opposition à ce qui est profane, ouvert et accessible à tous. On retrouve ces notions un peu partout, mais sous des formes diverses, par exemple dans l'Islam avec les notions de baraka et de haram. Un objet réputé sacré suscite un sentiment de révérence religieuse doublée d'une certaine crainte. C'est ce qui a fait dire à Tonassé, un dignitaire du culte de *Nɛsuxwe* que le sacré est :

> *« Toute chose qui, dans la vie, nécessite une crainte. Dans la vie des hommes, c'est quelque chose qui est respecté et qui répand du bien sur les hommes. Il peut être spécifiquement défini comme l'être supérieur à qui l'homme doit une déférence absolue : Dieu ».*[2]

Avant de préciser qu'il *:*

> *« Faut être dans un état de pureté avant de s'approcher du sacré ».*[3]

Pendant longtemps, ce qui était considéré comme sacré était par ailleurs quasiment tabou. La bipartition sacré/profane a souvent été source de polémique. La frontière entre les deux concepts oscille suivant les dogmes, les pensées philosophiques et même selon les convictions personnelles au sein d'une confession religieuse. La vache passe pour un animal sacré en Inde et de ce fait elle jouit d'une franche protection. Dans la plupart des autres pays du monde, cet

---

[1] Ouellet, Pierre, « *Lecture à vue, écriture à voix* », in *La vue et la voix : Dans les arts, la littérature et la vie commune,* Montréal, VLB éditeur, coll. Le soi et l'autre, 2009, pp.7-36.

[2] Tonassé, Lokossi, responsable du couvent de Koutago. Traduction faite par nous d'un entretien qui a eu lieu à Mondji le 18 juillet 2009.

[3] Ibidem.

animal est surtout destiné à la boucherie. Le tabou qui entoure la notion du sacré est pour ainsi dire lié à une sphère culturelle et/ou géographique. Le statut d'inviolabilité qui auréole tout ce qui est considéré comme sacré et la méfiance qui s'ensuit n'ont pas permis, pendant une période relativement longue, à la recherche scientifique d'entreprendre l'herméneutique du sacré. Mais avec l'évolution, les recherches ont commencé à investir le champ du sacré. C'est vers la fin du XIXe siècle que l'étude de la notion du sacré s'est répandue dans le champ des sciences sociales, plus précisément depuis les travaux de W. Robertson Smith avec la publication en 1889 de *Religion of the Sémites.* A sa suite, Emile Durkheim publiera également les résultats de ses recherches sur la notion du sacré. Toutefois, il convient de faire remarquer que c'est plutôt Henri Hubert et Marcel Mauss qui sont les premiers à faire de « sacré » et de « profane » des substantifs qui.

> *« désignent deux pôles extrêmes de l'activité et de la pensée religieuse dont le sacrifice assure la médiation. D'autres théoriciens ont moins mis l'accent sur l'expression rituelle du sacré que sur ses contenus psychologiques ».* [1]

Pour sa part, Rudolf Otto[2] s'est positionné comme pionnier dans l'analyse de l'expérience subjective du « numineux », tandis que Roger Caillois tentait d'élaborer une grammaire des expériences sacrées en distinguant le « sacré de respect » (contraint par l'ordre social) du « sacré de transgression » (notamment dans la fête). Dans le domaine des sciences humaines, Raffaele Pettazzoni et Mircea Eliade ont consacré de nombreuses études à la notion du sacré. Marcellio Massenzio écrira dans *Sacré et identité ethnique* : *« La conception du sacré selon Pettazzoni va au-delà de l'évidence immédiate du récit mythique, qui affirme la primauté du supra-humain sur l'humain».*[3]

On pourra ainsi résumer les points fondamentaux de la pensée de Marcellio Massenzio :

- ✓ Le sacré doit devenir le centre de la réflexion si l'on veut accéder à une dimension du religieux libérée de tout a priori ;
- ✓ Le sacré, en tant que produit de la pensée dialectique, qu'antithèse de la réalité humaine, ne peut être conçu comme une réalité autosuffisante, déliée du domaine du profane ;
- ✓ La dialectique sacré/profane, sous ses formes multiples de l'opposition entre chaos et cosmos jusqu'au lien entre crise (avec évasion dans le sacré) et dépassement de la crise (avec récupération du profane), permet d'identifier la sphère du religieux.

---

[1] Henri, Hubert & Mauss, Marcel, *La religion dans son essence et ses manifestations, Phénoménologie de la religion*, Paris, Payot, 1948, pp.35-36.
[2] Otto, Rudolf, *Le sacré : L'élément non rationnel dans l'idée du Divin et sa relation avec le rationnel,* trad fr. Paris, Payot, 1969, pp.160-161.
[3] Marcellio, Massenzio, S*acré et identité ethnique*, Paris, Ed. EHESS, 1999, p.2.

Au demeurant, il convient de souligner qu'autant la manipulation de tout objet réputé sacré impose précaution et protocole, autant l'emploi du terme nécessite discernement et précision. Sa charge sémantique ondoie entre le religieux et le profane. Alors que la sphère du profane devrait être l'asymptote du sacré, il se fait que par extension métaphorique, on parle aussi du sacré dans le domaine profane. Ainsi, on entend dire, du point de vue juridique, que la personne humaine est sacrée, que le lit conjugal est sacré tout comme la quotité non saisissable du salaire d'un employé. Sur le plan sociétal, on remarque que les citoyens de chaque pays considèrent le drapeau de leur nation comme sacré. Même dans le domaine religieux, la notion du sacré comporte des nuances plutôt accusées. Dans toute pratique religieuse, on distingue le sacré exotérique du sacré ésotérique réservé à quelques initiés appartenant à un cercle plus ou moins restreint. En outre, au nombre des textes sacrés comme les chansons liturgiques, on fait aisément la discrimination entre les chansons sacrées populaires et les chansons sacrées solennelles. C'est dire que lorsqu'on emploie le terme sacré dans une étude, il est nécessaire de spécifier l'acception qui est considérée. Dans la présente étude, le concept renvoie au domaine religieux et singulièrement à la liturgie du *vodun Nɛsuxwe*.

Les recherches en littérature peuvent s'orienter vers plusieurs volets du sacré. Les mythogenèses, les mythologies, les textes liturgiques et les textes de chansons rituelles constituent des matériaux intéressants pour les chercheurs en littérature orale. La notion de chanson sacrée qui est l'objet de nos recherches actuelles mérite d'être clairement délimitée afin d'éviter toute confusion.

Quoique la notion du sacré soit bien présente dans la culture *maxi*, il n'existe pas en *maxigbe* un terme globalisant susceptible de désigner le concept dans toutes ses acceptions. Tout ce qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable est considéré dans la langue comme quelque chose à usage réglementé ou réservé. L'idée est rendue par l'expression *eɖosun* qui veut dire littéralement cela « est réglementé par des lois et principes ». Dans le culte de *Nɛsuxwe*, pour dire que quelque chose est sacrée, on dit qu'elle est réservée pour le *vodun* ou qu'elle appartient au *vodun*. Ainsi, la chanson sacrée se dit en *maxigbe* chanson du *vodun*. Le principal critère discriminatoire de la chanson sacrée est donc le cadre de performance habituelle et la finalité de l'usage.

2. Dialectique de la sacralité de la parole littéraire

La typologie endogène des genres ou paroles littéraires dans le Sud-Bénin, telle qu'elle est établie par Bogniaho[1], regroupe globalement deux grandes catégories. Dans la première,

[2] Bogniaho, Ascension, « *Littérature orale au Bénin: essai de classification endogène des types de parole littéraire »* in *Ethiopiques,* Revue trimestrielle de culture négro africaine, Nouvelle série, 3è et 4è trim, 1987, vol 4, N°3-4, pp.53-64.

sont rangées *xojɔxo, xonugbo, et xoɖagbe*. Dans la seconde l'on retrouve *xovivɛ. Xovivɛ* est le genre qui recouvre toutes les paroles littéraires considérées comme sérieuses.

Toute parole secrète, intime ou sérieuse *xovivɛ* est vectrice de la puissance du verbe. Proférée dans des circonstances données, elle peut agir ou faire agir. C'est sur cette base que fonctionne toute la charge sémantique de l'onomastique telle qu'elle est conçue en milieu *maxi*. En effet, l'anthroponymie, qu'elle soit profane ou sacrée est censée déterminer voire présider la destinée du porteur. La parole sérieuse ou *xovivɛ* lorsqu'elle intervient dans le contexte d'un culte, elle est dite sacrée. En dehors des pratiques cultuelles, elle est dite profane même si elle agit ou fait agir. C'est le cas par exemple de la malédiction qui peut nuire gravement sans qu'on puisse la classer avec discernement parmi les paroles sacrées. Toute malédiction ne peut être de la parole littéraire. La formulation des paroles sacrées respecte les canons de la beauté littéraire de l'aire culturelle considérée. Aucune parole sacrée ne manque d'esthétique. Mal formulée aucune parole ne peut être ni littéraire ni sacrée. La rhétorique particulière dans laquelle est formulée une parole sacrée la met hors de la portée des personnes non averties ; elles ne peuvent donc pas les maitriser pour les employer éventuellement de manière frauduleuse. La sacralité de la parole provient, des fois, de la nature des mots qui la constituent. Les termes sacrés ou considérés comme tels ne sont pas connus de tous les locuteurs d'une langue. Ils impriment leur caractère sacré aux paroles qui les contiennent. En pays *maxi* comme chez tous les autres peuples de la culture *aja-fɔn* et assimilés, c'est l'initiation à l'art divinatoire *fa* qui constitue le cadre le plus large dans lequel s'apprend avec une relative tolérance un grand nombre de noms sacrés, ésotériques ou mythiques. Cela est dû essentiellement au fait que chacun des 256 signes de *Fa* possède en propre un ou plusieurs légendes ou mythes. A l'intérieur de la plupart de ces récits se retrouvent des noms sacrés ou mythologiques. La vérité est que généralement, c'est de la mythologie que viennent les noms dits sacrés. Quand ceux-ci sont dans des textes, d'emblée ces derniers passent pour sacrés. A titre essentiellement indicatif, nous illustrerons notre propos avec un échantillon de noms mythologiques qui, dans des contextes d'emploi donnés, sont véritablement des noms sacrés. Les autres mots qui sont foncièrement sacrés ou ésotériques et interdits de divulgation ne peuvent évidemment figurer dans cet échantillon.

Pour des raisons de commodité, nous nous limiterons à quelques noms mythologiques qui ont une relative fréquence d'emploi dans les chansons des adeptes du vodun *Nɛsuxwe*.

Echantillon de noms mythologiques

Noms mythiques / Noms iconiques	**Noms usuels**	**Noms français**	**Texte du corpus**
Zunvun	kpɔ	*Léopard*	*CHC16*
Agbigbi	wusi	*Gypaète barbu*	*CHC12*
adjinaku géli	adjinaku	*Eléphant*	*CHD14*
kinikini janta	Janta	*Lion*	
adɔ̨xɛ	adɔ̨we	*Héron*	*CHC01*
kɔjasu	agbo	*Bélier*	*CHP03*
gbagba nunkunsu	nunkunsu	*Bouc*	
zusonu ganca	sonu	*Pintade*	
aglavu wesi	Avun	*Chien*	
tɛgbɔlewe	lewe	*Gazelle*	*CHD14*
agbetɔ awoyo	Hun/ awoyo	*Mer*	*CHC05/CHP07*
aklasu gawunga	aklasu	*Charognard*	
azagun loko	loko	*Iroko*	
yɛglede	yɛdede	*Araignée*	
takuntakun	Seli	*Grès ferrugineux*	*CHC03*
kanlin du jɛ	gbɛto	*Homme*	*CHP04/CHP05*
ahuanyisɔsɔagidi	sɔ	*Cheval*	*CHP01*
afianku gawunga	afianku	*Bubal*	

Le contexte de profération fait de ces noms des termes sacrés. Il importe de noter au passage avant d'y revenir plus loin que certaines paroles sacrées ou certains mots sacrés peuvent être profanés : ils en perdent définitivement leur attribut de sacralité. En revanche, aucun mot profane ne peut jamais devenir sacré. Dans la même logique, une chanson sacrée peut à la longue se désacraliser mais une chanson profane ne peut en aucun cas devenir sacrée.

3. La chanson sacrée

3. 1. Approche définitoire de la chanson sacrée

Est considérée comme chanson sacrée toute composition mélique destinée à célébrer un culte, à accompagner un rite. De tels chants ou chansons ne sont proférés que dans le cadre strict des cérémonies religieuses. Elles ont la particularité d'être associées à des étapes spécifiques des cérémonies ou de la vie à l'intérieur des couvents. Ainsi les chansons que l'on entend au début

d'un office diffèrent de celles qui s'exécutent à la fin. Lorsqu'il s'agit d'un rituel de demande de grâce, les chansons qui accompagnent les gestes ont un tempo différent de celles que l'on chante en signe de gratitude. Compte tenu du fait que les funérailles se font suivant des rites, les chansons funéraires constituent une catégorie particulière de chansons sacrées.

Dans le culte de *Nɛsuxwe,* les chansons ne sont proférées que par des adeptes. Ces derniers peuvent être tout à fait lucides ou chevauchés par le *vodun*. Les non initiés ne sont en aucun cas autorisés à les chanter. Le faire constitue la transgression des dispositions réglementaires du culte. On ne badine pas avec les chansons *vodun* surtout quand les adeptes célèbrent leur culte religieux. Et dans ce cas, l'acte est perçu comme un outrage qui suscite des chansons appropriées appelées chansons de dénonciation d'outrage (*oman han*). Les chansons sacrées de *Nɛsuxwe* peuvent être classifiées selon leur fonction ou selon le contexte de leur utilisation. En effet, il existe des chansons sacrées solennelles qui sont exécutées pendant les cérémonies, puis des chansons sacrées non solennelles qui agrémentent les parties de réjouissance ou certaines libations. La caractéristique différentielle la plus visible permettant d'identifier aisément ces deux catégories de chanson réside dans leur mode de profération. L'exécution des chansons sacrées solennelles requiert la participation de tous les initiés présents mais ne nécessite pas la désignation d'un coryphée attitré. A tour de rôle, comme dans un acte de communion et de concélébration, chaque participant entonne un couplet précis. Donc pour cette catégorie de chanson, le rôle de coryphée est rotatif. Et il y en a autant qu'il y a d'initiés présents sur les lieux. Quant aux chansons considérées comme sacrées non solennelles elles peuvent être entonnées tout au long d'une séance par un seul coryphée.

Au nombre des chansons sacrées solennelles on distingue les chansons d'initiation, les chansons des rituels intégratifs, les chansons de consécration, les chansons de purification, les chansons de prise d'adepte, les chansons d'intronisation, les chansons de dénonciation d'outrage et les chansons funéraires. La nomenclature endogène que considèrent les adeptes du culte catalogue globalement les chants et les chansons sacrés solennels selon leur fonctionnalité et le type d'orchestre qui les accompagne. Elle distingue les chansons de couvent dites *hunkpamɛ han* des chansons de réjouissance ou de dévotion, des chansons funéraires dites *kiↄ han.* A ceci s'ajoutent les chansons expiatoires ou de purification dites *sinba han* et les chansons de manifestation violente de colère pour dénoncer les actes d'outrage appelées *oman han.* Pour coller à la réalité de la pratique du culte nous adopterons cette classification. D'ailleurs, c'est cette approche que recommandent les chercheurs en littérature orale comme, entre autres, Ascension Bogniaho et Henriette Diabaté. Cette dernière pour sa part a écrit :

> *« Les traditions orales sont fournies et elles donnent une vision autochtone qui place les événements du point de vue des intéressés eux-mêmes. Le*

> *chercheur doit donc les privilégier, à la fois par nécessité – parce qu'elles sont les plus nombreuses - et par choix - parce qu'elles reflètent la vision "interne" de la société qu'il étudie, même si cette vision n'est pas obligatoirement objective ».*[1]

Au sein des chansons sacrées non solennelles on identifie des chansons considérées comme chansons de réjouissance, chansons de procession rituelle et les chansons de rituels périodiques ou épisodiques.

3.2. Les déterminants de la chanson sacrée

L'examen du statut particulier des chansons sacrées permet d'observer un genre particulier de contrat social au sein des sociétés à forte tradition orale. Sans convention écrite, tous les membres de la communauté sociale reconnaissent puis distinguent de facto les chansons sacrées de celles qui sont profanes. Dans la pratique, des facteurs structurant permettent de faire aisément cette dichotomie. Les utilisateurs de la chanson constituent le premier critère de catégorisation.

C'est un fait, lorsqu'une chanson n'est utilisée que par un groupe de personnes unies par le secret d'une quelconque initiation, ceux qui sont en dehors de cette communauté ne doivent guère en faire usage. Ainsi, toute restriction d'usage scellée par une initiation consacre le caractère sacré d'un texte et impose son respect à tout le monde. Le deuxième critère est relatif au contexte d'utilisation des chansons. Ce critère paraît à première vue une évidence. Si l'apparence donne cette impression, la réalité est beaucoup plus complexe. Il est vrai, les chansons qui interviennent dans les cérémonies civiles ou religieuses sont sacrées. Leur usage est codifié et obéit à des règles particulières. Elles ne doivent pas être chantées juste pour s'amuser. Donc on peut globalement dire que les chansons sacrées sont celles qu'on chante pendant les cérémonies religieuses.

3.3. Rapport entre chanson sacrée et musique sacrée

Toute chanson sacrée est accompagnée et soutenue par une musique également perçue comme sacrée. Certains types de musique sacrée se jouent sans l'accompagnement d'une voix humaine. En Occident tout comme en Asie, certaines catégories de musique sacrée sont quelque fois appelées musique spirituelle. La musique sacrée regroupe les genres musicaux associés d'une

---

[1] Diabaté, Henriette, *Le Sannvin: sources orales et histoire*, Abidjan, N.E.A., 1986, p.19.

manière ou d'une autre aux pratiques religieuses d'un groupe social donné. Le concept s'oppose donc à celui de musique profane. Il n'est pas spécieux de distinguer la musique sacrée, de la musique spirituelle et de la musique religieuse :

- La musique sacrée est une musique considérée comme capitale, vitale à une personne ou à une communauté d'un point de vue religieux. C'est le cas, par exemple, de la musique que font les adeptes de *Nɛsuxwe*.
- La musique spirituelle est une musique permettant d'élever l'âme vers le Divin, sans s'inscrire forcément au sein d'une pratique religieuse. A l'étape actuelle de nos recherches, nous pensons que dans l'aire culturelle *aja-fɔn* la musique spirituelle se pratique comme moyen d'exorcisme par les tradipraticiens et dans certains rites funéraires. C'est, entre autres, le cas de la musique funéraire dite *Lɔnhun* des *Nɛsuxwesi* qui est censée impulser l'ascension de l'âme et l'accompagner lors de sa réintégration dans la demeure originelle appelée *Sɛxwe.*

Ainsi, la musique sacrée apparaît comme un ensemble comportant un sous-ensemble ayant une fonction spécifique. La musique spirituelle est un sous-ensemble du genre. Une musique peut être sacrée pour un culte (le *miserere* pour l'église catholique par exemple) sans l'être pour d'autres. Donc une musique profane peut être spirituelle. C'est le cas du reggae pour les rastafaris.

- La musique religieuse est souvent consacrée par des textes ou par des sacrements religieux. Elle se distingue des précédentes par sa fonctionnalité.

Une musique peut toutefois revêtir puis combiner ces trois caractéristiques

4. Problématique de la désacralisation des chansons

Il arrive que certaines chansons sacrées non solennelles soient proférées en dehors de toute manifestation religieuse. Ces chansons devenues quasiment profanes ne sont guère nombreuses.

Avouons que pour l'instant nous n'avons pas pu déterminer le critère ni les conditions de la désacralisation de ces textes. L'initiative de la désacralisation revient absolument aux initiés d'un certain rang social. Quand ceux-ci s'avisent à chanter des chansons de *Nɛsuxwe* pendant les travaux champêtres ou simplement lors d'une randonnée pédestre on se rend simplement compte que ces textes-là ne sont plus notoirement sacrés. Alors, il devient loisible aux non initiés d'imiter ces notabilités. De tels textes peuvent être ensuite utilisés par des orchestres profanes.

En revanche quand des personnes étrangères au culte s'avisent à chanter certaines chansons non désacralisées leur acte peut être interprété comme une volonté de profanation.

Dès lors il peut s'en suivre des représailles dont l'issue peut être fatale. Un cas illustre de telles représailles est le décès de Gbèzé premier alias Justin Tokpoho. Lorsque ce jeune chanteur a utilisé comme amorce de la chanson principale de sa première œuvre discographique il mourut de façon tragique avant même que sa production soit mise sur le marché. En effet, le couplet introductif de sa chanson n°01 du vol 01 DINAPEL est une vieille chanson sacrée que les *vodunsi* chantaient lorsque l'un de leurs pontifes meurt de façon tragique (soit par noyade, soit par incendie ou des suites d'un accident de chasse). De tels événements sont rarissimes et c'est bien pourquoi cette chanson ne se chante que très rarement. De ce fait, elle n'est connue que par très peu de personnes. Ses paroles très bien ourlées ont été empruntées par le jeune artiste pour servir d'amorce à sa chanson phare. Voici la traduction de l'affixe querellé.

(Jonyi bɔ atin ma dan)
Un vent a soufflé et le feuillage de l'arbre est secoué.
Le feuillage de l'arbre est secoué
Et le tronc a tremblé.
Oh mon frère
Je suis passé
Et je ne l'ai pas vu
La porte de Sado[1] *est ouverte*
Hélas, j'ai été de passage
Et je n'ai pas pu voir mon frère.

Personne ne s'avisait à chanter ces versets en dehors des conditions requises par les rites *vodun.* Le décès de cet artiste avant la mise sur le marché de sa cassette a suscité un effroi qui a rappelé à tous qu'aucun profane ne doit prendre le parti d'utiliser des textes sacrés en dehors du cadre prescrit.

V. LA MORPHOLOGIE DES CHANSONS SACREES DE *NƐSUXWE*

D'une manière générale, dans l'aire culturelle *maxi* les chansons (à l'exception des comptines et autre berceuses), ont une structure tripartite. Elles comportent une introduction, un développement dit *hanko* et un affixe conclusif qui se distingue très nettement des deux parties précédentes par son tempo. La partie centrale dite *hanko* ou développement est très souvent composée autour d'une anecdote, un proverbe ou une fable allégorique pour illustrer le message véhiculé.

Aucune chanson de *Nɛsuxwe* n'a cette structure. Elles n'ont ni introduction, ni développement. Dans certaines chansons profanes on relève souvent des genres d'aparté de la part du coryphée à l'endroit des instrumentistes. Nous nommons apartés les actes performatifs de langage tels que *« vous répondrez », « êtes-vous prêts », « jouez-moi tels instruments* », qui

[1] **Note** : Sado ou Tado est le nom de l'origine mythifiée des peuples *aja-fɔn.* Dire que la porte de Sado est ouverte revient à dire que l'âme ou l'esprit de quelqu'un est retourné au bercail.

constituent en réalité des paroles allogènes incrustées dans les chansons lors des séances d'animation. Ce sont des propos qui tiennent parfois lieu d'envoi pour la chanson mais dont certains n'assument qu'une fonction phatique[1].

De tels propos n'apparaissent jamais dans les chansons sacrées. Outre ces caractéristiques différentielles, il convient de faire remarquer qu'en milieu *maxi,* il est loisible au coryphée tout comme aux autres membres des orchestres profanes d'agrémenter les chansons de leur répertoire de slogans appelés *acagbe*. Quant aux chansons sacrées, aucune d'elles n'admet l'irruption de la profération d'un quelconque *acagbe* ni au début ni à la fin de leur performance.

V .1. La dialectique de la forme et du contenu

Pour Gentile, il est impossible de saisir dans toute son ampleur la notion de forme sous son état de réalité artistique si on ne l'envisage pas par rapport à celle de contenu. En effet, c'est dans la conjoncture de ces deux donnés que ce philosophe voit la condition nécessaire et suffisante à la réalisation de toute œuvre d'art. Le contenu à mettre dans chaque chanson sacrée détermine la forme à donner au texte.

Les chansons sacrées de *Nɛsuxwe* sont utilisées dans des contextes très variés. Les besoins spécifiques de chacune de leur utilisation déterminent leur message, leur contenu. Les chansons qui prennent l'allure de litanie ou de prière, *Ðɛ* sont nettement plus longues que celles qui servent à dénoncer les outrages et autres profanations.

L'examen de leur charpente révèle que ces chansons ont globalement deux structures-types. Elle est soit unibloque ou responsorielle. Dans leur ensemble, les chansons qui sont unibloques sont exécutées pendant les processions. Ces processions ne sont cependant pas toujours de la même nature. On distingue en effet, des processions rituelles pour les randonnées initiatiques destinées aux rites lustraux dits, *nɛtɔ* et *tɔyiyi* puis les processions de manifestations de colère pour dénoncer divers outrages et enfin celles qui se font lors des voyages pédestres. Pour tous ces types de processions les chansons qui se chantent sont composées de quelques versets qui sont repris plusieurs fois. La seconde structure-type des chansons de *Nɛsuxwe* est

[1] **Notes et commentaire :**

La fonction phatique a pour but d'affirmer, de maintenir ou d'arrêter la communication.

R. Jakobson distingue sous ce nom les signes « qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne (allo, vous m'entendez ? »), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas (« dites, vous m'écoutez ? ») ou, en style shakespearien : « Prêtez-moi l'oreille ! » et à l'autre bout du fil : « Hm, hm ! »)

« Cette accentuation du contact – la fonction phatique, dans les termes de Malinowsky – peut donner lieu à un échange profus de formes ritualisées, voire à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation » (1).

La fonction phatique joue un rôle très important dans tous les modes de la communion (cf. infra, p.46) : rites, solennités, cérémonies ; discours, harangues ; conversations familiales, amoureuses où le contenu de la communication a moins d'importance que le fait d'être là et d'affirmer son adhésion au groupe.

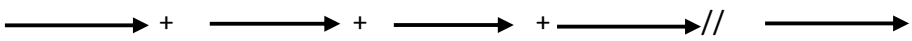
responsorielle. Pour ce type de chanson il y a des versets d'envoi qui s'alternent avec certains autres qui sont des répons. La morphologie des chansons telle que décrite est l'apparence première perceptible par tous. Une analyse plus poussée permet de découvrir la structure profonde de ces textes.

V .2. Morphologie et structure dérobées des chansons de *Nɛsuxwe*

En fait, c'est par commodité et surtout en nous conformant à la structure manifeste perceptible par tous que nous avons identifié et délimité les chansons de notre corpus comme des textes autonomes relativement courts. En étudiant le message des textes on remarque que plusieurs textes sont enfilés pour composer un hyper-texte dont la fin est maternalisée par un chant exécuté *a cappella*.

Ainsi une hyper-chanson ou texte intégral est constitué de la manière suivante :

Chanson 1 + Chanson 2 + Chanson 3 + Chanson 4 // Chant ou *vodun mla mla*



Parfois la fin du texte intégral est marquée non par un chant mais par une louange mi-chantonnée mi-déclamée appelée *vodun mla mla* ou une séquence de musique instrumentale.

Chaque chanson apparaît en réalité, comme une laisse à l'intérieur d'un texte global évidemment beaucoup plus long. Ainsi, la même thématique est développée sur plusieurs chansons qui constituent les maillons d'une hyper-chanson. Explorer judicieusement la thématique des chansons de *Nɛsuxwe* ne peut se faire en dehors de cette approche systémique. Nous nommerons hyper-chanson ou texte intégral l'unité thématique des chansons dont le sens ne peut être saisi que dans une approche globale. Ce que nous nommons texte intégral est donc un enfilage de chansons concourant à l'expression d'un message unique habilement saucissonné dans le but d'en dérober la perception aux non initiés. Le nombre de maillons constituant un texte intégral est variable.

V .3. Schématisation de la structure des chansons

Les schémas ci-après sont des représentations de la structure dérobée des textes intégraux des chansons de notre corpus.

Chansons de purification

Texte intégral 01 = CHP02 + CHP03

Texte intégral 02 = CHP03 + CHP04

Texte intégral 03 = CHP05 + CHP06

Chansons de couvent

Texte intégral 01= CHC01 + CHC02

Texte intégral 02 = CHC 03 + CHC04

Texte intégral 03 = CHC 06 + CHC07

Chansons funéraires

Texte intégral 01 = CHB01 + CHB 02 + CHB03

Texte intégral 02 = CHB04 + CHB06

Chansons de dévotion

Texte intégral 01= CHD02 + CHD 03 CHD04 + CHD05

Texte intégral 02= CHD06 + CHD07 + CHD08

Texte intégral 03= CHD09 + CHD10 + CHD11 + CHD12

Tout bien considéré le texte intégral constitue une longue chanson subdivisée en plusieurs morceaux chantés sur différents airs de sorte que texte et message sont éclatés en petits morceaux. Chaque morceau peut être conçu comme une chanson à part entière ayant un ou plusieurs couplets avec un ou plusieurs refrains. Cette structuration du message le dissimule et met sa quintessence hors de la portée des non initiés.

La pertinence de l'idée qui est à l'origine d'une telle structuration est reconnue par Géneviève Calame Griaule lorsqu'elle écrit :

> *« Il n'est pas bon de parler trop clairement de sujets importants, particulièrement lorsqu'on aborde le domaine de la connaissance ésotérique ; l'affabulation fournit une enveloppe commode qui atténue la portée trop grave des paroles. D'autre part la forme énigmatique est utile pour sonder l'intelligence et la curiosité de l'interlocuteur ».*[1]

Cette architecture du texte intégral de la chanson sacrée rappelle celle du mythe et des récits initiatiques à propos de laquelle Paul Zumthor fait la constatation que :

> *« À l'intérieur d'un même texte au cours de sa transmission de texte à texte (en synchronie et en diachronie), on observe des interférences, des reprises, des répétitions probablement allusives : échanges discursifs qui donnent l'impression d'une circulation d'éléments textuels voyageurs, à tout instant se combinant avec d'autres en composition provisoire».*[2]

L'appropriation du message des chansons requiert la reconstruction préalable du texte intégral en ayant pleinement conscience qu'il faut remettre en place dans un ordre logique les fragments du puzzle. Pour y arriver l'on ne doit non plus perdre de vue l'observation que Lévy Strauss a faite sur les récits mythiques à propos desquels écrit-il :

---

[1] Calame-Griaule, Geneviève, *Ethnologie de la parole chez les Dogons*, Paris, éd Gallimard, 1965, p.158.

[2] Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, éd du Seuil, 1983, p. 213.

Note : Les déplacements ne concernent pas seulement des fragments de textes, mais même la différence d'accent qu'introduit la performance en fonction des récepteurs : *« le texte écrit, puisqu'il subsiste, peut assumer pleinement sa capacité d'avenir. Le texte oral ne le peut pas étroitement asservit à l'exigence présente de la performance ; en revanche, il jouit de la liberté de se mouvoir sans cesse, de sans cesse varier le nombre, la nature et l'intensité de ses effets ».*

> *« En un sens le rapport entre diachronie et synchronie est inversé : la pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agençant des événements, ou plutôt des résidus d'événements ».*[1]

VI- SYMBOLISME DE L'ENCODAGE STRUCTUREL DES CHANSONS

VI-1 Du symbole au symbolisme dans les termes

Le mot « symbole » est issu de l'ancien grec '' sumbolon '' (σύμβολον), qui dérive du verbe sumbalein (*symballein*) (de syn-, avec, et -ballein, jeter] signifiant « mettre ensemble », « joindre », « comparer », « échanger », « se rencontrer », « expliquer ». Dans la langue française, ce terme est adopté en 1380 par l'Académie. Un symbole peut être un objet, une image, un mot écrit, un son ou une marque particulière qui représente quelque chose d'autre par association, ressemblance ou convention. Dans ce sens, un symbole est donc un objet sensible qu'on *« pose côte à côte avec »* une réalité abstraite ou surnaturelle qu'il est destiné à représenter. Le symbole est le terme visible d'une comparaison dont l'autre terme est invisible. En psychologie, le terme désigne la représentation conventionnelle d'un objet ou d'une notion. C'est justement dans ce sens que nous l'appréhendons ici dans l'expression « symbolisme de l'encodage structurel des chansons sacrées». Le symbolisme, dira alors *Le petit Robert,* est la figuration par les symboles ou une interprétation symbolique. Dans la pratique, il arrive que l'interprétation symbolique emprunte la voie de la métaphore ou de l'allégorie. Dans les explications recueillies auprès des dépositaires de la création littéraire dans les couvents *Nɛsuxwe*, on se rend compte du fait que la rareté de termes désignant des concepts abstraits en *maxigbe* pousse souvent les locuteurs de cette langue à avoir recours à des expressions imagées. Ainsi, l'examen attentif de certaines expressions révèle que nombre d'entre elles utilisent de la métaphore, des images analogiques pour formuler au second degré une idée sous forme de symbole. C'est bien le cas des termes qui expriment l'esthétique des chansons.

Le terme endogène usuel par lequel les *Maxinu* approuvent l'esthétique d'une chanson est *ejɛ gan*. La traduction littérale donne : « *cela correspond au gong ou cela sied au gong »*. C'est à partir de cette expression que Hounbonon Adiwassoun Elomon, un centenaire qui avait été cumulativement chef d'orchestre dans le couvent de *Nɛsuxwe* et de *Sakpata,* nous a expliqué la symbolisation de la superposition des chansons sacrées. Il compare la texture des messages contenus dans les chansons sacrées à la configuration d'un gong gémellé.

[1] Levis-Trauss, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 1976, p.167.

Au préalable il fait observer que la chanson est accompagnée et soutenue par des gongs gémellés. Les deux se marient pour se soutenir harmonieusement. C'est pourquoi dit-il leur morphologie parfaitement similaire. Pour ce chef d'orchestre, le message apparent, perceptible par les profanes est exactement comparable à la petite partie des gongs gémellés. Elle est mise en relief et surplombe la plus grande partie de l'instrument sans être aucunement la partie essentielle. La partie essentielle est la plus grande partie de l'instrument comparée à la première. Celle grande partie est assimilable à un canon à longue portée, elle porte loin. C'est pour cette raison qu'on dit qu'elle est destinée aux entités invisibles. « *Ce sont les paroles lourdes* » « *xo kpikpɛn* » selon la terminologie consacrée par les travaux du professeur Ascension Bogniaho qui constituent le réceptacle du message caché auquel la grosse partie du gong ouvre la voie du panthéon des *vodun*.

Le rapport de l'esthétique de la chanson au gong se remarque dans une autre expression. Il s'agit du mot *aja* qui désigne selon le contexte de son emploi la clochette sacrée qu'on utilise comme instrument de musique ou l'art de la chanson ou bien la maestria du chansonnier. Dans son usage courant, le mot *aja* désigne une clochette que les adeptes chevauchés agitent pour rythmer la chanson qu'ils profèrent. Mais l'expression « *xo aja* » se traduit littéralement par jouer de l'*aja*. En fait, cela signifie exceller dans l'art de la chanson.

Les chanteurs du monde profane se font appeler couramment *ajaxotɔ*(joueurs de clochette) alors qu'ils ne manient guère cet instrument. D'ailleurs en milieu *maxi* la clochette appelée *aja* ne se joue pas dans le cadre de la musique profane. S'y référer en parlant de la maîtrise de l'art de la chanson d'une manière générale est révélateur de la grande similitude de la structure de la chanson avec celle de l'instrument. Cette liaison corrobore la symbolique du gong gémellé évoquée tantôt.

VI.2. Le gong gémellé : une image allégorique de la structure dérobée du message des chansons sacrées

Du grec λλον / *állon*, « autre chose », et γορεύειν / *agoreúein*, « parler en public », le terme « allégorie » désigne une forme de représentation indirecte qui emploie une chose (une personne, un être animé ou inanimé, une action) comme signe d'une autre chose. En se fondant sur son étymologie, on dira qu'à proprement parler, l'allégorie est une forme d'expression pour dire publiquement une chose en faisant penser à une autre. En littérature, le mot désigne une figure de rhétorique qui consiste à exprimer une idée en utilisant une histoire ou une représentation qui doit servir de support comparatif. Nous appelons alors image allégorique, une image qui sert de support comparatif à une idée, à un concept. C'est donc une image figurative. Il s'agira en l'occurrence de l'image d'un gong gémellé.

Dans l'imaginaire collectif des chansonniers et des arrangeurs, cet instrument de musique représente l'image allégorique de la structure profonde des textes des chansons sacrées. Il est appelé *gan* dans le parler *maxi*. Le terme endogène usuel par lequel les *Maxinu* approuvent l'esthétique d'une chanson est, comme nous l'avons souligné tantôt, « *ejɛ gan »* qui veut dire littéralement « *cela correspond au gong ou cela sied au gong ».* L'image du gong ci-dessous est exactement celle sur laquelle les compositeurs des chansons de notre corpus bâtissent leurs textes. La partie principale, verticale qui sert de support et d'organe central ressemble à la partie du texte des chansons sacrées qui s'oriente vers le monde invisible parce que destinée aux *vodun*. Cette partie est la plus importante du point de vue consistance de la substance des chansons, mais ce n'est pas la plus visible. La petite partie placée en biais au dessus de l'autre est, pour ainsi dire, la partie ostentatoire du texte des chansons sacrées. Elle est comparable à l'arbre qui cache la forêt, puisqu'elle est si infime par rapport à l'autre qu'elle occulte dans les faits par son ton bien aigu. C'est ce qui est perceptible par les profanes et même les initiés de classes inférieures. En vertu de cette ressemblance morphologique du gong gémellé qui préfigure la structure dérobée du message des chansons sacrées, les compositeurs *maxinu* ont consacré par plusieurs expressions idiomatiques cet instrument comme l'icône-métaphore du texte de leurs chants et de leurs chansons sacrés. A titre d'illustration, nous explorerons quatre expressions de ce champ lexical. Il s'agit de : *« e do gan ji », « e jɛ gan », « e gbɔ gan »* et *« e se gan ».* Littéralement ces quatre expressions se traduiront respectivement par : cela est superposable au gong, cela correspond au gong, cela a loupé le gong et enfin cela s'entend avec le gong. De façon récurrente, le terme *gan* désignant le gong est utilisé pour apprécier l'esthétique de la chanson tant dans sa structure interne que dans sa consonance. Cet instrument de musique est donc véritablement un référentiel incontournable dans l'élaboration des chansons. En voici une image.



Photo : B.K. Elomon

L'étude encodaxtrique[1] des chansons permettra de mettre en rapport la structure dérobée du texte intégral des chansons avec celle qu'évoque la réflexion de l'image du gong gémellé. Rappelons que la structure du texte intégral d'une chanson sacrée de *Nɛsuxwe* est celle de l'enfilage et de l'enchaînement des différents segments du message non perceptibles aux profanes. Chacun desdits segments comporte un message caché et un message apparent. Cela revient à dire que l'architecture du texte intégral d'une chanson exhibe une double complexification : une au niveau du message qui est bivalent et l'autre au niveau de la forme finement bâtie sur la technique d'enfilage. Cette contexture pousse à utiliser les préceptes de la narratologie dans l'étude des textes des chansons qui sont fondamentalement des œuvres qui ressortissent à la poésie.

Dans cette architecture imbriquée, il est entretenu un parallélisme phonique et sémantique concourant à la production d'un texte poétique caractérisé par sa densité et sa beauté. Cette composition privilégie à la fois, l'aspect esthétique et l'aspect sémantique. L'interprétation de chansons bâties suivant ce schéma ne facilite pas toujours la construction du sens.

En effet, il est souvent volontairement entretenu une ambivalence de sens, de compréhensions parfois également valables créant ainsi, ce que nous nommerons, faute de mieux, esthétique de l'abscons. Là, la forme est mystérieuse et le sens exact des paroles est également, par endroits, tout aussi mystérieux. Il est remarquable que ces chansons sont formées de chaînes phono-sémantiques et selon le rapport des mots mis en association, on obtient : une métaphore, une connotation intertextuelle ou une allusion à une légende ou à un mythe. La poéticité de ces textes, se retrouve dans les mots et dans les sonorités. De l'analyse de ces différentes formes textuelles, il ressort l'équipollence de l'importance de la forme par rapport au sens du texte de la chanson. En somme, dans les chansons sacrées, on remarque un renforcement, voire une fusion mutuelle entre la forme et le contenu au bénéfice du sens. Le sens qui, pour ainsi dire se noue dans un jeu de mots est renforcé par la polysémie des termes ou l'incursion dans un registre spécifique appelé *hangbe*. Dans ce jeu de construction, le sens du texte fleurit et s'épanouit, donnant l'image d'un ensemble de corolles sémantiques les unes paraissant tout aussi intéressantes que les autres.

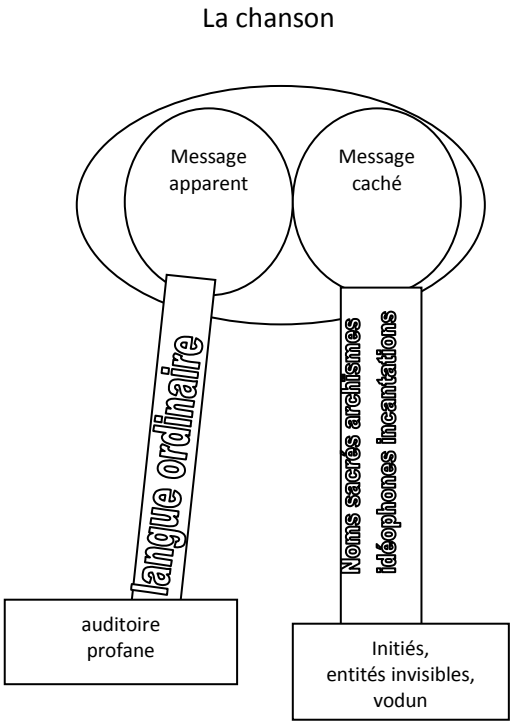
VI.3. Structuration des messages contenus dans les chansons

Dans le souci de coller au mieux à l'idée que les créateurs et les utilisateurs des chansons sacrées se font de la structuration des messages que véhiculent leurs textes, nous avons décidé

[1] Encodaxtrie : Science du décodage ou de la description de l'encodage d'un texte. Elle étudie la structure narratologique et la structuration du langage, l'habillage de la pensée avec des mots. Elle révèle les intentionnalités manifeste et sous-jacente de l'auteur d'un texte littéraire ou non. Elle allie les outils d'analyse de la narratologie à celle de la pragmatique en s'appuyant sur la technique de la rhétorique et de la stylistique.

d'en faire la représentation sous forme de croquis que nous avons soumis à leur appréciation. En observant la première esquisse, ils ont formulé des remarques assez instructives dont nous en donnons ici le résumé. Le message apparent perceptible par les gens ordinaires est de courte portée en comparaison avec le message destiné aux divinités. Le principal argument avancé pour justifier cette comparaison est que le message caché et qui est destiné aux *vodun* et aux autres forces de la nature est si dense, si puissante qu'il atteint ses destinataires vivant en dehors du monde humain. L'effet perlocutoire de ce message dans le monde invisible est perceptible par tous, initiés et profanes confondus. Il peut provoquer la transe, calmer les forces de la nature quand celles-ci se déchainent ou encore induire la guérison de certains maux. Pour conclure le raisonnement, il est dit ceci : si le message destiné aux *vodun* est comparable au canon d'un char d'assaut, alors le message destiné aux humains non avertis est dans la même proportion, comparable au canon d'un fusil de traite. En prenant en compte toutes ces observations, le croquis a été repris en respectant une proportionnalité consensuelle et en le rapprochant d'avantage de l'image d'un gong gémellé. Cela a abouti au dessin ci-après.

Schéma de la bifurcation du contenu des chansons sacrées



En découvrant cette architecture dérobée on comprend que le message destiné à l'auditoire profane n'est en fait que l'arbre qui cache la forêt. Ce n'est ni l'essentiel ni le plus important. Cette structuration corrobore la théorie des idées selon Platon qui affirme que les objets du monde réel ne sont que des ombres des formes éternelles, ou idées. Seules ces formes

immuables peuvent constituer les objets de la vraie connaissance ; la perception de leurs ombres, relève de la simple opinion.

VII. CONTEXTES ET MODALITES DE PERFORMANCE

VII.1. Les contextes de performance

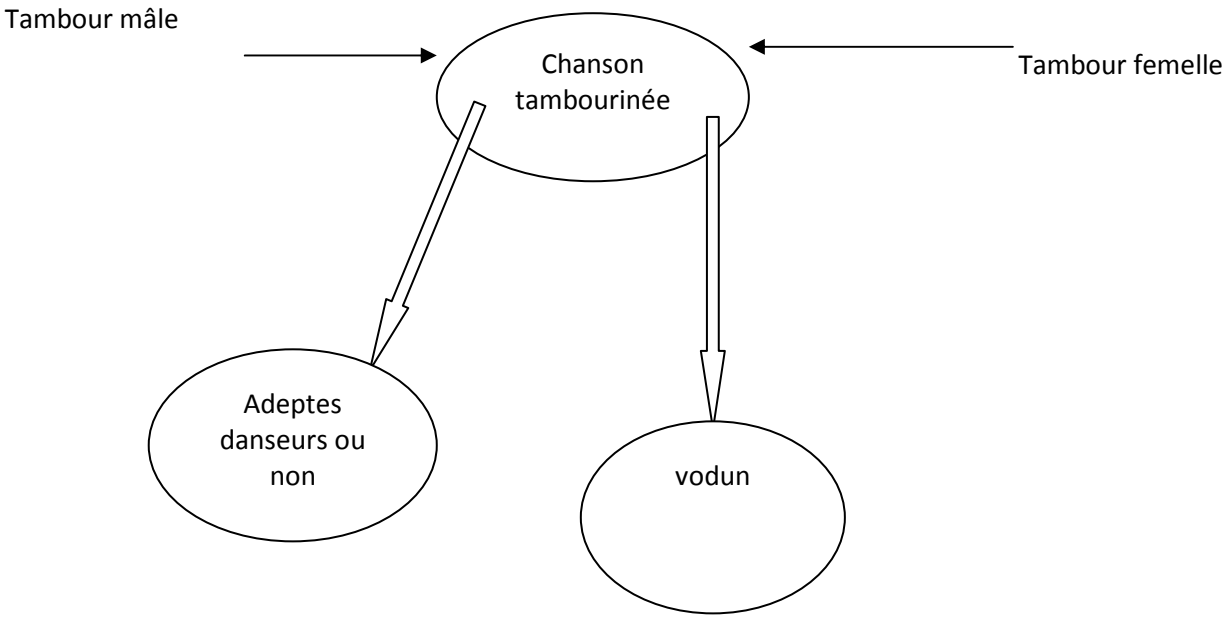
VII.1.1. Orchestration et structure rythmique : une poétique de l'autre langage

Les *Maxinu* ont une perception dualiste de toute chose. En effet, dans la mentalité des *Maxinu* l'univers entier est conçu et fonctionne sur un mode bipolaire. Dans la nature nous avons le haut et le bas, le visible et l'invisible, le perceptible et le non perceptible, le dit et le non dit. En ramenant cette perception à chaque concept, dans l'imaginaire collectif des *Maxinu,* chaque chose comporte un aspect mâle et un aspect femelle. L'image du créateur de l'univers est sur ce modèle perçue dans un bicéphalisme où Dada Sɛgbo est la polarité masculine et *Mawu* sa force créatrice est de polarité féminine.

Ce schéma est transporté au niveau de l'orchestration de la musique sacrée. Dans tous les orchestres des couvents, les tambours produisant des sons graves sont considérés comme des tambours mâles et ceux produisant des sons aigus sont plutôt vus comme des tambours femelles. Dans cette représentation des choses les frappes des tambours par les musiciens sont réalisées dans un premier temps comme un dialogue entre tambours, et dans un second temps, l'ensemble des échanges entre tambours, constitue un message élaboré dans un langage tambouriné. Conformément au schème dual ce message tambouriné bifurque. Une partie du message s'adresse aux initiés et plus particulièrement aux danseurs et la seconde partie s'adresse aux entités invisibles que sont les *vodun.* A titre d'illustration, nous choisirons deux rythmes.

Pour le premier, le tambour mâle est frappé suivant une cadence donnée pour résonner et dire à intervalles réguliers « *tɛtɛ*, *tɛtɛ* » (lentement, doucement) pendant que le tambour femelle complète «*kpɔ nɔzɔn* » (marche le léopard). De l'adjonction des deux émissions de sons, il résulte la phrase ci-après : « *tɛtɛ kpɔ nɔzɔn* ». Ceci signifie : *« lentement, doucement marche le léopard ».* Le léopard est le totem du *vodun* Bosikpɔn. Lorsque les tambours se mettent à déclamer ces paroles, celles-ci impulsent le principe du *vodun* qui vient habiter et chevaucher son hypostase.

VII.1.2. Schéma du langage tambouriné



Il convient de faire remarquer que quand les initiés entendent cette chanson tambourinée, ceux d'entre eux qui sont chevauchés par le *vodun* se mettent à danser en imitant la majestueuse démarche du léopard tout en oralisant une autre chanson à haute voix comme pour camoufler celle des tambours que, du reste, la grande majorité des profanes ne comprend guère.

Le texte de la chanson oralisée est en réalité un adjuvant du texte tambouriné. C'est de la combinaison des deux réalisations (textes oralisé, texte tambouriné) que procède l'impulsion de la transe.

VII.1.3. Mise en accord des textes oralisés avec ceux tambourinés

Le texte oralisé dit :

1-Ohan ɖɔ ae	La chanson dit, écoutez
Sub /v / loc.v	
chanson dit écouter	
2-Yoyo ɖo gbe	Le léopard dans la brousse
Sub /v /sub	
Léopard être brousse	
3-Adjinaku do	Seul l'éléphant
Sub / adv	
Eléphant seul	
4-Kanlin de ma hu	Aucun animal ne surpasse
Sub / art..ind morph nég/v	
Animal aucun ne pas surpasser	

5-Yoyo do gbe	Le léopard dans la brousse
Sub /v /sub	
Léopard être brousse	
3-Adjinaku do	Si ce n'est l'éléphant
Sub /adv	
Eléphant seul	

La comparaison entre les deux animaux se situe sur un plan mystique. Dans l'imaginaire collectif on pense ici que l'éléphant à lui tout seul concentre tous les pouvoirs surnaturels des animaux de la brousse. Il est tout à fait intéressant de mentionner, ne serait-ce que brièvement, quelques aspects saillants de la littérarité de cette chanson. Le terme *yoyo* désigne normalement l'argent, un métal précieux considéré par les *Maxinu* comme signe de richesse de noblesse par excellence. Son emploi pour désigner le léopard est de la métaphore filée. Le métal est perçu comme noble et son nom sert à désigner directement une bête sauvage. Pour éviter toute confusion une précaution oratoire est logée dans la précision indiquant qu'il s'agit de *yoyo* de la brousse, cela laisse entendre la référence de la noblesse en brousse. Pour le second rythme retenu pour illustrer le langage tambouriné il convient de souligner que son choix est dû au fait qu'il est le prototype des langages ésotériques. Ici le texte de la chanson tambourinée est ainsi libellé : le tambour mâle résonne « *Tutu* » (vomissement) quant au tambour femelle il réplique « *gle tu »* (champ, vomit).

La conjonction des deux sons produits par les tambours donne : « *Tutu gle tu »*. Littéralement cela donne en français : ''le champ ne fait que vomir''. La suite de la phrase est sous-entendue.

En effet, le terme « champ » est pris ici pour désigner la terre labourée qui ne fait que restituer en abondance ce que l'agriculteur y a enfoui. En clair, on ne récolte que ce qu'on a semé. Tout initié qui entend les tambours déclamer ces paroles comprend qu'il s'agit d'un appel à la dévotion. Le message à décoder dans ce texte est que c'est de la manière dont vous vous adonnez au vodun que vous recevez protection et bénédiction. Il s'agit donc un texte ésotérique.

VII.2. Les chansons a capella

L'accompagnement musical est l'un des principaux critères de discrimination entre le chant et la chanson. Les textes qui se chantent toujours sans le soutien d'instrument de musique ne sont pas rares dans le répertoire des *Nɛsuxwesi.* Du fait que les textes de ce genre qui sont chantés dans leur culte sont visiblement monolithiques, donc sans subdivision apparente on peut dire que ce sont véritablement des chants et non des chansons. Ces chants interviennent pendant

les cérémonies de purification, pendant les processions, et singulièrement lors des manifestations de dénonciation d'outrage. Par ailleurs, lorsqu'un malheur extrême tel que le décès d'un proche (ascendant ou descendant directs ou bien conjoint) frappe un adepte pendant sa période de réclusion initiatique, ce dernier n'est autorisé à exprimer sa douleur qu'à travers un chant de lamentation. En vérité, les pleurs à proprement parler sont interdits aux adeptes durant de telles périodes. Les chants de lamentation constituent de fait, le seul exutoire cathartique. De surcroît, ces chants qui expriment la détresse ne doivent pas être chantés à l'intérieur d'un couvent ou de tout autre espace considéré comme sacré. Alors, c'est en déambulant sur des chemins reliant les villages environnants que les infortunés accompagnés d'un ou d'au plus deux acolytes extériorisent leur douleur à travers ces chants.

VII.3.La chanson dans les rituels

Le contexte d'exécution des rites est extrêmement important et détermine leur succès. La chanson et la danse participent aux rites de nombreuses religions. D'une façon générale tout ce qui concourt à une émotion collective est prisée lors de la conception des rites. L'efficacité de la chanson dans les prières est énoncée sous la forme d'une maxime par Saint Augustin qui dit : « *chanter c'est prier deux fois ».*

Outre cette explication, il y a également une raison profonde qui justifie l'utilisation des chansons comme moyen d'expression au cours des rites. La chanson est un précieux instrument mnémonique qui permet de sécuriser et de transmettre certaines paroles sacrées qui pourraient se perdre au fil du temps. Sous tous les cieux, la pensée poétique accorde du prix à la fonction mnémonique de la chanson. C'est ce qui a amené Marcel Detienne à écrire :

> *« Le statut de la mémoire, son culte dans les milieux d'aèdes, son importance dans la pensée poétique ne peuvent se comprendre si l'on néglige que du IXème au XIIème siècle la civilisation grecque fut fondée, non sur l'écriture, mais sur les traditions orales ».*[1]

Dans le culte de *Nɛsuxwe* tous les rites s'accompagnent forcément de chansons appropriées. Ici, elles jouent plusieurs rôles dont certains sont quasiment insoupçonnables. Outre le rôle d'animation et d'invitation des entités invisibles présidant les cérémonies, certaines chansons sont, en réalité, les vecteurs de la puissance du verbe rendue opérationnelle par *« des poèmes-versets incantatoires »* incrustés dans les textes chantés. D'autres chansons servent tout simplement de couvre-voix pour camoufler des paroles de haute sacralité prononcées durant l'accomplissement des rites. De telles paroles ne sont connues que par quelques rares officiants.

[1] Detienne, Marcel, *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque,* Paris, Pocket, 1995, p.13.

Elles sont nuisibles voire fatales aux oreilles indiscrètes non ointes qui les percevraient. Ainsi certaines chansons constituent des moyens de préservation de l'intégrité psychique de certains participants aux rites.

Comme on le voit, le rôle de la chanson sacrée dans les rituels est pluridimensionnel. Celui d'animation pour entretenir une ambiance de ferveur dévotionnelle est toute proportion gardée accessoire. Les principales composantes de tout rite sont le geste et la parole. Comme nous l'avons dit plus haut lors de la description des rituels de *Nɛsuxwe*, le geste est le noyau du rite, la parole, son adjuvant le consacre. Si le geste en détermine les étapes, la parole lui confère sa sacralité. Les chansons sacrées qui ne sont rien d'autre que de la parole littéraire, apportent au rite les propos qui le consacrent. Dans la pratique des *Nɛsuxwesi,* les paroles du genre sont disséminées dans le texte de chanson dans le but d'empêcher les profanes d'en avoir connaissance. Au fond, la profération des paroles qui sacralisent est conçue comme un jeu de puzzle. Certaines bribes sont contenues dans les chansons et le reste est directement proféré par l'officiant principal à des étapes précises du texte chanté. Ainsi les morceaux s'emboîtent, s'unissent pour reconstituer l'intégralité de la parole sacrée. Un autre rôle non négligeable que joue la chanson est celui de camouflage des paroles sacrées qui sont concomitamment dites à la dérobée. D'une manière générale, ce sont des chansons qui annoncent le début et la fin des rites. Elles sont en amont et en aval des rites dans le culte de *Nɛsuxwe*

VII.4. La chanson sacrée en dehors des rituels

Certaines chansons sacrées non solennelles se chantent en dehors des rituels. Toutefois, cela ne se fait que par des initiés. Lors des fêtes commémoratives des *vodun,* souvent il ne se programme aucun rite. Mais juste pour le besoin d'animation festive on en chante. Il en est de même quand à l'occasion d'une partie de chasse une personne est portée disparue, soit parce qu'elle s'est égarée, soit parce qu'elle a été victime de l'attaque d'un animal féroce. Les initiés en chantent pour donner l'alerte ou comme cri de ralliement. Dans cet ordre, il y en a qui invoquent les *vodun* afin qu'ils rendent fructueuse la recherche de la personne disparue. Lorsque la cause supposée de la disparition est d'origine occulte, tel que l'ensorcellement par une tierce personne ou la vengeance d'un esprit de la forêt, les initiés chantent des textes spécifiques qui mettent quelques braves adeptes en état de transe. Dans cet état, ils entreprennent les recherches en bravant tout danger.

Pour le divertissement des néophytes, lors de leur période de réclusion initiatique dont la durée peut excéder huit mois, des soirées récréatives sont quasi quotidiennement organisées et ce, à l'intérieur des couvents à l'abri du regard indiscret des profanes. A ces occasions, ce sont

exclusivement les chansons sacrées non solennelles qui entretiennent les séances d'animation. Nombre d'entre elles comportent des leçons d'éducation psychosociologique pour les débutants dans la nouvelle vie d'initié qui commence pour eux. On en fait aussi usage durant les séances d'apprentissage et d'entraînement aux danses des *vodunsi.* Selon leurs utilisateurs, il existe dans le répertoire des chansons de *Nɛsuxwe* des textes dont la profération écarte tout risque, tout danger pendant les voyages. Ces textes-là se chantent surtout à l'occasion des déplacements entrepris nuitamment. Puisqu'elles sont censées garantir sécurité et paix, les chansons de cette veine s'utilisent parfois par des personnes qui n'ont pas reçu l'initiation de consécration. C'est d'une part, la puissance du verbe qu'elles véhiculent, et d'autre part leur référence à la puissance du *vodun Nɛsuxwe* qui autorisent à les ranger au nombre des chansons sacrées. D'ailleurs dans la logique, leur profération par des profanes sous-entend l'allégeance de ces derniers au *vodun.* Cela peut même être perçu comme un appel de pied pour une éventuelle adhésion au culte.

VII. 5. Modalités de performance des chansons sacrées de *Nɛsuxwe*

Pour bien appréhender les réalités qui sous-tendent la profération des chansons et qui par ricochet se déteignent sur leur esthétique, il convient de contextualiser leur profération. Le faire revient à décrire les circonstances dans lesquelles elles sont chantées, les rythmes et les tam-tams qui les accompagnent, la posture des personnes qui les exécutent. Pour plus de clarté nous allons étudier les contextes de profération par type de chanson, après avoir passé en revue les rythmes qui ont cours dans le culte de *Nɛsuxwe.*

Tous les grands moments de la vie d'un adepte sont marqués par la profération de chansons spécifiques. Depuis l'étape de son initiation jusqu'au jour de son enterrement voire jusqu'à *yɛmɛzan,* le jour de l'intégration de son esprit dans la demeure du créateur appelée *sɛxwe*, il est prévu des chansons pour jalonner le cours de sa vie d'initié et l'accompagner même au-delà.

Pour la cérémonie funéraire dite *baxuxo* qui culmine avec la prise d'une nouvelle adepte de *Tɔxɔsu* ou de *Lokosi,* l'exécution des chansons appropriées se fait avec un seul instrument de musique, le gong gémellé. Des femmes adeptes et des jeunes filles non encore initiées s'asseyent à même le sol battu d'une case et se mettent à chanter les chansons funéraires en tapant le sol de leurs deux paumes. C'est donc le sol mouillé qui joue le rôle de tambour pendant l'exécution des chansons funéraires de *baxuxo*. Un gong gémellé soutient cette exécution.

Pour l'exécution des chansons funéraires de *baxuxo*, il n'y a pas de coryphée attitré. Les participants déjà initiés entonnent à tour de rôle les chansons en suivant un ordre immuable de succession des textes chantés. Si par mégarde un participant se trompait pour entonner une chanson qui ne devait pas s'enchaîner avec le morceau qui venait d'être achevé, très vite les autres le reprennent pour rappeler le texte qui doit suivre. C'est dire que chacun connaît l'ordre

exact de toutes les chansons qui constituent le répertoire de *baxuxo*. Généralement c'est quand l'exécution des chansons tend vers les derniers textes du répertoire que la prise d'un nouvel adepte s'opère. Le nouvel adepte peut être parmi les novices participant au rituel ou être dans l'environnement immédiat de la case dans laquelle se déroule le rituel. Dans leur ensemble, les chansons de *baxuxo* sont très courtes.

L'habileté avec laquelle les coryphées réalisent l'enchaînement des textes chantés rend problématique détermination des unités considérées comme chanson à part entière. Dans la pratique les instruments accompagnant les chansons marquent une pause franche à la fin de chaque thématique. De là on est fondé à dire que la fin de chaque thématique correspond à la fin d'une chanson entière. Ainsi ce qui tient apparemment lieu de chanson distincte n'est qu'une stance à l'intérieur des textes intégraux

Le deuxième type de chanson funéraire est constitué par les chansons du rythme *Lonhun* qui signifie rythme ou tambour de l'au-delà. *Lonhun* se joue pendant la cérémonie de *yɛmɛzan* qui se fait vingt et un jours après l'enterrement. Ce sont les chansons de ce rythme qui impulsent et accompagnent l'ascension de l'âme du défunt qui, dans un premier temps doit réintégrer la demeure de D*ada sɛgbo,* avant de revenir dans un second temps chevaucher un nouvel adepte. *Lonhun* est encore appelé *Gidigidigan.* Pour jouer *Lonhun* l'orchestre doit disposer d'un grand tambour appelé *Hougan* dont la hauteur dépasse généralement un mètre cinquante. A ce tambour s'ajoute deux autres beaucoup plus petits. Le plus gros des petits tambours est appelé *Kpezi* et l'autre *Kpliti.* Pour exécuter les chansons de *Lonhun* l'on se tient debout en dansant dans un cercle qui tourne devant l'orchestre. Les chansons de *Lonhun* sont également très courtes et ont des versets répétitifs.

Les chansons de dévotion sont chantées pendant l'exécution des rythmes *Ajoblokodonu* et *Ablɔyiyi. Ajoblokodonu* se joue lors des veillées qui annoncent et précèdent les cérémonies annuelles dites *Xwetanu*. A l'occasion de l'exécution d'*Ajoblokodonu*, l'orchestre utilise les mêmes instruments que pendant l'exécution de *Lonhun*. La différence notable ici s'observe au niveau de la cadence et de la posture des participants qui chantent.

Pour chanter les chansons d'*Ajoblokodonu*, les adeptes sont assis en formant un cercle dans lequel est incrusté l'orchestre. Chacune d'elles tient en main un hochet qui est agité pour taper dans la paume de la main libre. Contrairement aux rythmes *Baxuxo* et *Lonhun* pour lesquels il n'y a pas de coryphée attitré, la profération des chansons d'*Ajoblokodonu* nécessite qu'il y ait un seul coryphée. C'est le coryphée uniquement qui tout au long de la veillée entonne les chansons.

Au lendemain de l'exécution d'*Ajoblokodonu* se joue le rythme *Ablɔyiyi* qui est presque exclusivement réservé aux adeptes en transe. C'est donc des adeptes en état de possession qui

dansent suivant le rythme *Ablɔyiyi.* C'est aussi ces *vodunsi* en état de possession qui jouent de façon rotative le rôle de coryphée.

De l'observation de ces deux rythmes, il se dégage une importante remarque. Il est très hasardeux de dire péremptoirement que toutes les chansons qui ne s'exécutent pas lors d'un rite sont des chansons sacrées non solennelles. La solennité des chansons du rythme *Ablɔyiyi* vient du fait que ce sont des personne en état de transe et alors considérées comme des *vodun* en personne qui les profèrent. L'intérêt de ce rythme est qu'il apporte une précision dans la discrimination entre le sacré solennel et le sacré non solennel dans la classification des chansons.

Par ailleurs, il convient de remarquer ici que chaque *vodun* important qui relève soit de l'ordre des *Tɔxɔsu,* soit de l'ordre des *Dansi* ou soit des *Lokosi* possède individuellement un rythme particulier qu'on joue pour lui. Et c'est pendant les séances d'animation de l'orchestre *Ablɔyiyi* que ces *vodun* supérieurs exécutent leur danse. La mime qui accompagne la danse de chacun de ces *vodun* est très éloquente et peut être considérée comme un vecteur complémentaire du message des chansons. On peut bien les analyser avec pertinence dans la perspective des gestes narratifs.

Les chansons de purification tout comme le rituel qu'elles accompagnent se déroulent dans un cadre complètement différent. La cérémonie de purification se fait suivant le cas, soit au domicile du requérant, soit dans un buisson soit dans le temple du *vodun* dont on demande la bénédiction.

Cette cérémonie se déroule dans un buisson lorsqu'elle fait suite à une profanation de la sacralité de la personne physique d'un initié. C'est notamment le cas quand il y a viol, une gifle administrée à une personne consacrée ou tout simplement des relations intimes consenties mais tenues en dehors des normes sociales. Au nombre des prescriptions auxquelles sont assujetties les femmes *Nɛsuxwesi* ces relations ne peuvent se tenir avec elles les jours de certains marchés placés sous les auspices des *vodun* de leur congrégation. Elles ne peuvent non plus avoir lieu dans un champ ni dans un fourré. A ceci s'ajoute également les cas de relations adultérines. Le cas échéant, il s'impose des cérémonies expiatoires au cours desquelles on chante les chansons de purification.

La cérémonie se déroule à domicile, chez le requérant quand il s'agit de restaurer la dignité d'une victime de blessures morales telles que des injures graves ou l'atteinte à la liberté de mouvement. Quand il arrive qu'un adepte du *vodun* enfreint par inadvertance à l'interdiction de manger certains aliments prohibés par le culte *Nɛsuxwe*, la cérémonie de remédiassions nécessitant la profération des chansons de purification se passe dans les mêmes conditions que la réparation des blessures morales.

Outre les situations décrites tantôt, ces chansons sont exécutées pour accompagner les cérémonies de purification qui se déroulent dans des temples *vodun*. Cela se passe quand la faute commise est plus ou moins liée directement au *vodun* lui-même. C'est lui qui est censé avoir inspiré, voire avoir attribué le nom d'initié de chaque adepte. Alors si quelqu'un s'avise à utiliser dorénavant le prénom que l'initié portait avant sa conscription, l'on considère que l'identité sacrée de ce dernier s'en trouve compromise, et dans ce cas-là, l'offensé au premier chef c'est le *vodun* même et non son hypostase. C'est pourquoi la cérémonie réparatrice se passe directement dans le temple en présence de ce qui matérialise le *vodun*. Dans ces cas, les chansons de purification sont suivies de chansons de consécration comme s'il s'agissait d'une reprise des rites intégratifs. Toutefois, en voyant de près la profération de ces chansons dans cette nouvelle occurrence, on se rend compte d'une certaine différence. Tout comme les chansons de purification qui se chantent a capella, les chansons de consécration qui interviennent ici ne sont non plus soutenues par des instruments de musique.

En effet, pendant l'exécution des chansons de purification on ne joue pas de tambour. La chanson est simplement soutenue par un gong gémellé frappé par intermittence. Pour ces types de chanson, il n'y a non plus de coryphée attitré. Chaque chanson correspond à une étape précise dans le déroulement de la cérémonie de purification au cours de laquelle personne ne reste assis.

S'agissant des chansons de dénonciation d'outrage ou *Oman han,* elles sont chantées alternativement par des adeptes en état de possession par le *vodun* qui se mettent en procession bruyante à travers villes et villages. Les processions de *oman* peuvent parcourir des dizaines de kilomètres pour ameuter tous les adeptes du voisinage ou pour attirer la malédiction sur l'auteur de l'outrage dont le nom est scandé devant tous les *vodun* et les bois sacrés qui sont dans les parages. Les chansons d'o*man* non plus ne sont accompagnées de tambours et elles sont chantées en marchant.

Les chansons d'initiation et de consécration sont proférées pour accompagner des rites qui se déroulent en grande partie à l'intérieur du couvent. Ce n'est que ce qui apparaît comme spectacle de présentation solennelle du nouvel adhérent au public qui se déroule à l'extérieur du couvent.

VII.6. Esthétique de la profération des chansons : gestualité et profération

Alors que dans les arts de spectacles profanes les sémiologues s'accordent à dire que le message délivré par le registre gestuel peut être redondant par rapport à celui communiqué par voix orale ou ne peut comporter qu'un supplément d'information, nous avons remarqué dans l'art

scénique des adeptes de *Nɛsuxwe,* que ce que Geneviève Calame-Griaule nomme *« gestes narratifs »* a une véritable *« complémentarité du geste et de la parole ».*[1]

Le même constat a été relevé chez les Touaregs qui parlant de leur culture font remarquer dans une métaphore que : *« les gestes sont les tambours d'eau de la parole ».*[2]

Le mode de profération des chansons de *Nɛsuxwe* s'appuie sur un gestuel ayant au-delà d'un supplément d'information ce que Roger Caillois reconnaît comme étant *« un supplément d'efficace ».*[3] Une étude qui ne prendrait pas en compte la totalité du fait communicationnel chez les *Nɛsuxwesi* serait forcément incomplète. Mais il convient de signaler tout de suite qu'une approche sémiologique du fait communicationnel dans l'art de la profération des chansons sacrées de *Nɛsuxwe* requiert un pré requis culturel et surtout cultuel nécessitant une initiation. Chaque geste est porteur de sens. Il faut avoir une certaine connaissance préalable des réalités du panthéon *vodun* et de la symbolique au sein du culte avant de décoder chaque geste. En effet, le mimodrame, la gestuelle est aussi surcodée que le message des chansons.

A titre d'exemple, lors des processions rituelles les chansons proférées sont soutenues par un gong gémellé ou des clochettes. Les clochettes agitées pour rythmer les chansons sont tenues par la main droite qui fait des mouvements latéraux de va et vient en trois temps rappelant la démarche hésitante du caméléon qui dans le panthéon *fɔn-maxi* est le symbole vivant de la noblesse de *Sɛgbo Lisa*. Dans l'imaginaire des *fɔnu* et des *Maxinu, Sɛgbo Lisa* est le Dieu suprême dont le symbole est l'arc-en-ciel mais dont la pureté est matérialisée par la couleur blanche. C'est pour cette raison qu'un bracelet de cauris et un autre en argent ceignent le bras qui agite les clochettes. Ainsi, l'apparence physique des proférateurs tout comme leurs mouvements se trouvent projetés dans l'espace de la performance, créant ce que Paul Zumthor appelle une *« ingérence du corporel dans le grammatical ».*[5]Cet exemple montre à suffisance la pertinence méthodologique de l'étude de la solidarité entre le geste et la parole dans l'analyse de la profération des ces textes d'initiés. En effet, si on tient à être exhaustif dans l'examen de la profération de ces chansons vodun, il est indispensable d'y inclure une sémiologie gestuelle[6], tant

---

[1] Calame-Griaule, Geneviève, *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965, p.311.
[2] Calame-Griaule, Geneviève, Ibidem.
[3]Caillois, Roger, *Discours de réception à l'académie française*, Paris, Gallimard, 1972, p.6.

[5] Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Ed du Seuil, 1983, p.182.
[6] **Note et commentaire**:

+- Dans une étude qui a pour titre : « *Le geste, pratique ou communication ?* », Julia Kristeva a démontré que « *la gestualité, plus que le discours (phonétique) ou l'image (visuelle) est susceptible d'être étudiée comme une activité dans le sens d'une dépense, d'une productivité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation comme phénomène de signification dans le circuit communicatif ».* Ce faisant, elle cite, en exergue les vers 1055-1056 de l'*Agamemnon* d'Eschyle dans lesquelles Clytemnestre s'adresse à Cassandre : *« Si, fermé à notre langage, tu n'entends pas nos raisons, à défaut de la voix, parle-nous en gestes barbares ».* Kristeva, Julia, « *Le geste, pratique ou communication ?* », in Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 93.

la gestuelle est non seulement intégrée dans les mécanismes de transmission du message, mais elle en constitue un canal privilégié.

VIII. APPROCHE CLASSIFICATOIRE DES CHANSONS SACREES

VIII .1. Pour démêler l'écheveau des chansons sacrées

Les chansons qui s'exécutent dans le cadre du culte de *Nɛsuxwue* sont non seulement très abondantes, mais également assez diversifiées du point de vue de leur statut et de leur catégorisation rythmique. En prenant comme critère de classification la modalité et la qualité des performateurs, on constatera que celles-ci peuvent être subdivisées en deux catégories : les chansons sacrées populaires et les chansons sacrées solennelles. Sont rangées sous la bannière de chansons sacrées populaires, les chansons utilisées à l'occasion des cérémonies non solennelles telles que les réjouissances, les veillées. Certaines chansons sont susceptibles d'être exécutées par des non-initiés désireux de soutenir les adeptes pendant leur manifestation. Les chansons sacrées solennelles sont en revanche celles que seuls les adeptes peuvent chanter et ce, exclusivement lors des cérémonies.

En examinant attentivement toutes les chansons de *Nɛsuxwue* l'on se rend compte qu'il existe en réalité deux catégories majeures de chanson quand on se situe sur plan du contexte d'utilisation.

Le premier type est celui des chansons sacrées non solennelles qui sont des chansons dévotionnelles chantées en dehors des rituels. Les chansons de dévotion sont des chansons qui s'exécutent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des couvents en dehors des rituels par des adeptes et des profanes comme un soutien au culte. Elles s'exécutent en accompagnement des rythmes *ajoblokodonu,* et *ablɔyiyi.*

Ces deux rythmes sont exécutés lors des manifestations officielles telles que les séances de danse consécutives à une libation, aux offrandes de remerciement ou encore lors des séances de danse qui marquent la fin des cérémonies funéraires d'un adepte du culte. L'on pourrait également regrouper ici certaines chansons funéraires exécutées avec le soutien rythmique des orchestres de *baxuxo et de lonhun.*

Le deuxième type de chansons comporte toutes celles qui ne sont proférées que par les *vodunsi* en transe et celles qui sont proférées par un nombre très réduit d'officiants pendant le

---

❖ La prise en compte de la dimension gestuelle est aussi une des recommandations contenues dans les *Actes du premier festival mondial des Arts nègres* tenu à Dakar en 1966. A la page 20 de ce document, J B. Fouda fait remarquer que se limiter au caractère purement verbal des messages est simplement réducteur avant de conclure que « *La littérature africaine traditionnelle est une littérature-archive du geste postural ».*

déroulement des rites sacrés. Les textes que nous regroupons ici sont ceux que nous considérons comme des chansons sacrées solennelles.

VIII .2. Typologie fonctionnelle des chansons sacrées de *Nɛsuxwue*

Pour des raisons de pragmatisme, de clarté et d'efficacité nous adopterons une approche classificatoire hybride. Elle prendra en compte la nomenclature endogène qui s'appuie sur la contextualisation de la performance de chaque texte. Mais du fait que celle-ci ne fait pas de détail, globalisant tous les textes par orchestre ou par période, nous affinerons la démarche de classification à partir de l'analyse du but précis et de la fonction dévolue à la profération de chaque texte. Ainsi, tout en nous fondant sur la typologie endogène qui transparaitra en arrière plan, nous repartirons les textes suivant leur fonction spécifique. Il s'agit donc d'une typologie fonctionnelle qui va au de-là du regroupement global par type d'orchestre tel que le font les utilisateurs. D'entrée, il convient de souligner que dans la conception des *vodunsi*, il n'existe pas de distinguo entre les chansons sacrées solennelles et celles que nous autres appelons sacrées populaires. Toute chanson qui intervient dans le culte du *vodun* ou qui est exclusivement réservée aux adeptes du *vodun* est considérée comme *hun han* ou *vodun han*. Cela veut dire simplement chanson ou chant du *vodun* ou pour le *vodun.*

La première grande catégorie des chansons de *Nɛsuxwe* est celle dite *hunkpamɛ han.* Littéralement cela signifie : *chansons du couvent vodun.* Ces chansons sont très nombreuses et leur thématique très variée comme on peut s'en rendre compte dans le corpus de références de la présente étude. Sont ainsi cataloguées les chansons qui accompagnent tous les rites qui se déroulent pendant la période de réclusion initiatique, période durant laquelle le néophyte est interné sans avoir véritablement de contact personnel avec le monde extérieur. On y recense plusieurs types de chansons :

- *les chansons de prise d'adepte,*
- *les chansons des rituels intégratifs,*
- *les chansons d'initiation,* ainsi que celles que nous considérons comme
- *les chansons de consécration*.

Les chansons de consécration diffèrent de celles dites d'initiation ou de rituels intégratifs ou encore de celles de prise d'adepte sur deux plans. La différence se situe au niveau des performateurs puis au niveau de la signification des rituels. Le rituel de consécration ne fait pas du bénéficiaire un adepte de plein droit. Il est comme mise en attente devenant du coup officiellement un potentiel futur adepte. Il devient alors une personne *hundote (une personne attendue par le vodun ;* littéralement *un vodun en attente.)* et non un *vodunsi (épouse ou serviteur du vodun).* Il se fait, quelques fois, que l'opportunité de subir le rite de prise d'adepte

n'arrive pas encore avant que le besoin de pourvoir à un poste d'officiant se fasse sentir. Alors, celui qui a déjà subi le rite de consécration, et était, du fait de sa lignée, destiné au poste soit appelé à subir des initiations spécifiques pour devenir officiant et même pontife, sans avoir été auparavant un adepte à part entière, statut que l'on a dès que l'on peut être chevauché par un esprit *vodun*. La particularité du rite de consécration réside en partie dans le fait qu'il ne débouche pas sur un état de possession par le *vodun*. Ce ne sont donc pas des adeptes en transe qui chantent les chansons de consécration contrairement à celles de prise d'adepte, celles d'initiation et celles de rites intégratifs. Les chansons de consécration ne sont donc pas des chansons sacrées solennelles alors que les autres qui comme elles relèvent du groupe des *hunkpamɛ, « chansons du couvent vodun »* le sont.

On notera également que les *chansons de prise d'adepte* servent entre autres à mettre le nouvel adhérent dans un état second, à impulser la transe des anciens et à annoncer à tous que démarrent les diverses cérémonies de conscription. S'agissant des *chansons des rituels intégratifs*, elles assurent l'efficacité desdits rites au moyen du potentiel de leur parole. A propos des *chansons d'initiation,* on dira sans risque de se tromper qu'elles jouent plusieurs rôles. Elles participent de l'ensemble des paroles sacrées qui servent à transmettre les enseignements ésotériques aux néophytes. Elles se chantent à l'intérieur des couvents, ainsi seuls les initiés les connaissent vraiment. Dans le registre de ces textes, on dénombre ceux qui visent l'éducation sociocommunautaire des nouveaux adeptes, et ceux qui participent de la formation initiale de tous les officiants dans leur charge respective. Certains de ces textes ne font que rappeler les interdits et les obligations auxquelles est astreinte chaque catégorie de personnes.

La deuxième classe de chansons est celles des compositions méliques (chant et chanson confondus) que nous nommerons par souci de commodité *chansons de dévotion.* En *maxigbe* on les appelle *nuwa han* ou simplement chanson de manifestations officielles. Nombre d'entre elles sont des chansons de réjouissance. Elles interviennent à l'occasion de toutes les cérémonies épisodiques. Du point de vue quantité, c'est le plus grand ensemble de textes chantés dans le culte de *Nɛsuxwe.* En les examinant, on constate qu'elles sont globalement des textes à vocation dévotionnelle. Aussi avons-nous choisi de les appeler chansons de dévotion. Il convient de faire remarquer qu'un certain nombre des textes de cet ordre sert à agrémenter les soirées récréatives que l'on organise à l'intérieur des couvents pendant la période de réclusion initiatique. Nous les avons détachées des chansons dites de couvent parce qu'elles sont également chantées en dehors du couvent pendant les réjouissances. Certaines d'entre elles servent à persifler les adeptes des autres religions. La chanson CHD.05 qui se gausse de la crucifixion du Christ en est une. On retrouve les chansons de dévotion dans le répertoire de plusieurs orchestres tels que *zokoete, adjobokodonu et ablɔnyinyi*. On en retrouve même parmi les chansons de procession.

Vient à la suite de la catégorie des chansons de dévotion, et ce, toujours suivant l'importance numérique des composantes, la catégorie des *chansons funéraires*. Les chansons funéraires sont dites *kiɔhan*, (chanson de deuil) en *maxigbe*.

On regroupe ici les chants et les chansons funèbres tout comme ceux qui sont proprement funéraires. On logera aussi dans ce sous-ensemble les chansons de lamentation que les adeptes éplorés pendant une période de réclusion chantent en déambulant.

Au nombre des chansons de cette catégorie, on distingue celles qui se chantent durant l'accomplissement des rites mortuaires avant, pendant et après l'enterrement d'un *vodunsi*. Certaines se chantent pour l'orchestre *lonhun* (*tambour de l'au de-là*). Celles-là sont censées faciliter le voyage et la réintégration de l'âme d'un adepte défunt. Celles qui animent les séances de l'orchestre *gidigidigan* s'adressent aux parents éplorés ou aux *vodun* pour qu'ils apportent à ceux qui en ont besoin, la consolation nécessaire. A côté des textes de ces deux orchestres, il y a quelques chansons du rite de *baxuxo* (*martèlement de la boue*). Nous ne rangeons pas toutes les chansons de *baxuxo* dans la rubrique des chansons funéraires quoique ce rite intervienne pour achever les funérailles d'un adepte. La raison de cette réserve est la suivante : le rite débouche sur la prise d'un nouvel adepte. Il serait logiquement plus réaliste de classer les chansons qui se chantent juste avant et après la prise d'adepte parmi les chansons de prise d'adepte. C'est d'ailleurs en proférant ces chansons-là que les anciens accompagnent et introduisent le nouvel adhérent au couvent. Le rituel de *baxuxo* fonction comme une charnière entre le début et la fin de la vie d'un *vodunsi*. Ce rôle de transition d'un cycle vers un autre se reflète dans la typologie de ses chansons.

La quatrième catégorie de chansons est celle des *oman han (chanson de rage*) qui servent à dénoncer publiquement un acte d'outrage, de profanation ou de transgression d'un interdit. Faute de mieux, nous les nommerons *chansons de dénonciation d'outrage ou de manifestation de colère*. À proprement parler il s'agit ici essentiellement de chants et non de chansons. Ces textes ne s'accompagnent pas d'instrument de musique, excepté quelques rares fois des clochettes dont le rôle premier dans ces occasions est la sanctification du parcours du cortège. Les chansons de cet ordre sont très courtes. Elles sont réputées maléfiques pour ceux le nom y est mentionné. Elles sont très variées. Celles qui servent à dénoncer les cas de viol sont parfois franchement paillardes. Elles fonctionnent toutes comme des chansons d'alerte et de ralliement œcuménique.

De façon chronologique, après les chansons de dénonciation d'outrage, il s'organise le rite d'expiation. Les chansons utilisées à cette occasion constituent la cinquième catégorie de chansons sacrées dans le culte de *Nɛsuxwe*. Nous les regroupons sous l'appellation de chansons expiatoires ou de purification.

Les chansons expiatoires ou de purification sont appelées en *maxigbe* ou *sinba han.* D'aucun les nomment *husra han* (chanson de purification du corps). Les chansons de cette catégorie ne sont pas toutes destinées à purifier un lieu ou une personne après une souillure ou une profanation. On y range, à juste titre les chansons de demande de bénédiction, les chansons d'offrande suite à la reconnaissance d'une action bienveillante du *vodun*. A première vue on peut avoir l'impression que ce sous- ensemble est hétéroclite. La réalité est que tous les textes de ce groupe visent un objectif commun : mettre le requérant dans un état de pureté afin qu'il continue de bénéficier de la protection et de l'assistance permanente du *vodun*.

La sixième catégorie est celles des *chansons d'intronisation*. Elles ne sont pas abondantes. Les rites qu'elles appuient ne sont non plus fréquents. Les chansons de ce groupe sont comparativement à celles des autres groupes suffisamment homogènes. On les utilise à l'occasion de la cérémonie de choix d'un nouveau responsable de couvent ou d'un roi. Le roi étant le responsable suprême de tous les couvents *vodun*, il subit en plus des rites de sa charge de dirigeant de toute la communauté, les mêmes rites que les premiers responsables de chaque couvent *vodun*. Ces chansons ont toutes une puissance de consécration. On les appelle *hunɔnsusɔ han*.

Une dernière catégorie qu'il est intéressant de mentionner à cause de sa singularité est celle des chansons impulsant la transe

Les chansons d'impulsion de la transe constituent la septième catégorie de chansons sacrées des *Nɛsuxwesi*. Il n'existe en tout et pour tout deux chansons de ce type. Elles ne sont donc que deux qui sont exclusivement destinées à provoquer la transe des adeptes. En vérité, il se fait que certains adeptes ne se mettent pas facilement en transe.

IX. LA THEMATIQUE DES CHANSONS SACREES

D'emblé, il convient de remarquer que pour ces chansons il faudrait envisager une thématique fonctionnelle. Ce qui permettra d'examiner dans le détail le thème des chansons utilisées dans chaque contexte de profération. Il est vrai que pour un but spécifique poursuivi il existe des textes appropriés. Toutefois, dans une série de chansons proférées lors d'un rituel ou à l'occasion d'une manifestation festive, la thématique peut varier notablement. C'est pour toutes ces raisons que l'approche que nous adopterons dans cette analyse sera sérielle.

1. Le mépris

C'est autour de ce thème que sont composées les chansons de dénonciation d'outrage. A l'intérieur des chansons de cette catégorie un bon nombre de textes développe le thème de la menace de représailles. Ensuite viennent dans l'ordre décroissant d'importance ceux qui expriment

du mépris. Le thème du mépris se développe dans l'intention de vilipender, de vouer aux gémonies la personne contre qui l'on chante.

Quel que soit le rang social de l'intéressé et quel que soit le poste qu'il occupe à l'intérieur du couvent, le mépris de sa personnalité se fait sans retenu dès lors qu'il a commis un sacrilège. Dans le couvent de *Nɛsuxwe d*e Koutago, dans la commune de Savalou, il y a eu un célèbre responsable de couvent qui durant les sept premières années de son accession à ce poste a été confronté sept fois de suite(quasi annuellement donc) à la profération de chansons d'invective suite auxquelles il s'est chaque fois retrouvé obligé de payer des amendes substantielles. Très voisin du thème de mépris l'on retrouve le thème de la dérision. Ce thème n'est pas développé dans les chansons d'outrage mais plutôt dans les chansons de dévotion.

2. La dérision

En tête de file à l'intérieur des chansons de dévotion se situe le thème de la dérision, la dérision étant comprise comme le mépris qui incite à faire rire au dépend d'une personne. Le caractère sacré des chansons de *Nɛsuxwe* est un atout majeur qui permet aux artistes créateurs à l'intérieur des couvents de s'en prendre impunément à toutes les autorités dès que celles-ci commettent un impair. Même pendant la période de la royauté quand tout crime de lèse-majesté était passible de la peine de mort, il a été composé quatre chansons qui tournaient en dérision les déboires du roi Béhanzin. L'une d'elles dit :

CHC.17

1-Voilà que Kondo est dévoré par plus fort
que lui.
2-Voilà un fils de fauve
3-attaqué par un autre animal.
4-Comment se lamentera-t-il à présent ?
5-C'est un parjure que Kondo a commis
6-Et la nature l'a déshonoré,
7-Et le Blanc est arrivé.

Dans ces textes, les *vodunsi* se sont moqué ouvertement sans précaution langagière de la pérégrination et du désarroi du roi Béhanzin poursuivi par l'armée du général Dodds. L'auteur de l'une de ces chansons considère les déboires du monarque comme la juste sanction divine de ses parjures répétés.

Plus récemment, juste après l'instauration d'une journée consacrée pour la fête du *vodun*, des chansons moulées dans un langage à peine voilé ont tourné en dérision le président Mathieu Kérékou

et son règne. A cet ancien président qui avait juré mourir au pouvoir et parallèlement avait mené un combat acharné contre les pratiques dites d'obscurantisme et le *vodun*, l'une des chansons disait :

1-Nul ne peut dire qu'il est tout puissant,
2-Un vil enfant yoabou s'est emparé du pays
3-Et le vodun ne pouvait même plus glousser
4-Ni entendre caqueter
5-Nicéphore est arrivé et a crié au scandale
6-Nul ne doit dire dans ce monde
7-Je suis tout puissant ».

Même à l'intérieur des couvents, des chansons proférées peuvent s'en prendre malicieusement aux pontifes juste en représailles du fait de l'internement forcé des adeptes qui se retrouvent cloîtrés et incapables de vaquer à leurs occupations habituelles. C'est justement le cas du texte CHC.08 par lequel les adeptes maintenus en réclusion conspuent leurs responsables.

CHC.08

11-Le nommé Sovogbé
12-Demandez-lui si j'ai volé.
13-La femme nommée Todékin, demandez- lui
14-Si je lui ai dérobé quelque chose.
15-Ou alors, ai-je volé un mouton dans le bureau du commandant
16-Pour être ainsi mis en cage?
17-L'on m'a mis en cage
18-Et Sovogbé en a fermé la porte.

Le thème de la dérision peut aussi porter sur les pratiques des religions autres que celle du *vodun*. C'est ce que l'on remarque dans la chanson CHD05 qui s'en prend au dieu qui a osé faire crucifier le plus illustre de ses fidèles.

CHD. 05

1- La divinité qui tue son fidèle

2- Au dessus d'un pieu
3- Cette divinité doit être vraiment monstrueuse.
4- Aucun esprit normal ne tue son serviteur
5- Au dessus d'un pieu.

Une autre qui la précède (**CHD.03)** insinue au détour d'une pique assassine qu'untel dieu *« manque d'esprit »* (verset 3).

CHD.03

1- Le vodun

2- Il est dit que le vodun ne tue pas les gens de cette nature

3- Le vodun ne manque pas d'esprit

4- On dit le vodun

5- Ne tue pas de tels fidèles.

Après cette remarque caustique, le texte CHD.04 conclure ironiquement :

CHD 04

1- Si on ne mourrait pas
2-J'irais me baptiser
3- J'irais me baptiser
4- Et Adjouninhin n'aurait plus de fidèles

A travers les textes que nous venons de citer, on constate que certaines chansons *vodun* servent à dire librement des choses qui ne sont pas tolérables habituellement**.** Elles permettent de tourner en ridicule monarques, notabilités et même le Dieu de la Bible. A leur manière, elles servent à célébrer la liberté d'expression et l'ironie comme pour illustrer l'hommage émouvant que, du fond de sa cellule de la prison de Sainte-Pélagie, Proudhon rendait à la dérision en écrivant :

> *«Ironie, vraie liberté, c'est toi qui me délivres de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition de ce grand univers et de l'adoration de moi-même ».*[1]

En contribuant plaisamment à faire de la satire sociale débridée, le thème de la dérision confère à certaines chansons *Nɛsuxwe* un rôle d'exutoire cathartique.

3. Le thème de la louange

Dans leur ensemble, les chansons de dévotion sont des chansons laudatives. Les louanges adressées aux *vodun* célèbrent aussi bien leur puissance que leur magnanimité. Dans de telles chansons, les panégyriques des *vodun* sont largement développés. Il faut remarquer qu'en dehors des

[1] Pierre-Joseph, Proudhon, *«Toast à la Révolution »*, in *Discours, Écrits et lettres*, Paris, Éditions de l'Épervier,(réédition), 2010, p.48.

chansons de dévotion dédiées aux esprits de la nature déifiés ou aux défunts qui ont déjà subi le rituel de divinisation qui les porte au rang de *vodun*, il y a celles qui s'adressent aux personnes vivantes ordinaires. Par exemple, quand quelqu'un fait une libéralité aux adeptes pendant leur période de réclusion, ceux-ci remercient habituellement leur bienfaiteur avec cette chanson qu'ils adaptent au désignatif du clan de l'intéressé.

CHC02

1- Lorsqu'on suit quelqu'un de bien
2- Le bonheur vous accompagne
3- Le brave fils de Yalé est quelqu'un de bien
4- Le créateur n'a mis que de bonnes choses dans tes affaires
5- Le créateur t'a comblé de bonheur
6- Pour tes affaires
7- Lago le fils de Yalé est quelqu'un de bien
8- Le créateur t'a comblé de bonheur
9- Dans toutes tes affaires
10- C'est comme cela que les choses sont

En leur qualité de chef suprême de tous les couvents *vodun,* les rois sont objet de dithyrambes chantés par les adeptes de *Nɛsuxwe*. Le texte CHC.05 en est un.

CHC05

8- Je suis venu célébrer sa majesté Lintonon
9- Oiseaux aux grandes ailes
10- Je suis venu te louanger maître des richesses

Les louanges constituent l'essentiel des panégyriques appelés *vodun mlamla* qui sont des textes psalmodiés en monodie. Les louanges contenues dans les chansons sacrées tirent leur essence de certaines légendes ou de certains mythes relatifs aux origines du *vodun* et à ses faits saillants. Louanger un *vodun* requiert des aptitudes particulières et une certaine ancienneté dans la pratique du culte. Aussi constatons-nous que la profération des litanies se fait exclusivement par des femmes ayant atteint la ménopause. En revanche, les chansons contenant les louanges adressées aux *vodun* peuvent être indifféremment chantées par les hommes et des femmes quel que soit leur âge.

4. L'allégeance

L'allégeance comprise comme la soumission à une entité supérieure est le thème de prédilection des chansons introductives des cérémonies de réparation de préjudice auxquelles font suite les rituels

de purification. Les six premiers versets du texte CHP.01 illustrent bien la manière dont l'allégeance se professe dans une chanson.

CHP.01

1- Nous nous prosternons

2- En arrivant
3- Que la fumée daigne s'estomper
4- Nous nous prosternons
5- En arrivant
6- Que la fumée daigne s'estomper

La substance de telles chansons peut être ainsi formulée : nous reconnaissons la toute puissance du *vodun* et nous nous soumettons à ses exigences. Les chansons de cet ordre sont chantées au nom d'un requérant venu comme un enfant prodige qui s'est longtemps dévoyé soit en faisant dos au culte ancestral, soit en négligeant de pratiquer convenablement ou à temps des rituels périodiques. Alors, celui-ci se retrouve parfois confronté à une série de mésaventures comme Bakary dans *Un piège sans fin* quand ce dernier n'avait pas voulu prendre au sérieux les recommandations de *Fa* Gbégouda. C'est pour ne pas être définitivement voué à la déchéance et à la disparition physique pure et simple comme Bakary et son fils Ahouna que l'on fait proférer les chansons d'allégeance qui annoncent les cérémonies expiatoires.

5. L'aveu

C'est un thème sous-jacent de celui de l'allégeance. Mais pour des raisons de clarté, il mérite d'être étudié séparément parce que toutes les chansons par lesquelles on avoue une faute ne précisent pas forcément la reconnaissance de la puissance du *vodun* ni à la rigueur de sa loi. Sont considérées comme chansons développant le thème de l'aveu toutes celles par lesquelles des fautes commises dans le secret de l'intimité se retrouvent étalées au grand jour. Le texte CHP.03 donne un exemple de la modalité de la confession des adeptes de *Nɛsuxwe* dans une chanson. Il y est notamment dit :

CHP.03

4- Le bélier qui va être immolé
5- Ne se plaint jamais en disant me voici
6- Une personne qui commet des bêtises de la vie
7- Ne saurait refuser de venir faire amende honorable
8 -Vous autres parents venez écouter
9- Si j'ai pris, donc j'ai pris.

Les chansons d'aveu sont souvent proférées par des adeptes en état de possession par le *vodun*. Cette réalité peut nous amener à émettre l'hypothèse selon laquelle la chanson d'aveu n'est pas proférée par des adeptes en pleine lucidité alors que celles de l'allégeance sont chantées par des individus non chevauchés donc par des personnes lucides. Les chansons d'aveu sont chantées par des adeptes fautifs alors que les chansons d'allégeance sont exécutées par des adeptes pour des individus en situation difficile. Ces derniers peuvent être ou non des adeptes de *vodun.* C'est après les chansons d'allégeance que le *vodun* peut chevaucher son hypostase et mettre celui-ci en transe. S'agissant de celles par lesquelles une faute est avouée, elles proviennent exclusivement d'adeptes en transe en dehors des lieux de cérémonie. L'une des chansons d'aveu est celle par laquelle une adepte ayant commis l'adultère procède à une auto énonciation. Elle dit précisément :

1-« Voici un motif de colère
2-Je dis voici qu'un différend est arrivé
3-Celle qui a commis l'adultère n'accouche pas de jumeaux
4-Voici un motif de colère qui est arrivé ».

6. La morale sociale

Certaines chansons de *Nɛsuxwe* sont composées dans l'intention manifeste d'assurer l'éducation sociale non seulement des adeptes, mais aussi de tout ceux qui écoutent la chanson et intériorisent ses paroles. C'est le cas par exemple de la chanson CHC.09 qui est supposée être une composition de *« Lago* » un nouveau-né voué à un infanticide rituel. De telles chansons apprennent aux citoyens ce qui est bon et ce qui est mauvais. Certaines d'entre elles donnent même des leçons de puériculture en apprenant aux femmes comment elles doivent s'occuper de leur progéniture. Les chansons de cette catégorie se retrouvent dans le répertoire des textes chantés pendant la réclusion initiatique et à l' occasion des cérémonies de sortie du couvent.

7. Le thème de la clémence

C'est celui autour duquel sont composés nombre de textes proférés pendant les cérémonies de purification. C'est le cas par exemple des chansons CHP.03 et CHP.O4 qui sont destinées à flatter le *vodun Tokpon* avant que ne commence réellement les cérémonies de purification. Dans le texte CHP. 07 on découvre la clémence du vodun lorsqu'il déclare :

CH P. 07

1- Lorsqu'un enfant tend les bras à son père
2-Son père le prend dans ses bras.
3- Si je te prends
4- Rien de mal ne pourra t'arriver.
5- Tu me cherches
6- Me voici venir.

Même si les chansons qui développent le thème de la clémence peuvent en arrière plan suggérer l'idée de rigueur et celle de représailles lorsqu'une faute est commise, elles permettent de comprendre que le culte du *vodun* n'a pas une rigueur aveugle contrairement aux idées reçues.

8. Le thème de la fidélité

La fidélité est un principe fondamental dans le culte *vodun.* Le parjure est presque toujours puni. L'adultère étant prohibé pour tout adepte de sexe féminin, de nombreuses chansons célèbrent la fidélité au *vodun* perçu comme un mari. La fidélité au mari humain est présentée dans des chansons comme une droiture morale caractérisant toute vraie femme *vodunsi*. Alors elles clament la fierté qu'un homme doit avoir en épousant une femme *vodunsi*. De telles chansons sont des invites très adroites pour que les hommes septiques ou réticents permettent la conversion de leurs épouses au culte du *vodun*. Toujours dans l'ordre des chansons qui exaltent la fidélité au culte du *vodun* il y en a qui vilipendent insidieusement la conduite des renégats qui vont vers les églises.

La fidélité au serment du secret est tout aussi très développée dans de nombreuses chansons c'est le cas par exemple des textes CHD.09, CHD.10 et CHD.11.

CHD.10

5- Ne pliez pas le pagne qui protège l'esprit
6- Si on retire le pagne
7- Re-tirez-le encore

CONCLUSION

Il ressort de ce chapitre que les chansons sacrées *Nɛsuxwe* sont celles qui sont destinées à la liturgie de ce *vodun*. Une remarque importante mérite d'être signalée. Ce n'est pas parce que le compositeur d'une chanson est adepte du *vodun* qu'elle est considérée comme sacrée. Ce n'est donc pas fondamentalement la qualité du compositeur d'une chanson ni exclusivement le code d'expression, la langue qui confère à une chanson son statut de texte sacré quand bien même ces deux aspects peuvent être pris en compte dans la nomenclature des déterminants des chansons sacrées de *Nɛsuxwe*. Elles diffèrent des chansons profanes tant du point de vue de leur finalité que du point de vue morphologique. Leur lexique n'est pas toujours à la portée de tous. Elles ont une structure apparente et une structure profonde. Les chansons de *Nɛsuxwe* sont suffisamment diversifiées puisque leur finalité tout comme les circonstances de leur profération et les orchestres qui les soutiennent sont variés. Elles interviennent dans tous les événements marquant la vie des initiés. On distingue deux grandes catégories de chansons *Nɛsuxwe.* Il y a des chansons sacrées solennelles et des chansons sacrées non solennelles. L'examen de leur thématique révèle le caractère essentiellement humaniste du culte *vodun.*

CHAPITRE V: LE FONCTIONNEMENT SOCIOLOGIQUE

INTRODUCTION

Sous tous les cieux, tout ce qui participe à la célébration d'un culte a un code d'utilisation qui détermine conjointement son rôle et la perception qu'en a chaque composante de la communauté sociale. De même, l'univers référentiel des données de cet ordre découle de l'imaginaire collectif des utilisateurs. Les initiés en ont une approche et une conception différentes de celles des profanes. C'est pour toutes ces raisons que, si l'on veut bien cerner celui des textes de notre corpus de références, il est nécessaire d'examiner les règles régissant leur utilisation puis le rapport de la chanson sacrée à la communauté sociale et les fonctions que celle-ci est censée assumer.

I. LE MANIEMENT DES CHANSONS SACREES

Tout ce qui est qualifié de sacré est ipso facto réservé, consacré pour un usage restreint. Les chansons de *Nɛsuxwe* ne font nullement exception à ce principe quoique le culte jouisse d'une extrême popularité.

I .1. Exigences et précautions

Proférer les chansons sacrées requiert non seulement des aptitudes mais également des précautions. On ne profère pas les textes sacrés n'importe comment ni n'importe quand. Avant de proférer les chansons de purification ou de consécration l'on doit au préalable se mettre dans un certain état de pureté. Au moins quarante huit heures à l'avance, l'on doit observer une abstinence sexuelle absolue et surveiller ses propos afin d'éviter de dire des grossièretés ou des paroles malveillantes. Ceci explique en partie pourquoi à l'approche de certaines cérémonies, l'on est obligé d'interner tous les adeptes qui sont encore dans la force de l'âge. Même l'alimentation dans cette période est strictement règlementée. Le code de vie est beaucoup plus rigoureux pour les performateurs des chansons d'intronisation et de combat contre les esprits malveillants. Il est communément admis dans le cercle des adeptes de *Nɛsuxwe* que tout ce que nous mangeons tout comme ce qui sort de notre bouche altère la puissance du verbe et joue sur son efficacité. Etant donné que c'est l'efficacité de la puissance des paroles sacrées que l'on souhaite lorsqu'on profère les chansons sacrées, il va sans dire qu'aucune précaution ne doit être négligée quand l'on sent le besoin de les utiliser.

En ce qui concerne les litanies ou *vodun mlamla,* leur performance est subordonnée à un rite d'initiation particulière. Il ne suffit donc pas seulement de connaître ces textes pour les avoir entendus plusieurs fois pour se permettre de les psalmodier. Ce sont des veuves

ménopausées censées ne plus avoir une vie sexuelle vraiment active qui sont formées pour proférer les *vodun mlamla* et certaines chansons de bénédiction lors des cérémonies de purification. Ces disposions découlent d'une conception assez originale de l'accomplissement de l'acte sexuel. Cet acte est censé vider ses auteurs de leur énergie vitale, alors que c'est cette énergie qui insuffle vie et puissance aux paroles sacrées. Quand une personne se vide de cette énergie, les mots sacrés et les chansons qu'elle profère deviennent inopérants.

Il est important de faire observer que certaines chansons ne doivent être chantées que par des personnes en transe qui dans l'imaginaire collectif sont des *vodun* en personne. En aucun cas les chansons de cet ordre ne doivent être chantées par des individus non en transe. Quel que soit le rang qu'occupe un adepte dans le culte, si jamais il se hasardait à enfreindre à cette réglementation, il déclencherait la manifestation de colère dite *oman*. Les règles, dans ce cadre n'admettent aucune exception.

I .2. Le mode de performance

Nul ne s'avise à chanter à lui tout seul le texte intégral d'une chanson sacrée solennelle. Même pendant les séances de répétition à l'intérieur des couvents ce principe est rigoureusement observé. En effet, le mode de performance des chansons sacrées solennelles est régi par des règles très précises. Le texte intégral des chansons sacrées, rappelons-le, est toujours saucissonné en stances apparemment autonomes. Chaque participant à un rite solennel assume à tour de rôle la fonction de coryphée en entonnant juste une stance avant de céder la place à une autre personne. La charge de coryphée s'accomplit dans un jeu de rôles respectant l'ordre décroissant de conscription des participants.

La logique de l'enchaînement des chansons respecte un ordre immuable puisque c'est dans cet ordre que la substance des textes prend corps en constituant ce que nous avons appelé texte intégral. La cérémonie finit avec la performance de la dernière chanson. Ainsi quand de loin un initié entend proférer une chanson, il sait avec une relative précision l'étape d'actualisation de la cérémonie.

Pour les cérémonies qui se déroulent en musique, il convient de noter qu'il s'opère habituellement ce que nous pouvons nommer superposition de textes. Au texte de la chanson proférée par les humains se superpose celui du langage tambouriné délivré par les instruments de musique. De la judicieuse alliance des deux dépend la fonctionnalité du texte oralisé.

S'agissant des chansons de dévotion chantées pendant les réjouissances, leur maniement a moins d'exigence. Pour elles il ya toujours un seul coryphée qui joue le rôle de chansonnier.

II. LES UTILISATEURS

II.1. Les hommes et les *vodun* performateurs

Les chansons de *Nɛsuxwe* sont exclusivement réservées aux adeptes du *vodun.* Même ceux-ci ne peuvent les proférer que dans des circonstances déterminées. De fait, dès que l'on entend ces chansons l'on réalise qu'il y a un événement majeur ou une cérémonie religieuse ponctuelle.

La profération des chansons est réglementée suivant des principes déterminés par l'ordre de préséance. Dans l'aire culturelle *maxi* toutes les adeptes ne chantent pas. On peut toutefois remarquer d'emblée que les hommes en transe ne chantent jamais quelle que soit la place qu'occupe le *vodun* qui les chevauche. Ceci s'explique par le fait que les hommes qui sont des adeptes dans les couvents *Nɛsuwxe* sont chevauchés soit par un *vodun Tɔxɔsu*, soit par un *vodun Dan*, soit par un *vodun Loko*, alors qu'aucune de ces divinités ne chantent à cause de leur noblesse. Même si l'adepte chevauché par l'une de ses divinités est du sexe féminin, elle ne doit jamais chanter quand elle est en état de transe. Il existe aussi une autre catégorie de divinité dans le panthéon de *Nɛsuxwe* dont les adeptes ne chantent pas. Il s'agit des *vodun Drangosi* ou *Nansi*. Quoique ces deux *vodun* ne chevauchent que des femmes, il est absolument hors de question que leurs hypostases chantent pendant qu'elles sont possédées. Les *vodun Drangosi* et *Nansi* sont les servantes des *vodun* supérieurs que sont les *dansi* et les *lokosi*. Etant donc au service de cette classe de noblesse dont les représentants affichent une mine placide et solennelle, il est bien inconvenant que ces divinités troublent la quiétude des maîtres qu'elles servent.

Les adeptes qui chantent en état de possession ou non sont de sexe féminin et sont assimilables à des nymphes chargées d'égayer les *vodun* supérieurs. Ce ne sont donc que les femmes adeptes de *Nɛsuxwe* tout court qui sont autorisées à chanter les chansons sacrées. Certaines jeunes filles préposées à l'initiation mais qui ne sont pas encore à proprement parler des adeptes participent à certains rituels et chantent avec les *vodunsi*. Elles sont appelées *Akaba*. Il en est d'ailleurs de même pour les jeunes garçons qui ont franchi la première étape de l'initiation et servent de garçon de courses et de vigiles au sein des couvents. Appelés *hunvade*, certains parmi ces jeunes gens qui ne sont plus profanes et ne sont non plus tout à fait des adeptes sont membres des différents orchestres du couvent et de ce fait participent aux diverses animations. Dans ces conditions, ils prennent part aux diverses processions rituelles au cours desquelles des chansons appropriées sont exécutées.

Il convient de faire observer que lorsque l'âge de certaines femmes adeptes est suffisamment avancé, elles sont comme dispensées de chanter sauf pendant les séances de répétition et d'apprentissage des chansons. A l'occasion de certaines cérémonies comme les

rituels de purification ou de consécration, certaines vieilles adeptes officient et en leur qualité d'officiant c'est elles qui entonnent les chansons. C'est dire qu'il existe un code réglementaire qui régit l'aptitude pour la profération des chansons sacrées.

On ne peut parler des utilisateurs des chansons sacrées sans s'intéresser aux compositeurs. Les compositeurs des chansons peuvent être de sexe féminin tout comme du sexe masculin. Donc pour la composition des textes il n'y a pas de discrimination basée sur le sexe. Parfois c'est la compétence qu'un individu a dans le domaine de la création de la poésie chantée qui justifie parfois son recrutement dans le couvent du *vodun*. Ce sont les gens qui maîtrisent l'art de la chanson qui admirent les différentes séances de prestation musicales pendant lesquelles on exécute les chansons sacrées non solennelles. Alors le rôle de coryphée est dévolu exclusivement aux hommes pour les orchestres de *lonhun*, d'*ajoblokodonu* et de g*idigidigan.*

II. 2. Les destinataires

Les catégories de destinataires des chansons de *Nɛsuxwe* sont nombreuses et variées. Déterminer et identifier les types de destinataires revient à démêler un écheveau bien complexe. Une approche clarifiante de cet ensemble s'articulera sur un répertoire qui sépare les destinataires humains de ceux qui ne le sont pas puis des destinataires visibles de ceux qui sont invisibles.

Elles ont en effet, la particularité de s'adresser à deux catégories distinctes de destinataires : le numineux invisible et les humains adeptes ou non.

Les destinataires invisibles des chansons sacrées peuvent être classés grosso modo en deux classes. La première est celle des forces de bienfaisance qui assurent la protection, procurent le bien être et dispensent la bénédiction. Le deuxième groupe est celui des forces de répression qui sanctionnent les profanations, les parjures et les actes d'outrage.

A la première catégorie de puissances invisibles sont destinées les chansons expiatoires également appelées chansons de purification, les chansons de dévotion, les chansons initiatiques que nous regroupons sous le vocable de chansons de couvent et même, dans une certaine mesure, les chansons funéraires.

A la deuxième catégorie de puissances invisibles on adresse les *oman han* ou chansons de dénonciation d'outrage dont la profération fonctionne comme une ordalie.

II. 2.1. Les destinataires humains

Etant donné que ces chansons sont composées par les adeptes du culte qui sont des êtres humains, il va de soi que les premiers consommateurs de ces textes soient d'abord les femmes et les hommes qui les profèrent et ensuite les femmes et les hommes qui les

écoutent. Certaines chansons s'adressent exclusivement aux adeptes qu'elles informent de manière voilée, soit quand il y a une intrusion dans le couvent ou sur le lieu d'un rituel qui requiert une initiation préalable, soit pour rappeler le code de bonne conduite au sein du groupe des initiés. D'autres en revanche, s'adressent à la fois aux adeptes et aux profanes. On retrouve dans cette catégorie de chansons celles qui dénoncent des outrages ou des profanations puis les chansons de dévotion.

II. 2. 2. Les destinataires non humains

Nous regroupons dans cette rubrique les *vodun* et les puissances de la nature. Les chansons de l'orchestre *lonhun*, sont censées impulser et accommoder le processus de réintégration de l'âme des adeptes défunts dans *Sɛxwe*, la demeure de l'esprit primordial, métronome de tout ce qui se déroule ici-bas. *Lonhun* signifie littéralement tambour de l'au-delà. C'est pourquoi les chansons qui s'exécutent lorsqu'il est joué sont considérées comme des textes ayant la capacité d'ouvrir la voie de l'au-delà. Même le rythme joué est supposé avoir la propriété d'émouvoir les entités du monde invisible. C'est donc de la musique de l'au-delà que les chansons de *lonhun* véhiculent et accompagnent. Cette conception d'un genre particulier de musique s'inscrit dans la perspective du rapport que Evanghélos Moutsopoulos établit entre la musique des humains et celle du cosmique. A cet effet a-t-il écrit :

> « *Il convient de préciser d'emblée que le rapport entre musicalité cosmique et musicalité humaine repose essentiellement sur le principe de participation, tel qu'il est entendu par les sociétés primitives et qui, chez Platon, trouve son expression à la fois générale et spécifique en matière d'art, sous un aspect qu'il est permis d'appeler principe d'homologie ».*[1]

Dans l'imaginaire collectif des *Nɛsuxwesi* il existe sans conteste une parfaite homologie entre les chansons qui se chantent par les divinités de *Sɛwxe* (la demeure de l'esprit primordial) et celles qui accompagnent le rythme *Lonhun*. C'est d'ailleurs pourquoi le langage musiqué des tambours est censé proférer des paroles dans une langue archaïque ou sacrée qui ne sont révélées qu'aux seuls tambourinaires à leur l'occasion de leur initiation au maniement de leur instrument de musique.

Au nombre des entités du monde invisible nous avons non seulement l'esprit des morts et ceux de la nature qui sont adorés sous forme de *vodun* mais également les personnages mythiques de la cosmogonie *aja-fɔn*. Certaines chansons s'adressent explicitement à *Lɛgba* le médiateur faisant office de gardien des lieux habités ou à *Kɛliɛ*, le page de certains *vodun* supérieurs. *Aïzan* et *Aïnon sont* des *vodun* topiques auxquels l'on adresse à travers des

[1] Evanghélos, Moutsopoulos, op. cit p.138.

chansons des demandes d'autorisation avant d'entamer toute séance d'animation. De telles chansons ont comme destinataires exclusifs des types particuliers de *vodun*.

Il convient de faire remarquer qu'en dehors des chansons qui s'adressent à des *vodun* il y en a un certain nombre dont la profération met en œuvre la puissance du verbe pour agir sur le psychisme de ceux au nom de qui elles sont exécutées. Les chansons de cet ordre comportent des formules incantatoires et des noms sacrés. On les retrouve parmi les chansons de prise d'adeptes, les chansons de consécration ainsi que dans celles qui servent dans les rituels de purification. A propos de ces textes peut valablement dire que :

> « *Leur fonction, principalement, sinon uniquement, musicale, est garante de leur qualité inhérente qui ne peut être que musicale : ce sont des incantations, ces incantations que Platon identifie à des chants».*[1]

Il existe aussi des chants que les initiés chantent la nuit quand ils se voient obligés de se rendre dans une localité dont la voie d'accès est réputée dangereuse. Ces chants de ce groupe sont supposés avoir la possibilité d'éloigner tout danger quelle que soit son origine et sa nature.

III.PROBLEMATIQUE D'UN UNIVERS REFERENTIEL

III.1. L'illusion référentielle

Lorsqu'on analyse la performance des chansons sacrées l'on ne peut s'empêcher de se poser quelques questions sur ce qui est censé être l'univers de leur fonctionnement. Qui chante ? Pour qui et pourquoi chantons-t-on ? La pertinence de ce questionnement tire sa légitimité du fait qu'à l'intérieur d'un même texte certaines parties sont supposées être des propos venant de la divinité alors que les autres parties demeurent indiscutablement des propos des officiants. Et surtout dans ces cas-là, il serait simpliste, contre-productif voire vain de se contenter de parler de prosopopée. Pour bien comprendre ces textes il faut se situer dans la même perspective, la même logique que leurs utilisateurs et lire en arrière plan l'intellection de l'univers des actants réels et virtuels dans le culte *vodun*. Cela est d'autant plus nécessaire que dans la réalisation d'une cérémonie religieuse les officiants sont convaincus qu'ils ne sont pas les seuls actants présents. C'est bien là l'une des particularités des textes qui servent de liaison entre le monde visible et celui des entités invisibles. L'on ne peut judicieusement interpréter et commenter de tels textes sans prendre en compte cette dimension que les Greinmassiens, nomment illusion référentielle.

Qu'est ce que l'illusion référentielle ? La question se pose dira Dominique Maingueneau,

> *« dès que l'on envisage d'une part les rapports entre l'œuvre et le monde réel et d'autre part les marques de la présence dans l'œuvre de*

[1] Evanghélos, Moutsopoulos, Ibidem.

> *cette autre réalité qu'est l'instance de l'énonciation. Autrement dit, si l'œuvre n'est pas le réel, elle y renvoie et est un moment de sa connaissance. Cette illusion du réel est produite par les supports des analogies et par (…) Qui dirigent l'attention sur les référents».*[1]

Le mot « illusion » prend tout son sens chez les Greinmassiens, car il est pour eux illusoire de vouloir sortir *« de l'univers clos du langage».*

Selon eux « *Les deux références à extériorité autre la référence au sujet (à l'insistance de l'énonciation) et la référence à l'objet (au monde qui entoure l'homme, en tant que référent) – n'aboutissent à produire en fin de compte, que des illusions : l'illusion référentielle et l'illusion énonciative ».*[2] C'est de là qu'ils parlent de *« simulacre de référent externe »* lorsqu'il s'agit de référentialiser un énoncé.

Dans notre corpus, le texte CHP07 (Ðɛ : prière), un chant que l'on profère à l'occasion de la cérémonie de purification, offre une bonne visibilité de la problématique de l'illusion référentielle. Il s'agit comme son titre le laisse deviner d'un chant de prière. Il est entonné à l'entame des cérémonies expiatoires par une adepte ménopausée d'un certain rang.

Le contenu est visiblement la réponse du *vodun* à la demande de bienveillance formulée dans la chanson qui le précède. Donc ici, c'est le *vodun* qui est supposé parler quand le chant laisse entendre notamment dans les six premiers versets :

1- Lorsqu'un enfant tend les mains
2- Le père le prend dans ses bras
3- Si je te prends
4- Rien de mal ne pourra t'arriver
5- Tu me cherches
6- Me voici venir

Lorsqu'on examine ce texte suivant l'approche de la pragmatique on se rend compte que l'énonciateur s'éclipse et parle au nom d'une entité invisible. La subjectivité ou l'objectivité du proférateur des propos sont d'office éclipsées. Alors, l'on ne peut que conjecturer en admettant que les paroles rassurantes de ce texte constituent l'effet perlocutoire[3] de la chanson précédente. En effet, dans de telles chansons nous pensons comme le dirait Mamoussé Diagne que :

---

[1] Maingueneau, Dominique, *Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p.11.
[2] Ibidem.
[3] Perlocutoire/illocutoire
Acte locutoire : le fait simplement de prendre la parole
Effet perlocutoire : effet provoqué sur le destinataire
illocutoire : en rapport avec le rapport de force (dominant / dominé, celui qui donne un ordre, celui qui l'accepte).Ce sont des termes de pragmatique.

> « *le caractère impersonnel gomme ce qui pourrait être soupçonné de subjectivité chez le chanteur, du fait que la voix qui le prononce en performance est fictivement abstraite des circonstances concrètes où on la perçoit, en quelque sorte mythifiée».*[1]

En fait, l'approche pragmatique, plus que toutes autres, semble bien indiquée pour une telle étude parce que, comme le souligne Dominique Maingueneau, la pragmatique fournit un *« ensemble de recherches qui abordent le langage en plaçant au premier plan l'activité des sujets parlants, la dynamique énonciative, la relation à un contexte social».*[2]

Dans cette perspective pragmatique, la grille que propose W. Kryzinski, basée sur les modélisations, est appropriée pour servir de canevas général à une interprétation et à un commentaire des textes de chanson sacrée en tenant compte du contexte de chaque rituel.

> *« Pour Kryzinski, le texte littéraire, …. se construit comme un texte artistique qui à la fois parasite et subvertit d'autres textes artistiques : Il se positionne comme une interprétation du réel. Contrairement à l'ancienne théorie naturaliste qui fait du texte un reflet du réel (…) Ce réel est déjà une construction dont le texte ne peut que produire un modèle. Ce modèle du réel est marqué au plan idéologique, axiologique, référentiel, esthétique, pulsionnel, intertextuel».*[3]

Pour analyser ces marquages W. Kryzinski propose le concept de modélisation.

> *« La modélisation est définie comme ce qui dans le texte renvoie, par des signes spécifiques et distincts d'un modèle du réel transcrit textuellement comme une multiplicité de perspective».*[4]

La complexité du texte des chansons sacrées de ce type procède du fait qu'en tant que médium le langage devrait véhiculer un message à décoder par les membres de la communauté linguistique du ressort concerné, mais dans le cas présent le message est adressé à un destinataire qui n'est pas un interlocuteur ordinaire et audible. Il est censé répondre par la bouche de l'énonciateur faisant de la seule bouche de celui-ci, celle de l'émetteur et du récepteur. Un tel texte exhibe une ambivalence qui frise une réelle ambigüité. L'acte locutoire y prend une dimension extraordinaire qui rapproche le texte de la chanson de celui du genre théâtral. Le performateur en jouant le rôle de son propre interlocuteur se place dans la même perspective qu'un comédien jouant un *« one man show».* Répondre alors au questionnement initial *«Qui chante ? Pour qui et pourquoi chantons-t-on?*» requière dans ce contexte une extrême délicatesse.

On reconnaitra de la théâtralité dans ce genre de texte conçu pour être chanté. Cela peut d'ailleurs se comprendre aisément car tout rite religieux est du théâtre ritualisé, et le texte de chanson qui l'accompagne doit à tout le moins être compatible avec du théâtre.

---

[1] Mamoussé, Diagne, *Civilisation de l'oralité et pratiques discursives en Afrique noire*, Thèse de doctorat d'Etat, Université Cheik, Anta, Diop, Dakar, 1988, p.235.
[2] Maingueneau, Dominique, *Analyse du discours* Paris, Hachette, 1991, p.11.
[3] W., Kryzinski, *Carrefours de signes : essai sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981, p.43.
[4] W., Kryzinski, Ibidem.

L'analyse et le commentaire littéraire des chansons sacrées doivent prendre en compte cette dimension qui n'est pas toujours très visible.

Outre cette remarque, le texte cité plus haut s'adresse aussi bien à des initiés qu'à des entités invisibles et tout ceci se passe devant des profanes qui ne sont pas moins consommateurs de la mélodie du texte que les destinataires attitrés. De tout ce qui vient d'être démontré il ressort que l'étude des chansons sacrées doit prendre en compte des aspects atypiques. Ces aspects atypiques sont assez nombreux et donc leur liste est loin d'être close.

Au fait, il faut nécessairement avoir connaissance de la mythologie qui a engendré le culte dont on se propose d'étudier la chanson. Dans le cas contraire, on devient comparable à un architecte qui ignore les réalités de la fondation d'un immeuble et qui entreprend de lui ajouter quelques étages.

La connaissance de la mythologie génératrice d'un culte permet de se faire une idée de l'univers référentiel de tous les textes sacrés qui sont en usage dans les rites d'une religion.

Les mythes sont en effet, des récits de faits supposés accomplis par des êtres surnaturels ou des dieux. C'est la plate-forme des explications des faits qui sont au-delà de la rationalité humaine. Cette caractéristique du mythe l'érige au rang de la pierre angulaire de toute croyance religieuse. L'histoire des divinités et de leurs relations avec les humains est à proprement parler un tissu de mythes. En tant que récit de faits imaginaires il a pour essence la fiction et c'est de cette essence qu'il tire sa littérarité. C'est sur les histoires mythiques des relations des entités du monde invisible que les humains articulent les pratiques visant à honorer ou à implorer ces esprits supérieurs. C'est pour cette raison qu'il n'est pas excessif de dire qu'il y a toujours un mythe comme fondement de toute religion. L'examen minutieux des religions et de leur culte relève que le mythe est leur principe structurant. Le mot mythe doit, bien entendu, être compris ici dans sa triple acception de récit fantaisiste, fabuleux, traditionnel à travers lequel s'exprime symboliquement une conception du monde, ensuite d'idée illusoire, et enfin de valeur consacrée qui sert de ligne de force collective. La résultante de mise en perspective de ces différentes définitions du mythe est que tout univers qui a pour référent un pareil récit doit forcément être déphasé par rapport à la réalité concrète.

Alors que les contes ont pour objectif l'éducation morale et la socialisation des hommes durant leur enfance, quand ils parviennent à l'âge de la raison, les mythes prennent la relève pour les instruire sur ce qui est au-delà de la raison de la logique humaine. Les mythes cosmogoniques fonctionnent de ce fait comme tremplin permettant d'avoir une certaine vision du numineux. Ici le numineux a pour référent essentiel le monde des *vodun*.

Cela explique le fait que l'univers référentiel des chansons sacrées et des panégyriques des *vodun* a pour horizon les mythes cosmogoniques d'où ont émergé les divinités constituant le panthéon *vodun*. Dans la chanson de dévotion CHD02, les versets 5, 6 et 7 renvoient au mythe de la création du monde, mythe dans lequel il est dit que *Dan Aïdo hwɛdo* dont le symbole est l'arc-en-ciel est le pouvoir créateur du Dieu suprême.

5-Et en ce moment
6- Ils ont vu Danhwɛdo, le serpent mythique, la grande divinité est en route, en train de venir
7- L'homme maxi, le Maxi d'Aïzè voit venir le serpent Danhwuɛdo

La compréhension de l'image de déploiement du serpent sur la voie telle qu'elle est évoquée ici requiert qu'on s'imprègne de la culture et de certaines notions ésotériques du milieu *aja-fɔn* pour bien cerner le message. Le long serpent à rayures multiples appelé *Dan gaga hwɛdo* est, en réalité, l'une des dénominations d'un *vodun* primordial, *Aïdo hwɛdo* symbolisé par l'arc-en- ciel. Le compositeur de cette chanson dit que quand les adeptes du *vodun* se mettent en procession, l'homme *maxi* d'*Aïzè* ne voit que *dan gaga hwɛdo. C*ela fait comprendre aux initiés que c'est un langage détourné pour faire entendre plutôt ceci : en voyant la foule des adeptes s'ébranler l'on a déjà vu le *vodun* même en déplacement.

De même les versets 7 et 10 de la première chanson expiatoire (CHP01) du corpus sollicitent le réveil de *Kɛlie* qui est le personnage mythique jouant le rôle de serviteur des divinités supérieures.

6- *Que la fumée daigne s'estomper*
7- Veuillez réveiller le page kêliê
8- Le tirer du sommeil
9-Que la tempête s'apaise
10- La femme Houenanou réveille kêliê
11- Le tirer du sommeil
12- Que la fumée daigne s'estomper

Dans la théogonie *maxi*, *Dada Sɛgbo*, *Sɛgbo Lisa*, *Mawu* constituent la catégorie des *vodun* supérieurs initiateurs et garants de l'ordre des choses. C'est après eux que viennent les *vodun* qui s'occupent dans les détails du quotidien des humains. *Kêliê* est au service de cette catégorie de *vodun* dont il est comme pour ainsi dire le garçon de course. Il ne s'agit pas d'un intermédiaire habituel entre les *vodun* et les humains.

Nous reviendrons plus en profondeur sur le reflet des mythes dans les chansons dans la partie consacrée à la palingénésie des mythes.

Hic et nunc nous l'examinons seulement comme genre littéraire que l'on retrouve comme toile de fond dans les productions littéraires au sein des couvents. La préhension du mythe sous cet angle permet de faire remarquer qu'une importante partie des récits que l'on

peut reconnaître comme mythes sont utilisés comme des épopées des divinités et sont donc chantées. Certains de ces textes sont récités par des adeptes d'un âge avancé. Certains sont carrément déclamés comme panégyriques célébrant certains *vodun*.

Toutefois il convient de faire remarquer qu'il est vraiment hasardeux voire impossible de situer dans le temps la création des mythes dans les couvents. Il est tout de même évident que les mythes fondateurs des divinités ont été créés avant l'émergence du culte des *vodun.* Certains au dire des prêtres *vodun* ont été révélés par des songes difficiles à situer dans le temps. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de faire remarquer que certains textes tiennent à la fois du mythe et de la légende. Le texte CHP.04 mentionne le nom de la ville d'Allada et de celle de Dokon. Il permet ainsi de faire une lecture plurielle du référent de la chanson. L'évocation du roi d'Allada fait que cette cité peut être perçue aussi bien dans son acception de ville historique que dans celle de demeure mythique de l'âme des rois défunts. Dans le second sens, la chanson a pour arrière-fond le mythe du caractère insondable du *vodun* que même le roi chef du culte ne peut comprendre.

CHP.04

12- Le vodun est un culte
13- Et l'on dit que le prince d'Allada ignore
14- Et on dit cela
15- Ce n'est toutefois que des êtres humains qui en sont les adeptes
16- Et l'on dit que même le roi de Dokon ne comprend pas
17- J'ai vu que
18-Ce ne sont que des humains qui en sont les adeptes.

Les chansons qui ont pour étoffe des légendes offrent des indices fiables pour une analyse pertinente de la mutation de l'histoire réelle de certains individus en légendes de couvent. Plusieurs légendes ont été crées autour de la personnalité d'Adjouninhin, un pontife dont la maestria dans la gestion du couvent de Koutago a généré des histoires, à la limite superstitieuses sur son être profond. L'admiration qu'on lui vouait était telle qu'il a été quasiment divinisé avant sa mort. De nombreuses chansons l'évoquent et parfois l'invoquent. Pour se faire une idée de cette sublimation, source de légendes, on peut constater la récurrence de la mention de son nom devenu légendaire dans les deux textes ci-après :

CHD.04

1- Si on ne mourrait pas
2-J'irais me baptiser
3- J'irais me baptiser

4- Et Adjouninhin n'aurait plus de fidèles

CHD.12
15- Si je voyais un oiseau
16- Il irait dire à Adjouninhin
17- Que Magbo Ahisinɔ
18- Revenir rester auprès de son vodun

Cette personnalité était censée posséder naturellement des pouvoirs hors du commun qui faisaient de lui un génie. De telles légendes alimentent les chansons en usage dans ces couvents, et en retour transparaissent dans leur texte. Etudier les chansons de ce genre doit alors inévitablement passer par tout au moins un aperçu sur la culture voire la civilisation qui les a créées et les utilise.

III.2. Espace locutoire et représentation collective de la parole sacrée

En observant la configuration de la parole dans toutes les sociétés humaines, on constate que les mots évoluent sur le plan sémantique et parfois sur le plan syntaxique plus ou moins différemment dans les divers espaces culturels que représentent les communautés socioprofessionnelles et les communautés socioculturelles. De cette réalité découle le phénomène de jargons distincts au sein d'un même groupe linguistique. La représentation que les membres d'un groupe social ont des mots et le maniement qu'ils en font déterminent substantiellement leur identité collective. Celle des *Nɛsuxwesi* procède, entre autres, de toute la charge qu'ils placent et qu'ils reconnaissent dans les mots structurant les paroles intervenant sous une forme ou sous une autre dans leur culte. L'ensemble de ces déterminants qui concourent à donner un sens et une dimension extraordinaire aux mots constituent ce que nous nommons espace locutoire. Autrement dit, il s'agit du contexte culturel et lexicogénique de la prise de parole qui font des mots autre chose que ce qu'ils sont dans le contexte général.

Les mots sont doués de sens, du moins dans leur contexte d'emploi. C'est connu et admis de tous. Mais ce qui l'est moins et qui est cependant une évidence première des *vodunsi*, c'est que les mots surtout quelques uns d'entre eux sont doués de puissance, de puissance magique. Ainsi, d'une manière générale, leur conception du langage s'écarte considérablement de celle communément admise et que S. Aurobindo décrit en ces termes :

> *« Dans le discours ordinaire, le langage sert surtout de moyen pratique et limité de communication ; il nous sert dans notre vie pour exprimer les idées comme des signes conventionnels représentants certaines idées et ne prêtons qu'une attention superficielle à leur force inhérente. Nous nous en servons comme de n'importe quelle machine ordinaire, comme d'un simple outil. Tout en*

> *reconnaissant leur utilité dans la vie, nous les traitons comme s'ils étaient eux-mêmes privés de vie».*[1]

Pour les *Nɛsuxwesi* la parole et surtout les mots qui la composent sont des énergies potentielles qui dans une certaine mesure sont vénérées. Les noms appelés en *maxigbe nunyi* et que nous traduirons comme noms sacrés sont des mots craints dont le maniement nécessite initiation et préparation particulière. Ces types de mots ont été à suffisance décrits et commentés par Ascension Bogniaho qui, à l'occasion, a écrit :

> *« Utilisés dans des circonstances magico-mystiques, les noms génésiaques secrets (djogbégni), se retrouvent comme le centre de « poésies versets » ésotériques : nougni ou gbé ou bogbé, l'incantation. Les incantations sont de deux sortes : l'incantation de bienfaisance amène le bonheur, le succès, conjure le mauvais sort, soulage de la maladie : on l'appelle bogbé. L'incantation de nuisance est comme une arme offensive générée par la mentalité du Béninois en particulier, car un homme a toujours des ennemis contre lesquels il doit lutter».*[2]

Remarquons que dans toutes les sociétés traditionnelles cet aspect des mots est bien connu. Dans la tradition judaïque la divinité était perçue comme le Verbe fait chair. Examinant le pouvoir des mots aux sources de la poésie grecque, puis aux sources de la tradition indienne, et jusque dans l'antique Rig-Veda, S. Aurobindo rapporte :

> *« Les mots possédaient non seulement une vie propre, une vie intense et bien réelle, mais celui qui la prononçait en était plus conscient que nous ne saurions l'être nous-mêmes, avec nos intellects mécanisés et sophistiqués. Cela provenait de la nature primitive du langage».*[3]

Les auteurs des textes de notre corpus ont une conception des mots qui va bien au-delà de la simple reconnaissance du pouvoir des mots. Pour eux tout nom ou *nyikɔ* est un identifiant. Cette fonction d'identification se trouve doublée de celle de marqueur de l'individualité surtout lorsqu'il s'agit d'un nom propre. Dans la pratique langagière de l'aire culturelle objet de notre étude, la profération des noms qu'ils soient des noms communs ou des noms propres, traduit des aptitudes mentales découlant des croyances ancestrales spécifiques à parcours initiatique de celui qui parle. Le degré de d'initiation d'un individu détermine son degré de connaissance et de maîtrise du maniement des mots.

Chaque être possède un nom usuel et un sacré dit *nunyi* connu des seuls initiés.
En dehors de cette disposition générale de doublet au niveau des noms, certains êtres ont des suppléments de dénomination particulière. Certaines choses ne sont pas appelées par leur nom usuel pendant la nuit. Les noms utilisés spécifiquement la nuit sont appelés *zan nykɔ,*

---

[1] Aurobindo, S., *La poésie future, Paris, PUF,* 1979, p.73.
[2] Bogniaho, Ascension, *Littérature orale au Benin : essai de classification endogène des types de parole littéraire,* in *Ethiopiques* nouvelle série, 3è et 4è trim, 1987, pp.53-64.
[3] Aurobindo, S., Ibidem.

nom *« de la nuit ».* Ne pas faire usage des noms réservés pour la nuit est selon la croyance traditionnelle source de malédiction pour le contrevenant. De fait, les chansons destinées aux rituels qui ne se font que nuitamment contiennent quelques noms dits *« de la nuit* ». Les noms dits « *de la nuit* » sont tous allégoriques. Chercher à les appréhender dans leur sens littéral éloigne du sens réel. Ce sont donc des dénominations à clef. Quand on n'a pas une bonne maîtrise de la langue, on ne peut même pas les repérer dans les textes des chansons. Du fait de leur spécificité surtout marquée par le caractère secret des cérémonies nocturnes nécessitant des chansons contenant ces noms, nous n'en avons pas recueilli dans notre corpus. Malgré l'absence de tels textes, nous pensons qu'il est utile de faire observer un échantillon des noms *« de la nuit*» dont l'ignorance empêche la compréhension de certaines chansons des *vodunsi*.

Dans le tableau ci-après figure un échantillon de certains noms *«de la nuit*» :

Référent	**Noms usuels**	**Noms de nuit**	**Traduction littéraire** **Du nom de nuit**
Serpent	dan	*ayinu*	La chose de la terre
Savon	adi, tanu	*aloyita*	La main à la tête
Huile	ami	*sivo*	L'eau rouge
Aiguille	nyivi	*avɔmɛgbɔnu*	Ce qui passe dans le pagne
Sorcier	azetɔ	*minɔna*	Nos mères, les princesses
Moustique	sansukpɛ	*zanxɛ*	Oiseau de nuit
Basilic panicum	kesikisi	*ake ma*	Feuille de cri
Le chat	awi	*zankpɛ*	La petite nuit
Sel	Jɛ	*ayisa*	La terre coule
Potasse	kamun	*gbokewun*	Ce qui se rompt sec
Piment de Guinée	atakun	*dutun*	Ce qu'on mâche et crache

Il arrive que dans une chanson, ces noms voisinent d'autres types de noms considérés comme génésiaques ou sacrés ou bien des noms induisant la puissance du Verbe quand la bouche qui les prononce a reçu une certaine onction. Souvent, par mesure de précaution, la présence des noms sacrés dans les chansons des *vodunsi* se réduit à celle de l'une de leur particule puisque ces mots ne doivent en aucun cas être révélés à tous alors que l'auditoire de ces textes est très large. On en relève dans certaines chansons funéraires. Ils sont plus abondamment usités dans les chansons d'ordalie et dans celles qui s'exécutent pendant la cérémonie dite *hunɔsusɔ.* Ainsi, certaines portions de certaines chansons sacrées sont

hermétiques. Ces obscurités langagières ne sont heureusement pas très fréquentes. Leur présence est comme des saillies qui donnent du relief aux textes. Tous les initiés ne sont guère suffisamment informés pour les comprendre. On les range dans les lots «*des perles du langage»* puisqu'elles créent puis entretiennent dans les textes l'impression de ce qu'Edgar Faure décrit comme *«La danse glorieuse du bijou accompli».*[1] Selon l'expression endogène et elles constituent des éléments de *hangbe*.

De fait, la part du message qui s'adresse au numineux n'est pas forcément perceptible par les humains mêmes initiés. Le dogmatisme qui sous-tend la transmission des connaissances d'une génération à l'autre interdit que l'on pose des questions de compréhension ou d'éclaircissement. Les paroles proférées sont immuables et peuvent relevées d'une langue archaïque, d'un langage ésotérique ou bien peuvent être de simples déformations inconscientes. Les chansons qui contiennent de telles perles ne sont nullement accessibles au public humain.

Nous ne saurions clore l'exploration de l'espace locutoire et la représentation collective de la parole sacrée sans faire cas d'un appendice linguistique dit *hungbe*, langue ou dialecte des initiés au *vodun*. Généralement dans tout l'espace culturel *aja-fɔn* chaque obédience *vodun* possède une langue sacrée dite *hungbe*. Il s'agit le plus souvent de langues archaïques ou de langues étrangères ayant cours encore dans la région d'origine de chaque culte. Les adeptes des *vodun* utilisent cette langue pour communiquer entre eux ou avec leur *vodun* respectif lors des manifestations et des cérémonies. Pour le *vodun Nɛsuxwe*, étant donné que son initiateur parlait *maxigbe*, la langue sacrée qu'on y parle n'est pas une langue étrangère et visiblement ce n'est non plus une langue archaïque puisque mots modernes et récents tels que téléphone cellulaire et télévision y sont rendus par déformation et duplication syllabique. Dans ce *hungbe,* le téléphone cellulaire se dit *alo cihui* (allo l'enfant, le petit), la télévision se rend par *viviziɔn.* En fait, *hungbe* chez les *Nɛsuxwesi* est du *maxigbe* parlé d'une certaine façon. Quoique tous les mots y aient leur correspondant on ne peut valable le prendre pour un dialecte ou une langue autonome. Cette langue sacrée des *vodunsi Maxinu* est un *«type de parole culturalisée»*[2] propre à un groupe social. Elle met en relief le fonctionnement interne du *maxigbe* ordinaire. Il convient de faire remarquer qu'aucune chanson ne comporte du *hungbe* même si cela suppose être la langue du *vodun* et de ses adeptes. Donc ici, il y a une

[1] Edgar Faure dans sa réponse au discours de Léopold Sédar Senghor, discours prononcé à l'académie française lors de sa séance publique, le jeudi 29 mars 1984.
[2] Jean Dérive cité par Ascension Bogniaho, op. Cit. p.57.

langue pour parler, communiquer efficacement sans qu'aucun des mots de ce code linguistique ne puisse se retrouver dans les textes de chanson.

III.3. Le rapport de la chanson sacrée à la communauté sociale

La chanson qui émane d'une communauté offre une certaine lecture des préoccupations et de la mentalité des membres. Elle en reflète les réalités culturelles. Celles qui relèvent de pratiques religieuses sont, dans une large mesure, le miroir de la vision philosophique ou cosmogonique sur laquelle les pratiquants articulent leur approche de la vie. Ces deux postulats se vérifient dans les textes des *Nɛsuxwesi.*

Des chansons sacrées de *Nɛsuxwe* l'on peut déceler la mentalité du peuple maxi et même entrevoir un pan de son histoire. Pour s'en convaincre il suffit de prospecter quelques textes tels que la chanson de couvent CHC.03. Dans ce texte on retrouve non seulement des maximes recouvrant certaines idées reçues propres aux *Maxinu*, mais également quelques pratiques culturelles. Les versets les plus illustratifs sont les suivants :

10- Celui qui annonce officiellement un décès
11- N'adopte pas le ton
12- Qu'il utilise habituellement
13- On ne fait pas moudre du piment
14- Pour lui attribuer le nom de poudre de tabac à priser
15- Celui qui annonce officiellement un décès
19- Celui qui utilise la bouse de vache
20- Ne lape pas la main qui fait cette tâche
21- Viens dans mon secret
22- Le grès n'a pas peur du vodun Sakpata dont il est le symbole
24- Le piétinement intempestif ne tue guère
25- Le sol d'un marché
26- N'est pas une transgression des lois et principes de la marche
27- Faire de la publicité des beignets
28- Ne les rend pas impropre à la consommation
30- La calebasse qui sert à ramasser les déblais d'une tombe
31- Ne peut servir à boire
33- Un bâton lancé en l'air
34- N'y séjourne pas une décennie

Pris ensemble, ces versets qui ont tous l'apparence de proverbes ou de maximes fonctionnent comme des formules incantatoires. C'est entre autres, le cas des formules telles que : *«La calebasse qui sert à ramasser les déblais d'une tombe Ne peut servir à boire» ; «Un bâton lancé en l'air N'y séjourne pas une décennie».*

Lorsqu'on sait que de tels propos servent en réalité à défier ou à intimer des injonctions imparables à la limite de la rationalité, on ne peut que se convaincre du fait que leurs utilisateurs font usage de la force du verbe. La profusion de paroles incantatoires dans certaines chansons justifie dans une certaine mesure la crainte des maléfices, et à la limite, la répugnance chez ceux qui assimilent facilement les pratiques *vodun* à la manipulation de

forces diaboliques. Les chansons de *Nɛsuxwe* constituent un miroir réfléchissant tant l'image du peuple *maxi* dans sa globalité que celle spécifique des adeptes du culte. Parallèlement à ceci elles fonctionnent comme des régulateurs de la conduite sociale des populations. Même les profanes, qu'ils soient farouchement hostiles au *vodun* ou simplement conciliants ne peuvent aucunement prétendre que leur vie sociale n'est pas dans une certaine mesure cadrée par les dispositions socioculturelles prônées par ces chansons. Ceci s'explique simplement par la force d'ancrage de *Nɛsuxwe* dans la communauté *maxi*. Nous l'avions souligné dans l'histoire du culte, la pratique *Nɛsuxwe* est née au sein de la cour royale des *Maxinu*. C'est une donnée fondamentale qui fait qu'à l'origine le respect dû au souverain avait par ricochet induit la soumission à la pratique religieuse qu'il avait initiée. Outre cet aspect, il faudra ajouter celui de la marque d'une identité culturelle. Il est évident que

> *« l'identité d'un individu se construit par ses interactions avec son environnement vivant et physique. L'identité attribuable à une collectivité peut être considérée comme qualité émergente des interactions des membres de cette collectivité, et/ou aussi données par des rapports de (ré /mé) connaissance avec l'environnent».*[1]

Il est difficile de retrouver en milieu *maxi* des individus qui ne s'identifient pas d'une manière ou d'une autre par rapport au culte de *Nɛsuxwe*. Puisqu'il s'agit d'une religion largement dominante à cause de son origine royale, la plupart des noms de famille sont des noms de consécration au culte. Dans ce milieu, les prénoms indigènes sont également très souvent liés au culte parce qu'avant l'irruption de l'Occident dans les mœurs des Africains, les *Maxinu* adeptes de *vodun* nommaient systématiquement leur progéniture en respectant un dispositif onomastique identifiant les individus aussi bien par rapport à l'obédience des géniteurs que par rapport à leur ordre de naissance et éventuellement en se référant au rôle qu'ils sont appelés à jouer plus tard dans le culte.

Dans ce dispositif, certains noms tels que *hunu* (littéralement : qui appartient ou est destiné au *vodun*), *tɔyi* (littéralement : qui est destiné à la corvée d'eau) *hunwanu* (littéralement : don ou grâce du *vodun*) *tɔsa* (littéralement : l'eau coule) dérivent d'un récit mythologique des divinités et de ce fait sont allégoriques. Leur sens profond prédestine leur porteur à des fonctions auxquelles le roi, le chef suprême de tous les couvents peut les utiliser sans coup férir.

Traditionnellement il est inconvenant et même inconcevable de se mettre en contradiction avec les édits du roi qui, par ailleurs, était, nous l'avons tantôt souligné, le chef suprême de tous les couvents, de toutes les religions. De fait, certaines chansons du culte qu'il

[1] Carlos, Alberto, Martins, *Communication, morphogenèse et identité culturelle*, Liège, Ciaco Editeur, 1988, p.68.

a initié et que son autorité a tacitement imposé, servent de canaux de communication pour sa vision des choses. Quels puissent être les risques que la performance de certaines chansons pourrait faire courir, ceux qui sont destinés à les proférer ne pouvaient en aucun cas se dérober à leur fonction.

Les relations de suzeraineté et parfois de conflit larvé qui avaient toujours prévalu entre le roi du *Danxomɛ* et celui de Savalou ont généré un ressentiment de ces derniers qui n'ont pas hésité à se gausser du roi Béhanzin en célébrant sa défaite devant les Français dans plusieurs chansons de *Nɛsuxwe*. Nous avons recueilli quatre chansons du même registre. Nous proposons à titre d'illustration un extrait de celle numérotée CHC .17 dans notre corpus.

1-Voilà kondo devenu la proie d'un autre
2-Voilà le petit d'un animal de proie
3-Devenu la proie d'un autre
4-Comment peut-il au juste formuler sa chanson de lamentation ?
5-C'est un sacrilège qu'a commis Kondo
6-Et la nature l'a honni
7-Et les blancs sont arrivés
8-Et ils sont allés détruire son pays
9-Et l'ont brûlé
10-Comment peut-il au juste formuler sa chanson de lamentation ?

La chanson sacrée des *vodunsi* a une particularité qui assure et garantit l'une de ses finalités. La qualité de ses performateurs considérés comme des *vodun* en personne leur donne une immunité totale leur permettant de dire et de chanter ce que les personnes ordinaires ne peuvent jamais dire. A partir de cette réalité sociologique, la chanson sacrée joue le rôle de régulateur de l'ordre social pour tous. Elle peut servir à dénoncer sans susciter de représailles les écarts de conduite de tout le monde. Les pontifes font parfois les frais des railleries ou de dénonciation quand ils en viennent à se comporter autrement que le code social le recommande. Il existe même des cas cocasses où les adeptes en transe profitent de leur statut de personnes inattaquables en utilisant des chansons caustiques pour se défouler aux dépens de leurs pontifes. Le texte CHC.08 dans lequel les nouvelles recrues s'en prennent nommément aux chefs du couvent Todékin et Sovogbé à qui elles demandent vertement la raison pour laquelle ces deux personnalités les ont retenues enfermées comme des prisonnières. Dans cette chanson il est dit :

1-*On m'a mis dans une cage*
2-Et Sovogbé m'a enfermé !
3-Ai-je volé dans le bureau commandant
4-Pour me retrouver ainsi enfermé dans une cage ?
5-On m'a mis dans une cage
6-Et Todékin m'a enfermé !
7-Ai-je volé dans le bureau commandant
8-Pour me retrouver ainsi enfermé dans une cage ?

De telles questions paraissent à première vue comme de l'outrecuidance. Mais en élevant le niveau d'analyse on se rendre compte que de telles chansons fonctionnement comme des soupapes de sécurité assurant un défoulement cathartique chez les jeunes conscrits sans une quelconque adhésion volontaire.

IV. EFFETS PSYCHOSOCIOLOGIQUES DES CHANSONS

IV .1. De l'extase à la catharsis, de la catharsis à la transe

D'une analyse empirique, les compositeurs des chansons sacrées ont bâti leur conception du principal objectif que doit viser la création de leurs textes. Leur observation, lors de la performance des chansons, a porté sur la réaction de tout enfant, être ingénu par excellence. Sous tous les cieux, les chansons appelées berceuses apaisent les enfants, les rend joyeux ou tout au moins, leur procurent une certaine quiétude. C'est de là qu'est née l'idée que les paroles chantées jouent sur le psychisme des êtres humains. Cet effet de la parole chantée peut être orienté, au besoin, vers des objectifs spécifiques tels que :

- ✓ endormir la conscience par hypnose
- ✓ éveiller la conscience du néophyte auditeur à de nouvelles réalités voire à des connaissances exotériques.
- ✓ guérir des maladies causées par des envoûtements
- ✓ remédier aux dysfonctionnements de la psyché.
- ✓ ramener l'esprit des morts dans le panthéon familial appelé *sanyi xɔ*
- ✓ calmer l'esprit des morts par accident
- ✓ mettre les proférateurs dans un état second.

En effet, lorsque les paroles contenues dans les chansons mettent en œuvre la puissance du verbe à travers l'utilisation de formules appropriées dites incantatoires, les chansons sacrées ont des effets psychoaffectifs variables tant sur ceux qui entendent que sur ceux qui chantent. Certaines chansons sacrées sont considérées comme des exutoires psychiques qui permettent à ceux qui les chantent de se vider de leur angoisse, de se libérer de leur charge émotionnelle afin d'ouvrir leur esprit aux messages provenant des esprits supérieurs, les *vodun*.

Une formule en *maxigbe* qui nous a été communiquée par le responsable des *bagan* (les vigiles des couvents) de zunzoncamè, le 10 janvier 2009, résume la corrélation qui existe entre la chanson et le performateur avec l'état de transe. La formule est ainsi libellée :

e / nyi / han /ɔ n / han / nɔ / nyi / mɛn.

P.ind / v / sub /conj sub / sub / fréq / v /sub /

On / imprégner / chanson /si / chanson/ imprégner/personne

Littéralement, la formule peut être ainsi traduite : lorsque l'on chante en répliquant à l'envoi du chansonnier qui entonne, la chanson vous imprègne et à votre tour vous la pénétrer.

De l'analyse de cette formule découlent les remarques ci-après :

Le verbe *nyi,* imprégner, imbiber n'est que pris au sens figuré pour signifier *«reprendre la chanson à la suite du coryphée*». Cela revient à dire tout simplement que la chanson imprègne l'entièreté de celui qui l'entend avant qu'il ne soit à même de la restituer fidèlement. En clair, la chanson vous imprègne et en retour vous la pénétrer.

Selon le même informateur, c'est lorsque la chanson imprègne les adeptes que ceux-ci se mettent en état de personne possédée par le *vodun*. L'état d'adepte chevauché doit être soutenu et maintenu par la profération continue des chansons sacrées. Ainsi s'explique le fait que dans la pratique courante des *vodunsi* lorsque l'un d'eux entre en transe, il se met immédiatement à chanter et tous ses coreligionnaires en font de même, soit pour entrer en transe à leur tour, soit pour soutenir ceux qui sont dans cet état. Même les initiés du premier ordre qui ne sont jamais chevauchés par un quelconque *vodun* se retrouvent dans un état second lorsqu'ils jouent le rôle de chœur en accompagnant les personnes qui sont sous le signe du *vodun.* Agissant ainsi, ils sont capables de parcourir de grandes distances sans éprouver de la fatigue. Le rôle de la chanson vu dans ce contexte est celui non seulement d'exutoire psychique mais plutôt celui d'un élément dopant auquel les *vodunsi* ont recours. C'est justement la raison pour laquelle pendant toutes leurs processions les *vodunsi* chantent. Qu'ils soient sous le signe du *vodun* ou non, pour eux, durant les déplacements proférer des chansons est comme un impératif. Même dans le monde profane, pendant les durs labeurs les travailleurs chantent pour se revigorer. Pour que ce rôle soit efficacement joué par la chanson, les paroles qui la composent doivent être choisies rigoureusement par les détenteurs de la connaissance du pouvoir du Verbe. Cette connaissance étant interdite de divulgation, seul l'examen minutieux des chansons spécifiquement composées pour la transe pourraient donner les indices sur la structure type des textes du genre. Dans ce cas, il est possible que l'exploration des chansons de l'orchestre *adanhun* donne des indices concluants.

IV .2. Les fonctions sociologiques des chansons de *Nɛsuxwe*

Comme nous l'avons dit tantôt, certaines chansons ont la faculté de mettre les adeptes dans un état second qui indique qu'ils sont chevauchés par le *vodun*. C'est le cas par exemple du texte CHB.05 qui est chanté lors de la cérémonie de *baxuxo.* Il impulse la transmutation des

hypostases par le transfert de l'esprit d'un défunt vers la personne désignée pour prendre la charge sacrée du *vodun*. Il est fait de paroles incantatoires quasiment intraduisibles.

CHB.05

yayo e
ozo yayoya
yayo e
ozo yayo
zo gɛgɛ
yayo e

C'est cette chanson qui instaure la prise de nouveaux adeptes. Certaines chansons du même ordre fonctionnent exactement comme des cris de ralliement des adeptes du *vodun* ou comme des mécanismes de déclic mystique pour l'impulsion de l'état de possession des fidèles indépendamment de leur libre-arbitre. Au nombre de ces chansons nous avons celles qui servent à dénoncer les outrages et les transgressions puis celles qui sont spécifiquement entonnées pour que les fidèles rétifs ou retardataires ou lambins invétérés se mettent en transe. La principale chanson de cet ordre est celle qui figure dans l'anthologie sous le code CHD.15.

1- *Est-ce vrai Atadé ?*
2-*Atadé, est-ce vrai qu'en voyant hɛhɛ*
3- *Tu oserais même le fouetter ?*

Elle est particulièrement courte et son texte s'appuie sur les réalités mythiques du panthéon du *vodun Nɛsuxwe.* En fait, dans l'imaginaire collectif des *vodunsi*, le *vodun* nommé Atadé, un véritable trublion provocateur est à la limite irrévérencieux et capable du pire. Le pire ici serait de commettre l'innommable sacrilège qui consisterait à fouetter également le *vodun* tutélaire Bosikpon alias *hɛhɛ.*

Au fait, dès qu'Atadé chevauche son hypostase, celle-ci, chicote en main, joue les casse-pieds en fouettant furtivement à la dérobée les autres *vodunsi* en transe. Fouetter un adepte même lucide est déjà un anathème. Mais l'écervelé Atadé se permet de les flageller dans leur état de transe, donc dans leur état d'ultime sacralité. C'est en se référant au comportement du *vodun* Atadé que cette chanson l'interroge en disant : *«Atadé, est-ce vrai qu'en voyant hɛhɛ, Tu oserais même le fouetter »?*

En réalité *hɛhɛ* est la tige du *vodun* Bosikpon qui est le plus grand des *vodun* dans les couvents de *Nɛsuxwe.* L'interpellation d'Atadé par la chanson signale aux autres *vodun* qu'un sacrilège était sur le point de se réaliser. Alors, ces derniers prennent immédiatement place en chevauchant leur hypostase respective afin de venir à la rescousse de *hɛhɛ,* le *vodun* Bossikpon qu'Adé le fêlé pourrait fouetter. Il s'en suit que dès que cette chanson est

entonnée, elle impulse, sans exception, la transe de tous les adeptes présents sur les lieux. Ainsi cette chanson déclenche la transe et la généralise. Signalons au passage, que la performance de cette chanson a, en arrière plan, un virtuel théâtre rituel que visualisent les initiés et qui, à l'occasion, se rappellent leur serment de fidélité qui les pousse à voler au secours de *hɛhɛ* potentiellement en danger.

Par ailleurs, d'autres chansons de *Nɛsuxwe* assurent plusieurs fonctions pour la survie de la communauté sociale. On retiendra en premier lieu qu'elles ont une fonction de régulation de la vie sociale. Cette fonction est assurée tout particulièrement par les chansons de dénonciation, de déviance ou de transgression des lois qui régissent la vie en communauté.

Elles sont très courtes et ont toutes la même allure aussi bien dans la tonalité que dans leur contexture caractérisée par une longue répétition des mêmes propos. Pour illustration nous choisirons celle de dénonciation d'outrage CHOM. 01. Elle dit entre autres ceci :

1- Voici un motif de colère
2-Je dis voici qu'un différend est arrivé
3- Celle qui a commis l'adultère n'accouche pas de jumeaux
4-Voici un motif de colère qui est arrivé.

Pour bien appréhender la fonction de régulation de cette chanson nous proposerons d'en faire un commentaire succinct qui permettra d'expliquer les circonstances de sa profération, l'effet perlocutoire qu'elle a sur les autres adeptes. Remarquons en premier lieu que cette chanson est une auto-dénonciation d'un viol ou d'un adultère auquel au départ l'adepte qui la profère pourrait être curieusement consentante. Alors comment se peut-il qu'elle se dénonce de la sorte en informant toute la contrée de sa déviance ?

Notre explication de cette auto-dénonciation se fera suivant deux hypothèses.

La première. Si spontanément une adepte qui commet l'adultère se retrouve en train de chanter cette chanson, c'est possible que ce soit sur l'instigation du *vodun Nɛsuxwe* indépendamment du libre-arbitre de la coupable. Dans ce cas, cette production littéraire serait forcément un outil du *vodun* destiné à dénoncer les déviances.

Cette chanson aurait donc une fonction de régulation de la sexualité des adeptes. Mais à coup sûr, c'est une arme d'intimidation pour de potentiels co-auteurs de l'adultère. C'est également un moyen de ralliement et de solidarité des coreligionnaires pour la défense de l'intégrité et de la dignité de toutes celles qu'on pourrait tenter de violer.

La deuxième hypothèse. Il est établi que lorsque l'on commet l'adultère ou lorsqu'on a des relations sexuelles en dehors du cadre et du temps prescrit par le code de vie des adeptes de *Nɛsuxwe* on meurt d'une maladie qui se manifeste par une enflure généralisée du corps.

Ainsi, ce serait simplement la crainte, la psychose de l'imminence de cette maladie qui expliquerait la profération de cette chanson qui de toute façon se présente comme un langage

codé pour confesser sa faute et demander une rémission. L'hypothèse de la crainte de maladie transparaît d'ailleurs en filigrane dans la chanson.

En effet, dans la culture *maxi* tout enfant qui naît immédiatement après des jumeaux (nommé Dossou ou Dévi, suivant le sexe) doit forcément être de même père que ses prédécesseurs. Si une femme adepte ou non de *vodun* déroge à cela, elle court le risque de mourir en couche. Alors dans l'impossibilité de savoir si l'adultère commis engendrera éventuellement une grossesse gémellaire, il faudrait bien s'inquiéter et vite s'auto dénoncer.

C'est sans doute comme cela qu'il faudra comprendre ces versets : *« Celle qui a commis l'adultère n'accouche pas de jumeaux. Voici un motif de colère».*

Comme on le voit, aucun texte n'est innocent. La littérature du *vodun Nɛsuxwe* participe d'une certaine vision de l'être humain et de la prise en compte de chacune des dimensions de sa vie. Ainsi donc, toutes les autres adeptes qui entendent cette chanson et qui par principe sont invitées à se joindre à celle qui la profère doivent comprendre qu'il faut éviter de commettre l'adultère sinon on se verra bien obligé de se dénoncer, de faire un aveu public quitte à entamer gravement son honneur, sa dignité.

Une autre fonction que nous identifions pour ces chansons sacrées est celle de la formation aux fonctions sociales. Pour illustrer cette fonction de formation nous prendrons également une chanson. Celle-ci est une composante de la légende du *vodun* Lago qui figure en annexe.

CHC.26

1 -Si quelqu'un accouche,
2-Quelle s'occupe de sa progéniture
3-Qu'elle le mette au dos.
4-Moi, c'est hunsanu qui m'a mis au monde
5-Et elle m'a fui
6-Que celle qui a mis un enfant au monde le mette au dos.

A force d'écouter plusieurs fois cette chanson qui incite à la mise en application des notions de puériculture et plus généralement à la prise de conscience de la nécessité d'assumer ses responsabilités parentales, l'auditoire ne peut rester imperméable à ces recommandations.

S'agissant des chansons de dénonciation d'outrage ou *oman han* leur profération fonctionne comme une ordalie. L'auteur d'un acte ayant suscité la profération des *oman han* est considéré comme maudit. Même lorsqu'il procède ensuite aux réparations que lui impose son acte d'outrage, l'imaginaire collectif *maxi* considère qu'aucune de ses activités ne peut prospérer durant cette année-là. Ce sont les cérémonies d'entrée dans la nouvelle année dont

le début coïncide avec la fête des ignames fixée depuis 1958 au 15 août qui lavent définitivement l'aura de celui pour qui ont été chantées des *oman han*. Soulignons au passage qu'au cas où une personne quelle qu'elle soit aurait outragé les adeptes du *vodun* et aurait refusé de procéder aux cérémonies de réparation, elle s'exposerait à des maléfices de tout genre, provenant par solidarité, de tous les autres couvents *vodun* de la région et, de ce fait, ne « *pourrait pas voir la nouvelle igname de l'année qui suit* », selon une expression consacrée en milieu *maxi*. En clair, cette personne s'exposerait à une mort mystérieuse avant une nouvelle fête des ignames.

CONCLUSION

La chanson sacrée rapproche les adeptes de la divinité. C'est le langage des dieux. Elle émeut l'esprit qui subjugue le moi et s'empare de tout l'être de l'adepte qui la chante ou l'entend. Celui qui chante n'éprouve plus les besoins élémentaires tels que boire et manger. C'est pourquoi toutes les processions bruyantes des *vodunsi* peuvent parcourir une longue distance sans jamais sentir la moindre fatigue.

La chanson sacrée *Nɛsuxwe* est, au sens plein du terme, un moyen de mystification : ce qu'on entend n'est pas ce qui est dit en réalité. C'est autant un moyen de communication qu'un moyen de brouillage car elle brouille l'esprit. C'est elle qui est censée tracer la voie à l'esprit du *vodun* pour qu'il descende sur son hypostase. Elle sert également à tracer la voie à l'esprit des morts pour que leur âme retourne vers les cieux. A certains égards on peut dire qu'elle a des effets psychotropes sur les proférateurs et peut servir à nuire à des coupables de blasphème.

CHAPITRE VI

LA CREATIVITE DANS LES COUVENTS *NƐSUXWE* DU CENTRE-BENIN

INTRODUCTION

Il est indéniable que les chansons que nous venons de présenter sont des œuvres d'art qui procèdent du génie créateur de quelques artistes. Parler de la créativité dans les couvents *Nɛsuxwe* où elles sont utilisées reviendra non seulement à décrire la phénoménologie de la création de ces textes, mais également et surtout, à explorer la dynamique des fonctions mentales qui les génèrent, puis à exposer la combinatoire de leurs ingrédients sur les plans lexicogique, narratologique, culturel et intonatif. C'est dire que le terme créativité est ici envisagé sous l'angle du processus de la planification et de la production de ces œuvres. Il s'agira alors de décomposer le processus de la création des chansons en vue d'analyser ses différentes phases consécutives. Mais pour y arriver, il est nécessaire de faire découvrir au préalable les créateurs de ces textes. Ceci sous-entend par ailleurs que nous allons aussi rendre compte fidèlement de la perception qu'ont les producteurs de leur propre activité créatrice.

I. PROBLEMATIQUE DE LA RECHERCHE SUR LA CREATIVITE

Toute production esthétique est considérée comme une œuvre d'art ou encore œuvre de l'esprit. Cela revient à attribuer la paternité de l'œuvre d'art à une entité immatérielle plus ou moins indépendante de l'être humain. Cette considération résulte d'une certaine idéologie, d'une certaine vision du monde. Dès lors, l'on pourrait bien se poser quelques questions. L'accord est-il fait par tous sur l'idée qu'il existe un esprit en l'homme et /ou en dehors de lui ? Même chez ceux qui croient à l'existence de l'esprit (ou des esprits), a-t-on la même conception de ses attributs et de sa capacité d'intervenir dans ce que l'on fait ? Remonter donc l'origine de la production d'une œuvre d'art à un concept à polémique engendre forcément des problèmes. Ceux-ci se complexifient, se densifient dès qu'ils rentrent dans le champ de la spiritualité. Que la science réfléchisse sur le mode de création des œuvres d'art revient à la faire entrer, avec son caractère objectif, dans le vaste ensemble des questions de la spiritualité, ensemble dans lequel la subjectivité occupe une place prépondérante. Ici, la science littéraire a l'obligation de manœuvrer, d'emprunter les sentiers tortueux de la philosophie et plus particulièrement de la philosophie de l'art. Sous cet angle, on reconnaît que la création est une activité consciente. Elle est mue tout au long de sa réalisation par la volonté du créateur d'effectuer une adresse tout à la fois innervée par la conception et par la pratique.

Sur cette question de la créativité, les recherches menées par le professeur Ascension Bogniaho, ont débouché sur *« une théorie de la créativité en littérature orale*».[1] Cette théorie a pour postulat l'existence de l'esprit comme source de toute création artistique. Le caractère polysémique du terme esprit est aussi générateur de multiples interrogations. S'agit-il de l'esprit individuel de chaque être humain ou bien de l'esprit créateur suprême ou encore de l'esprit entendu comme *vodun,* divinité ou déité ? Quelle que soit l'acception sous laquelle l'on considère le terme « *esprit* », en y recourant comme source d'où émane l'idée de la créativité, l'on situe la notion de la créativité dans l'antichambre du numineux. Cette conception mystérieuse voire magico-mystique de la créativité épouse, à tout point de vue, celle des artistes *maxinu* que nous avons interrogés, qu'ils soient adeptes de *vodun* ou non.

Pour eux, la créativité est une conformation de messages, la mise en œuvre d'instructions extrahumaines. Une divinité, l'esprit d'un ancêtre défunt ou Dieu même insuffle, ordonne et coordonne les agrégats mentaux conduisant à la créativité. C'est d'ailleurs ce qui justifie dans une certaine mesure le fait que l'œuvre d'art, sous certains cieux, est appelée œuvre de l'esprit. Il n'y a nul doute que cette réalité du caractère partiellement insaisissable de la créativité justifie l'embarras de nombre d'artistes que nous avons interrogés sur la genèse de la créativité et de l'esthétique. Les artistes de la chanson en *maxigbe* tels que Gbétchéou, Alossè, Allèdo et Ahissin pensent tous que l'art de la création des productions esthétiques procède de la mise en œuvre d'un don gracieusement reçu d'un esprit tutélaire ou de *Mawu,* Dieu, le créateur de toute chose. C'est pour cela que selon eux, fouiller dans le mécanisme de la création d'objets d'art est quasiment comme fouiner dans une réserve sacrée, violer un temple, celui que seuls certains élus ont la chance d'entrapercevoir. Les recherches de cet ordre sont, aux yeux des chansonniers maxi, comme du voyeurisme à l'endroit d'un secteur sacré gouverné par le Divin. Leurs réponses à nos questions en sont évasives, soit franchement des feintes. Cette attitude n'est pas propre aux seuls artistes *maxinu :* elle est explicitement formulée par Fernand Léger, un artiste peintre de nationalité française qui a écrit :

> *« La valeur fixe de l'œuvre d'art est possible parce qu'aucun savant, aucun intellectuel n'a encore pu mettre son microscope dessus et expliquer le pourquoi du Beau, et souhaitons que jamais l'esprit d'analyse ne franchisse ce domaine car il détruirait cette merveille qu'est le Beau, qui surclasse la mêlée de la vie tumultueuse et mortelle ».*[2]

La recherche doit-elle donc abdiquer dans le domaine de l'herméneutique du Beau ? Prospecter le mécanisme du fonctionnement de la créativité d'une œuvre esthétique serait-il effectivement assimilable à du voyeurisme infamant qui profanerait l'activité quasi magique,

---

[1]Bogniaho, Ascension, *« Théorie de la créativité en littérature orale*», in *Phénoménologie de la littérature orale*, Notes de cours chapitre III, UAC, 2008-2009, p.26.

[2] Léger Fernand, *Fonctions de la peinture,* Paris, éd Gonthier, 1965, p.113.

mystérieuse, selon l'opinion de Fernand Léger ? Il est vrai que les propos de cet auteur datent de 1914 parce qu'ils ont été prononcés lors de la conférence qu'il a donnée sur *Les Réalisations picturales actuelles*, et que depuis ce temps-là à nos jours, des esprits plus perspicaces ont éclos et ont osé *« mettre* [leur] *microscope dessus et on essayé d'expliquer le pourquoi du Beau »*. Des philosophes ont même balisé la démarche qui permettrait de bien cerner la création de toute œuvre esthétique en donnant des indications utiles et essentiellement méthodologiques. C'est ce que fit justement Evanghélos Moutsopoulos dans le tome II de son ouvrage intitulé : « *Poïésis et Techné, idées pour une philosophie de l'art : instauration et vibration »* ; il y écrit ceci :

> *« Si l'on veut parvenir à la compréhension d'une œuvre d'art, il faudra accorder une importance toute particulière au halo des réflexions pragmatiques qui ont présidé à sa fabrication – qu'on pense à l'objet de la « Poïétique » définie par Paul Valéry Comme horizon de la potentialité du sens, ce halo enveloppe, motive et soutient les choix accomplis par l'artiste et ne mérite donc pas le mépris où, au nom d'une pureté spéculative aveugle, la tient en grande partie de la pensée intellectualiste».*[1]

Toutefois, il faudrait bien reconnaître que la recherche scientifique dans ce domaine n'est assurément pas aisée ni même souhaitée par certains auteurs de la littérature écrite. Victor Hugo, un illustre producteur d'œuvres de l'esprit a, pour sa part, formulé une opinion à la limite sentencieuse comme pour apaiser la crainte de tous ceux qui redoutent l'immixtion de la science dans la magie de la naissance des œuvres d'art. Il a en effet écrit : *« La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse et ne touche jamais ».*[2] La méfiance relevée chez les auteurs d'œuvres profanes est, en fait, peu de chose par rapport à l'attitude des créateurs des chansons sacrées. Il est évident que tout ce qui se passe dans un couvent soit ipso-facto caché, interdit de divulgation. Cette réalité universelle se trouve emmêlée dans les couvents *vodun* pour certaines raisons que nous ne pouvons pas toutes énumérer ici. On retiendra principalement que la crainte du maléfice inhibe même chez les adeptes de haut rang la curiosité qui pousse à chercher à comprendre ne serait-ce que pour sa propre gouverne. Les fidèles et même les pontifes des couvents ont particulièrement horreur des questions formulées sur le mode de pourquoi. Celles formulées avec l'adverbe d'interrogation comment sont relativement tolérées. Généralement toute question sur des pratiques au sein du culte *vodun* est immédiatement assimilée à de l'effronterie, à un comportement audacieux, voire téméraire dont personne ne veut se faire complice.

D'ailleurs, lors de l'initiation le serment cardinal auquel tout néophyte est astreint est marqué par le sceau du secret. Ce serment est renchéri par la chanson de dévotion CHD.11 qui

---

[1] Evanghélos, Moutsopoulos, op. cit. p.19.

[2] Hugo, Victor, cité par *Le Robert.*

ne cesse de rappeler à tous les adeptes que la peine encourue par tous ceux qui divulguent les secrets du couvent est la mort immédiate et inévitable. La crainte qui découle de cette situation fait que très peu d'adeptes et de responsables de couvent acceptent de répondre aux questions des chercheurs en faisant bien sûr le discernement entre ce qui peut être dit sans transgresser le principe fondamental de non divulgation des secrets importants et ce qui ne doit jamais se dire aux profanes. C'est pour toutes ces raisons que nous dirons que ce que nous rapportons ici est dans la stricte limite de ce qui nous est autorisé de dire sur ce qui nous est permis de voir, de vivre, et d'entendre dans les couvents.

II. LA NOTION DE CREATIVITE

1. Le terme et le concept dans la langue française

Calqué sur le terme américain *« creativity »,* le mot créativité apparut en français dans les années quarante d'abord chez les psychologues humanistes, ensuite chez les psychanalystes. Il a été adopté par l'académie française au cours de sa première séance de l'année 1971 alors que le *Grand dictionnaire analogique* de Paul Robert l'avait déjà inséré et défini dans son *Supplément* de 1970. Aujourd'hui, les définitions de la créativité sont très nombreuses. Globalement on décèle trois grands sens du concept qu'on peut résumer comme suit :

- Acte de créer quelque chose de nouveau
- Capacité à trouver des solutions originales
- Volonté de transformer le monde

En somme, comme on le voit, elle désigne l'inventivité. Tanimomo Libérat la définit comme une faculté, un talent. C'est pourquoi il l'assimile à la

> *« capacité de mobiliser sa cognition pour créer des modèles concrets ou abstraits. Ces trois concepts sont liés dans la théorie de l'auto-efficacité de Bandura. C'est l'attente d'efficacité ou la confiance en soi qui fait que le sujet qui dispose de connaissances peut être amené à se prendre en charge et à manifester des comportements imaginatifs et créatifs. Alors qu'on admettait qu'il suffit d'avoir des connaissances pour être créatif, les travaux de Bandura ont montré que l'activité que manifeste le sujet et sa créativité sont médités par son attente d'efficacité ».*[1]

Le processus mental de la créativité suppose la génération de nouvelles idées ou concepts, ou de nouvelles associations en des idées et des concepts préexistants.

[1] Tanimomo, Libérat, *« L'auto-efficacité base théorique d'action dans l'autodétermination ou la prise en charge du sujet par lui-même ».* In *Actes des 1ères journées scientifiques internationales de l'U.N.B*. Calavi, 2000, p.102.

2. Approche définitoire de la créativité

Le concept de la créativité renvoie à

> *« un processus psychologique ou psychosociologique par lequel un individu ou un groupe d'individus témoigne d'originalité dans la manière d'associer des choses, des idées, des situations et, par la publication du résultat concret de ce processus, change, modifie ou transforme la perception, l'usage ou la matérialité auprès d'un public donné ».*[1]

La créativité se confond parfois avec ce que les philosophes appellent la sérendipité qui est l'aptitude à utiliser des éléments trouvés alors qu'on cherchait autre chose. N'est pas créatif qui manque d'imagination. Elle suppose avant tout la matérialité d'une preuve d'imagination puis l'apparition de quelque chose de nouveau. Ainsi, son champ sémantique englobe le concept d'innovation. Elle naît autant d'une bonne dose de volonté que de l'inspiration. C'est donc l'apport d'autre chose que du déjà vu. Elle engendre le façonnage de nouveautés. Elle sous-entend alors de l'originalité constructive. Pour bien cerner le concept, il convient préciser l'un de ses aspects fondamentaux souvent méconnus ou mal perçus. Quoiqu'elle dénote de l'innovation, la créativité ne procède pas pour autant du néant. On ne crée jamais à partir de rien. C'est d'une certaine perception de l'existant que jaillit l'idée de récupération ou de réemploi pour créer autre chose. Celui qui est créatif est toujours un fin observateur capable de s'approprier ce que lui offre son environnement pour innover. C'est justement la raison pour laquelle les philosophes relient la créativité à la contemplation.

Selon l'optique du néoplatonisme

> *« qui a longtemps prévalu et prévaut encore, à certains égards, dans l'histoire de la pensée philosophique la création est une forme d'action première qui sert de charnière à une dialectique de la contemplation, et à travers laquelle cette dernière atteint un degré d'actualisation, pour devenir conscience par excellence. Pour les Occidentaux et certains Asiatiques (Indiens et Japonais notamment) la contemplation religieuse est la source première de la créativité ».*[2]

Dans cette aire culturelle tout comme dans l'aire culturelle *maxi*, l'art est considéré comme la forme la plus intégrale de la contemplation et la plus éminente de la création. C'est justement ce que fait remarquer Monseigneur Robert Sastre lorsqu'il écrit :

> *« si l'art, au Bas-Dahomey, s'est réfugié à un moment donné dans les palais des princes, il a d'abord pris naissance dans les couvents et bosquets vodũ. Les divers rythmes et mélodies ont d'abord servi à évoquer les vodũ et à les chanter».*[3]

Alors, il semble tout naturel de choisir l'art religieux par excellence qu'est la chanson sacrée comme champ d'application de quelques vues théoriques relatives à ce sujet.

---

[1] Schelling, F., W., J., *« Textes esthétiques »,* traduction, Xavier Tilliette, Paris, éd Klinckseck, 1978, p.47.
[2] Laurent, Giroux, **«** *La Poïétique à ses origines : Aristote, Heidegger »,* Berne, éd EHELS, 1976, p.185.
[3] Mgr Robert, Sastre, *«Les vodû dans la vie culturelle, sociale et politique du Sud-Dahomey »*, in *vodun Ouidah 92*, Paris, éd présence africaine, 1993, p.206.

3. Variations sur l'essence et la genèse de la créativité

Ni la nature des déterminants initiaux de la créativité ni le processus de sa mise en œuvre ne sont perçus de la même façon par tous ceux qui se sont risqué à les analyser. Fernand Léger, prenant à contre pied l'opinion commune relative aux principaux déterminants de la créativité artistique, déterminants au nombre desquels on peut citer une capacité élevée de réflexion hardie, dit sans ambages : *« L'œuvre d'art reste pour les sensibles, c'est leur revanche sur les intelligents ».*[1]

Par ailleurs, pendant que certains pensent que tout artiste n'est qu'un médium transmettant un pur produit de l'esprit, d'autres considèrent son œuvre comme le fruit d'un effort soutenu et raisonné. Il y en a même qui comparent son travail à celui d'une parturiente qui accoucherait dans la douleur et le sacrifice de soi. D'autres en revanche, prennent position entre ces trois pôles de conception en nuançant, dans des proportions assez variables, leur opinion. Ainsi sous la plume de Paul Valéry on peut lire :

> *«Les œuvres de l'esprit sont le résultat d'un travail, d'un effort, d'une activité, voire d'une fabrication, processus qui comporte son côté matériel, de même qu'une technique qui le rend possible. Ma manière de regarder les choses littéraires c'est sous l'espèce du travail, des actes, des conditions de fabrication ».*[2]

Ce disant, il met en relief l'intentionnalité et la technicité de l'agent créatif. Pour lui, tout comme pour Flaubert, qui ne cesse de le répéter dans sa *Correspondance*, le travail devient pendant l'acte de la création proprement-dite, plus important que l'œuvre-même. Opinion que conforte Valéry qui affirme : *« Le travail est essentiel ; le résultat secondaire ; l'œuvre un sous produit*.»[3] Pour le philosophe Heidegger : *« l'œuvre sourd (prend source : ent-springt) hors de et par (aus...und durch) l'activité de l'artiste»*[4]. Dans son sillage, de nombreux critiques pensent que la créativité procède à la fois de la volonté et du travail de l'artiste. C'est justement ce que laisse entendre Ellen Myers lorsqu'elle écrit :

> *« A l' origine d'une nouvelle œuvre littéraire, musicale ou artistique il y a d'habitude une idée, une vision ou une image de l'œuvre totale. Elle se combine avec un désir fervent de persévérer et de travailler dur jusqu'à ce que cette idée, vision ou image soit exprimée, ou pour ainsi dire incarnée aussi fidèlement et parfaitement que possible ».*[5]

Prenant le contre pied de cette intellection du concept. Dorothy L. Sayers dit qu'une :

> *« œuvre d'art véritable n'est pas fabriquée selon un plan prédéterminé, comme le ferait un ingénieur bien que ladite puisse suivre certaines règles*

---

[1] Léger, Fernand, op. cit. p.86.
[2] Paul, Valéry, *L'artiste et la société*, éd. Grasset, 1973, p.63.
[3] Paul, Valéry, op. cit. p.64.
[4] Heidegger, *Les grandes philosophies*, Paris, éd P.UF, 1984, p.203.
[5] Ellen, Myers, *« La créativité humaine»* traduc in *A*n *approach to arts and Aesthetics*, Philadelphia, Institute for the study of HumanIssues, 1979, p.114.

> *acceptées… et peut aussi contenir...des effets qui peuvent être expliqués de manière mécanique ».*[1]

La source de la créativité selon elle est Dieu. Ainsi a – t – elle ajouté :

> *« L'homme dépend entièrement de Dieu dans la créativité humaine parce que sa capacité créatrice et même son existence, et tous les matériaux bruts qu'il use, lui arrivent de Dieu. Ceci est vrai non seulement pour la science et la technologie, mais aussi pour la littérature, la musique et les beaux arts. La littérature dépend de l'utilisation du langage par l'homme et il reçut la langue comme une partie de sa ressemblance à Dieu lors de sa création par Dieu qui est lui-même la parole (Jean 1 : 1) ».*[2]

Cette conception franchement chrétienne de la créativité est voisine d'une autre vaguement déiste qui considère l'artiste-compositeur comme un médium par lequel les muses véhiculent et épandent des compositions méliques célestes dans le monde terrestre.

Nombre d'artistes partageant cette opinion utilisent des moyens assez diversifiés pour rentrer en contact avec cette source extrahumaine de la créativité. Ces moyens vont des pratiques mystiques à la consommation d'alcool ou de la drogue voire au passage volontaire à l'état de transe.

A partir de ce point de vue, certains auteurs comme J. Philippe Rushton, Philippe Brenot et Kay Redfield Jamieson ont cherché à établir un lien entre la création artistique et littéraire et la folie. Ils rapprochent ainsi la créativité de la psychose par le fait qu'elle met en jeu les mécanismes de déficit d'inhibition latente ou d'apophonie. Elie Hantouche et Régis Blain ont mis en exergue le lien existant entre les alternances de l'humeur (cyclothymie) et la créativité en se référant à la vie des écrivains tels que Charles Baudelaire Virgirna Woolf et Ernest Hemming Way entre autres.

Dans le milieu *maxi,* nombre de personnes du troisième âge que nous avons interrogées tiennent pour vérité absolue l'idée que l'obsession ou la psychose constitue l'état habituel de tout artiste créatif et plus particulièrement celui des musiciens, chansonniers et instrumentistes confondus. La preuve qu'ils apportent pour étayer leur thèse est que de façon quasi générale, ceux-ci vivent déconnectés des préoccupations ordinaires du commun des mortels. Cela leur vaut la fâcheuse réputation d'être des philosophes, le mot étant ici particulièrement chargé d'une connotation péjorative. Pour eux, les artistes vivent, le corps dans le monde visible ordinaire, la tête dans un monde imaginaire sans prise réelle avec la réalité sociale. Ils seraient même possédés par les esprits qui les inspirent. Cela se traduirait dans des faits tout à fait vérifiable : les vedettes de la chanson sont en mesure de chansonner tout le monde sans discernement, ils peuvent chansonner leurs amis, leurs beaux-parents,

---

[1] Dorothy, L., Sayers, *Christian Letters to a post Christian world*, Grand Rapids , Win Erdmans publishing, 1969,P.77.
[2] Dorothy, L., Sayers, idem.

voire s'auto-chansonner comme l'a d'ailleurs fait Tokin, auteur d'une chanson phobique sur son propre physique pas tout fait avenant. L'image sociale des créateurs des œuvres de l'esprit était dans un passé récent si abjecte que très peu de parents permettaient à leurs enfants d'embrasser la carrière d'artiste. En arrière plan du regard que les gens portaient sur les artistes, et spécialement sur les vedettes de la chanson se trouve l'idée que la légendaire pauvreté des artistes (l'artiste ne vit pas de son art) découle du fait que l'esprit qui, à travers eux est le véritable créateur des œuvres dispose en dernier ressort, de la fortune potentielle que devrait générer les produits mis sur le marché par ceux-ci. Les jeunes de cette aire culturelle ne donnent pas l'impression de partager cette conception de la vie des artistes. Ils pensent qu'un travail ardu et soutenu fondé sur la maitrise parfaite des règles créatrices suffit pour produire des œuvres d'art. A ces propos, leurs ainés présents sur les lieux ont rétorqué que la technicité ne fait pas une œuvre d'art véritable mais plutôt un ouvrage ayant une valeur esthétique éphémère. Le don naturel détermine la pérennité de la valeur d'une œuvre. Au surplus, concluent-ils, c'est quand l'esprit, l'entité immatérielle qui gouverne la créativité d'un artiste s'éloigne de celui-ci pour diverses raisons qu'il perd l'inspiration et sombre dans la banalité, la médiocrité. Selon eux, quand le pont est rompu, il ne se rétabli point ; les artistes qui en ont conscience prennent alors leur retraite. Il n'est pas étonnant que dans tous les couvents *Nɛsuxwe* la créativité soit perçue comme une activité extrahumaine.

4. La créativité littéraire

En science littéraire, la créativité n'est pas simplement perçue comme l'inventivité mais plutôt comme « *la faisance de l'œuvre d'art comprise comme acte d'intelligence et condition créatrice de beauté »*[1]. Autrement dit, elle désigne *« l'instauration de l'œuvre »*[2] en tant que démarche consciente et dûment appliquée par l'auteur. Le critique littéraire considère alors la créativité comme la pièce centrale de la poïétique de toute œuvre, la poïétique se définissant comme « *la faisance d'œuvre d'art ».* L'analyse de la créativité littéraire explore cinq principaux pôles :

- ✓ les innovations dans la structure des textes
- ✓ les innovations dans les règles de la combinatoire
- ✓ les variations sémantiques
- ✓ la créativité lexicale à travers les néologismes et l'irruption des emprunts dans le langage
- ✓ la créativité langagière dans le genre littéraire choisi

[1] Oullet, Pierre, *« Poïétique : de l'imaginaire à la fiction »,* Paris, éd Dunod, 1974, p.230.
[2] Oullet, Pierre, idem

Pour Dupont-Roc et Lallot, la créativité surpasse l'imitation qu'ils considèrent comme *« une transposition esthétique »*[1]. Elle ne serait alors rien d'autre que : « *La recherche de stylisation qui met en lumière le trait distinctif »*[2] et est *« par elle-même source d'une plus grande beauté »*[3]. Il s'agit donc d'une bonification de l'existant. Pour ces deux auteurs, le poète faisant preuve de créativité modèle le langage *« dont il épure le trait : au sens étymologique, son travail est de faction. Autant dire de factur ou de faisance »*[4] . Alors ils parviennent à la conclusion que la créativité du beau *« se trouve dans l'arrangement »*[5]. L'on doit remarquer au passage que dans l'approche de ces deux auteurs, le concept de la créativité est étroitement lié à la notion d'esthétique.

Examinant la créativité littéraire du point de vue phonostylistique, Raphael Yebou définit la créativité langagière en écrivant :

> *« La créativité est une opération de conception et de montage dont le résultat est d'élaborer une structure phrastique, de reconstruire un objet, de le reproduire grâce à l'expression des talents du créateur. Elle sous-tend, bien évidemment, des valeurs esthétiques qui se concentrent, au plan stylistique, sur les manifestations des faits langagiers. Cette opération de reproduction crée des niveaux d'expression ».*[6]

5. La précaution définitoire de créateur

5.1. Problématique de l'auteur

La précaution définitoire qui accompagne le maniement des notions scientifiques est délicate. Elle s'avère une véritable gymnastique, quand on aborde la nébuleuse conceptuelle de la question du créateur, auteur-compositeur de pièces de littérature orale dont l'origine se perd dans les méandres de l'imaginaire collectif des utilisateurs. Comment clarifier une notion à la fois fortement circonscrite et très générique, qui sert à désigner autant le créateur suprême, l'écrivain, l'artiste, qu'un habile performateur ? Plutôt que de nous perdre dans une série d'acceptions et de conjectures à la limite oiseuses, essayons d'appréhender la notion de créateur à travers son évolution et les différentes idéologies entretenues autour de son statut. Ainsi, partant de l'image sociale du créateur d'œuvre d'art, nous pouvons tenter de mieux la cerner, puis d'aller chercher celle qui se profile à l'horizon de notre parcours, celle du créateur de chansons sacrées.

---

[1] Dupont-Roc et Lallot, *Créativité et esthétique*, Bruxelles, éd Stengers, 1979, pp. 20-21.
[2] Dupont-Roc et Lallot, ibidem.
[3] Dupont-Roc et Lallot, ibidem.
[4] l Dupont-Roc et Lallot, ibidem.
[5] Dupont-Roc et Lallot, ibidem.
[6] Yebou, Raphael, « *Créativité, représentations langagières et identité culturelle dans le roman béninois »,* in Lete, A.,Esobe, & Kakpo, Mahougnon, *Littératures africaines, langues et écritures,* Cotonou, Les Editions des diasporas, 2011, p.254.

L'appellation créateur parce que trop générique est supplantée dans le langage courant par le terme auteur-compositeur. Elle n'est surtout utilisée que par les spécialistes de l'herméneutique de la production d'œuvre d'art, de la stylisation de nouveaux modèles d'habillement. Elle est apparue très vite comme problématique pour désigner les producteurs de discours évoluant dans l'espace symbolique de la littérature orale. La susceptibilité de certaines personnes méfiantes de sa polysémie qui rapproche inexorablement le faiseur d'œuvre d'art du Divin, les a amenés à lui préférer des doublets tout à fait redondants tels qu'artiste-compositeur ou auteur-compositeur. Pour notre part, faute de mieux et surtout dans le but de camper notre analyse dans le champ lexical du substantif créativité, nous adopterons cette terminologie pour désigner ceux qui créent les paroles littéraires et plus particulièrement les chansons.

5. 2. Ombre auctoriale et dynamique de la créativité de la littérature sacrée.

Tous les genres de la littérature sacrée ont un trait particulier unitif : l'auteur s'éclipse pour donner une impression d'impersonnalité et d'universalité. La subjectivité inhérente à toute production littéraire ne transparaît guère dans les œuvres sacrées. Il en est de même de l'image de l'auteur. Il n'existe pas de biographie des auteurs d'œuvres sacrées, et cela va de soi puisque les œuvres produites dans les couvents pour servir dans les liturgies sont réputées être d'essence ou d'inspiration divine. Le divin ou la divinité est considéré ici comme l'inspirateur et le maître d'œuvre de tout ce qui est réalisé pour servir d'instruments de célébration pendant le culte. Cette conception des choses transparaît même au niveau de l'art de la danse. Les diverses danses exécutées par les adeptes de *vodun* sont censées provenir d'une révélation sous forme onirique ou comme une découverte faite en pleine brousse par les initiés qui ont le don de voir le monde des esprits. Celui qui enseigne la danse n'en est donc pas l'auteur. S'agissant des paroles incantatoires, leur origine est toujours extrahumaine. Ce sont les *vodun* ou les esprits appelés Aziza voire les végétaux doués de la puissance du verbe qui révèlent les paroles incantatoires appropriées à chaque circonstance et à chaque besoin ; tout comme pour les danses, l'auteur des paroles incantatoires n'a pas de visage. Ceux qui les enseignent au niveau des couvents ne sont rien que des vecteurs de connaissance qui ont eu le privilège d'être les premiers initiés par des déités supérieures.

Cette idée de l'auteur des paroles sacrées est bien proche des résultats auxquels ont abouti les travaux de Béatrice Fraenkel[1]. Ce critique s'est investi dans le champ étymologique de la notion d'auteur et mis en évidence les divergences d'orientation liées à la racine latine du

[1] Béatrice, Fraenkel, « *Pour une théorie de l'auteur dans une théorie de l'action* », in *Apparitions de l'auteur*, Berne, Ed. Peter Lang, 2005, pp.37-61.

mot l'a*uctor* rattaché à sa racine « *Aug-* » (du latin *Augeo*[1] « augmenter, amplifier, faire, croître »), semble dériver de l'indo-européen (d'aweg[2], qui signifie croître), et s'éloigner du sens de l'auctoritas (*autorirare,* donner de l'autorité). Sous cet angle, tout auteur s'avère l'amplificateur, le révélateur d'une réalité cachée, d'un produit artistique longtemps dissimulé dans un état de virtualité. L'auteur véritable des œuvres d'art serait pour certains la résultante d'une sensibilité commune, d'un héritage culturel porté collectivement à maturité par l'ensemble des membres d'une communauté sociale et qu'un individu se charge de faire éclore. Ainsi, au de-là de l'individualité d'un artiste se profile la silhouette d'une culture, une identité culturelle.

Une acception de l'auteur comme celui qui, à la source, crée ou conçoit est porteuse de dérive puisque très grande serait alors la tentation de confirmer l'auteur humain comme l'égal des dieux. Il serait en toute logique, celui qui se trouve à la base de *« toute création originale manifestant sa personnalité et le travail de son esprit ».*[3] Une telle dérive, même si on n'en a pas pleinement conscience se manifeste dans la terminologie littéraire consacrant le mythe de l'auteur omniscient, qui sait tout, qui est l'égal de Dieu. Si les critiques littéraires portent la responsabilité de la paternité de la terminologie, certains auteurs en portent la responsabilité de la déviance. C'est bien le cas d'Ovide qui, exprimant ses fantasmes d'une illusoire immortalité n'a pu s'empêcher de s'écrier : *« Et mon nom sera impérissable »*[4] *;* alors que tout le monde convient que rien sur cette terre n'est vraiment immortelle. Même les civilisations qui portent les individus sont mortelles. Tout bien considéré, de tels propos poussent à donner du crédit plutôt à l'idée selon laquelle les auteurs d'œuvres d'art perdent souvent pied lorsqu'ils sont face à leur travail. De là, croire qu'en réalité, c'est un esprit tapi dans l'ombre qui agit à travers eux ne serait pas du tout dénudé de sens.

5. 3. Problématique de l'auteur, créateur des chansons sacrées *Nɛsuxwe*

D'un point de vue sociolinguistique, une opinion largement partagée est qu'on ne peut pas parler d'auteur à propos de la littérature orale. C'est le lieu de rappeler avec Gérard Genette qu'en matière de littérature, d'une manière générale, la notion d'auteur est quelque peu polémique. En effet sous sa plume nous pouvons lire :

---

[1]Dumézil, *« Augur », Idées romaines*, Paris, éd Gallimard, 1969, pp.80-102.
Pour Dumézil, ce sont les Romains qui auraient travesti le sens original de la racine Aug- en donnant au mot *« augura »* non pas la signification de « force » mais de « signe plein de force ».
Dans ses plus anciens emplois, *augeo* indique non le fait d'accroître ce qui existe, mais l'acte de produire hors de son propre sein, acte créateur, qui fait surgir quelque chose d'un milieu nourricier et qui le privilège des dieux ou des grandes forces naturelles, non des hommes.
[2] Steven, Bernas, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'harmattan, 2001, p. 37.
[3] Guibert, R., I., Lagave, G. Niobey (dir.), *Grand dictionnaire des Lettres Larousse*, 1986, réédition de 1989.
[4] Dumézil, G., « Augur », in *Idées romaines*, Paris, Gallimard, 1969, p. 80.

> *« la création personnelle, au sens fort, n'existe pas ,(…)d'abord parce que l'exercice littéraire se réduit à un vaste jeu combinatoire à l'intérieur d'un système préexistant qui n'est autre que le langage : d'ailleurs, en considérant les choses d'un peu haut, ne peut-on pas considérer le Langage lui-même comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre littéraires, puisque toute création dans cet ordre se réduit à une combinaison des puissances d'un vocabulaire donné, selon des formes instituées une fois pour toutes ?»*[1]

Sur cette observation beaucoup peuvent trouver à redire, sans toutefois pouvoir, dans le fond, nier l'évidence de sa vérification dans la pratique actuelle de certains auteurs de littérature écrite ou orale. En effet, la reprise de vieilles chansons inconnues des jeunes ou leur remodelage par des chansonniers connus est une pratique courante. Aussi serait-il plus indiqué d'éviter de lire d'emblée la touche particulière de l'art du chansonnier dans le langage des textes entendu que toutes les chansons sacrées sont anonymes. Les réalités de la créativité de ces textes confirment l'opinion qui considère qu'en littérature orale, il serait plus réaliste de parler de « *création collective continue* ».[2] Mais en affinant la recherche sur le mode de création des textes sacrés, on se rend compte qu'à l'origine, il y a toujours un créateur unique, quitte à ce que des instances d'arrangement en améliorent la forme qui, ipso facto, devient fixe et immuable. Contrairement aux chansons traditionnelles modernes et profanes dans lesquelles il est loisible à l'auteur-compositeur de mentionner son nom à l'intérieur de son texte pour le signer ou d'y insérer sa tige personnelle dans une visée d'autoglorification, les chansons sacrées sont formellement anonymes. Il est interdit à un compositeur de chercher à prouver au monde profane qu'il est personnellement le créateur ou initiateur de telle ou de telle chanson. L'inspiration est censée provenir d'Aziza, un être mystérieux, détenteur de la connaissance d'une manière générale. Le déni de paternité pour certaines œuvres d'art existe dans d'autres aires culturelles qui ont même une longue tradition de l'écriture, donc de la signature des productions littéraires par la mention du nom de l'auteur. Cela est attesté par les propos de René Passeron qui a écrit :

> *« La véritable œuvre d'art n'a pas d'auteur : on ignore tout de la vie d'Homère parce que ses poèmes nous satisfont tant. Ce n'est pas l'individu qui écrit, mais un esprit impersonnel. Ainsi se trouve rejeté, après le facteur réaliste, celui de la psychologie individuelle : ce n'est ni le référant, ni l'auteur qui fait de l'œuvre ce qu'elle est».*[3]

III. LA CONCEPTION DE LA CREATIVITE LITTERAIRE DANS LES COUVENTS *NƐSUXWE*

1. Image et source de la créativité

Nous inscrivant dans une logique de prospection pour la compréhension et la description de l'activité productrice de certains textes qui brillent par l'éclat de la recherche esthétique dans leur

[1] Gérard, Genette, *Figures I*, Paris, Ed. du Seuil, 1984, p.258.
[2] Il s'agit de la restitution de l'opinion d'un chansonnier du couvent de Koutago (Commune de Savalou).
[3] René, Passeron, *Recherches poétiques*, Paris, éd. Klincksiek, 1974, p.29.

composition, nous nous sommes posé quelques questions. Qui crée et comment se créent les chansons sacrées de *Nɛsuxwe* ? Mais avant de répondre précisément à ces deux interrogations, il serait judicieux de se référer d'abord à l'histoire de la chanson dans la culture *Aja-Fon.* Ensuite, nous allons nous imprégner des propos de Gbèzé, un artiste compositeur profane qui parle de la créativité de ses chansons. Ce n'est qu'après tout ceci que nous explorerons la chanson sacrée CHD.014 dans laquelle l'auteur explique sa cooptation par le fait qu'il est doué dans l'art de composition des chansons. Ce faisant, nous adoptons l'épochè, la méthode des philosophes phénoménologues. Laissons donc la chanson même nous dire son histoire, les raisons de sa création.

Titre: *Sɛ wɛɖɔ nijihan* [1]

« C'est mon ange gardien
Qui m'a dit de chanter pour lui
Et je chante
Puis il a ajouté
Quand tu iras chanter
Il te faudra respecter les anciens
Et tu respecteras aussi les petits».

L'art de la composition des chansons est ici un don et une fonction sociale. Dans l'accomplissement de cette fonction, il faudra non seulement faire allégeance aux dépositaires de la tradition, aux anciens artistes mais aussi avoir l'humilité et reconnaître la place qui revient à chacun. Ces dispositions énoncées comme des prescriptions d'essence divine trouvent leur application pratique au sein du conclave qui élabore les chansons dans chaque couvent. Au fait, dans chaque couvent il existe des instances qui supervisent la création des chansons.

S'agissant de la chanson sacrée qui nous donne suffisamment de visibilité sur le mode d'existence des compositeurs au sein des couvents elle dit ce qui suit :

CHD.14

« *Le seigneur qui m'a acheté*
C'est uniquement de la chanson !
Le seigneur qui m'a acheté
C'est uniquement de la chanson !
Qu'il a achetée.
Le vodun Azalou qui m'a acheté
L'a fait uniquement pour ma voix !
Le seigneur qui m'a acheté
C'est pour la chanson !
C'est le seigneur
Qui m'a demandé de chanter pour lui
C'est à cause de ma voix
C'est le seigneur

[1] Gbèzé, CD audio, D.NA.P.EL, DIL 125, VOL. 02.

Qui m'a demandé de le chanter
Le vodun Tobada qui m'a acheté
L'a fait uniquement pour de la chanson
C'est uniquement de la mélodie
Qu'il a amenée pour l'étaler.
Le prince qui m'a acheté
C'est à cause de ma voix
Togonou Hinzé qui m'a acheté
N'a acheté que de la mélodie
C'est mon ange gardien
Qui m'a demandé de chanter pour lui».

La création d'une chanson procède d'une rude et laborieuse élaboration qui se fait par palier. Il faut reconnaître que l'initiative de la composition des textes de chanson n'est pas donnée à tout le monde. Au sein de chaque couvent, il y a comme pour ainsi dire, plusieurs corporations. Les plus visibles sont celles des *« bagan*», remarquables par la chicotte qu'ils tiennent toujours en main pendant les manifestations, puis celles des « *Hunbonon »,* les responsables de chaque couvent. Les compositeurs des chansons constituent un groupe à part au sein des couvents. Ne font partie de ce dernier sous-groupe d'adeptes que ceux qui ont une certaine maîtrise de l'art de la musique d'une manière générale et, en particulier, celle de la chanson. Certains adeptes sont cooptés dans le couvent exprès pour animer ce sous-groupe.

Lorsqu'un événement majeur mérite qu'on compose une chanson, pour le célébrer ou le stigmatiser, l'un des pontifes peut soumettre ce besoin au « *Dah Hountɔ* » qui est le chef d'orchestre et le premier responsable de tout ce qui concerne l'art musical au sein du couvent. A son tour, le *« Dah Hountɔ* » se réfère aux membres de son groupe qui ont une certaine expérience en la matière.

Grosso modo, l'on soumet le message que l'on veut faire passer et l'objectif à atteindre. Ce faisant, on précise à quelle occasion la chanson peut être chantée parce que les rythmes que l'orchestre exécute sont multiples et le choix de l'un d'eux dépend des circonstances. Le ton et le rythme d'une chanson funèbre diffèrent en tout point de ceux d'une chanson d'outrage. La même différentiation est valable pour toutes les cérémonies.

Le message du texte de la chanson à composer étant transmis à l'ensemble des musiciens, le travail de composition à proprement parler se fait comme un devoir de maison. Chacun retourne chez lui avec l'intention de revenir proposer quelque chose. Le jour dit, les personnes les plus inspirées exposent leurs compositions brutes. A partir de cet instant, le texte suit un processus bien défini. Intervient immédiatement l'étape de *hanxɔ ou le huis clos de composition*. Les compositeurs habituels amendent la composition brute qui paraît la plus intéressante de tout ce qui a été soumis.

A cette étape de l'élaboration de la chanson, interviennent les joueurs des divers instruments de musique qui doivent s'assurer que le rythme des paroles chantées épouse parfaitement la mesure, le rythme de l'instrument. Les mots qui paraissent trop longs, peuvent être remplacés par des synonymes pour lier de façon harmonieuse la chanson au rythme des instruments.

L'examen minutieux de la pratique permet de se rendre compte qu'il existe deux conceptions de la créativité des chansons. D'abord, au sein de chaque couvent, il y a nécessairement le groupe des musiciens qui sont chargés d'organiser et d'agrémenter les réjouissances et les manifestations. Les membres de cette corporation pour ainsi dire sont recrutés généralement en bas âge au sein des familles d'artiste qui traditionnellement font de la musique pour les chansons des couvents.

Nombre d'entre eux font leurs premiers pas au sein du couvent en accompagnant leurs parents qu'ils viennent assister depuis leur tendre enfance et, ce n'est qu'avec le temps qu'ils reçoivent progressivement les diverses initiations selon le poste qu'ils occupent et le degré de leur évolution. C'est ce qui explique que des fois, l'on voit de très jeunes batteurs de tam-tam faisant étalage de leurs prouesses pendant les manifestations. L'idée qui sous tend cette manière de recruter les artistes est synthétisée par une maxime à laquelle les pontifes se réfèrent souvent *« l'arachide semée ne produit jamais du voandzou »,* ce qui revient à dire tout simplement *« tel père, tel fils ».* Ainsi, l'art de la musique et de la composition des chansons est considéré comme un don transmis par le sang.

Parallèlement à cette idée, il est dit que c'est le *vodun* même qui inspire les gens en faisant jaillir la chanson de la bouche la mieux préparée pour la faire couler. L'artiste compositeur dans ce sens est alors considéré comme un canal qui reçoit et transmet les textes des *vodun* comme ces derniers voudraient bien les entendre chanter. Par ailleurs, certaines chansons sont composées par des adeptes en transe, transe voulue ou spontanée. Il est très difficile de parler de la créativité des chansons créées par des personnes en transe. Les compositions de cet ordre ne sont soumises à aucune instance pour amendement. Elles peuvent être ponctuellement chantées ou devenir des pièces constitutives du répertoire.

2. Aziza et la création littéraire

Dans l'imaginaire collectif des peuples de l'aire culturelle *fɔn- maxi*, le monde tel que nous le voyons est habité par des êtres humains qui cohabitent avec d'autres êtres à l'apparence humaine mais capables de se rendre visibles ou invisibles. Parmi ceux-ci, se retrouve une catégorie d'êtres humanoïdes appelés Aziza. Les Aziza sont en fait, les négrides qui avaient précédé les êtres humains lors de la création du monde. Ce sont des êtres à forme humaine qui

sont de très petite taille, à l'apparence frêle, au teint basané et qui ont des cheveux très longs. Ils élisent domicile dans les termitières géantes désaffectées. Ce sont ces êtres mystérieux qui donnent l'inspiration à certaines personnes pour permettre à celles-ci de créer les chansons. Toutefois, il convient de faire remarquer que tous les Aziza ne sont nullement appréciés par les adeptes du *vodun*. En effet, il arrive des fois que des adeptes du *vodun* se mettent en transe et ameutent tous leurs coreligionnaires dès qu'ils estiment avoir croisé sur leur chemin un Aziza. Alors tous les adeptes de la localité, sans distinction de confession, se mettent en transe, organisent une battue, démolissent les refuges de ces êtres et n'ont de cesse que lorsqu'ils estiment avoir capturé ou tué Aziza en question. Ce comportement à l'encontre de ces êtres, en fait, des lutins pose problème. Etant donné que les adeptes du *vodun Nɛsuxwe* s'accordent à dire que c'est Aziza qui donne la connaissance et insuffle la créativité aux humains, il incompréhensible qu'ils leur font parfois la guerre. Le paradoxe est aussi épais que le mystère qui entoure ces êtres et le concept de *vodun*. Pour cette raison, le rattachement de la créativité des chansons aux êtres appelés Aziza doit être perçu ici comme le souci d'une mise en phase des recherches sur la création littéraire dans les couvents avec la logique endogène. Dans cette logique, l'homme ne crée pas. Toute création est d'essence divine et se situe au delà des capacités humaines. L'homme mis dans certaines conditions psychiques reçoit la mélodie qu'il lui faut pour célébrer ou apaiser les *vodun*. Ce sont les *vodun* qui peuvent nous apprendre ce qui les émeut, leur fait plaisir ou les offense. Les Aziza étant de fins connaisseurs des secrets de la nature jouent alors le rôle de souffleurs de premier ordre. Ceux qui sont considérés comme les compositeurs de la littérature sacrée du *vodun* ne sont donc que quelques élus des Aziza.

Pour rendre compte de cette intellection de la créativité littéraire, Ascension Bogniaho dit que l'acte créatif procède toujours de l'inspiration définie : *« comme une idée intuitive que l'artiste raisonne pour en faire quelque chose plus réfléchi »*[1]. Elle est perçue comme : *« un souffle émanant d'un être surnaturel (…) une illumination, une idée qui surgit brusquement dans l'esprit »*[2], insufflée par le génie Aziza qui, dans la mythologie de l'aire culturelle *fɔn-maxi*, est, à certains égards, l'équivalent de la muse Calliope des Grecs. Une opinion largement partagée considère qu'au delà du visible et du perceptible, il se produit des choses que seule la bienveillance de certains esprits supérieurs autorise de percevoir. Au nombre de ces choses il y a la musique que font les muses ou les anges. Cette musique divine est parfois plagiée par des artistes bien inspirés. Ce qui fait dire à Moutospoulos :

> *« Il convient de préciser d'emblée que le rapport entre musicalité cosmique et musicalité humaine repose essentiellement sur le principe de participation,*

[1] Bogniaho, Ascension, Support du cours d'approche esthétique et stylistique du texte de littérature orale 2010 - 2011.
[2] Idem.

> *tel qu'il est entendu par les sociétés primitives et qui, chez Platon, trouve son expression à la fois générale et spécifique en matière d'art, sous un aspect qu'il est permis d'appeler principe d'homologie».*[1]

L'accès à la source de la créativité s'opère parfois au moyen de pratiques occultes ou par l'injection de substances capables de mettre l'artiste dans un état second. Les adeptes de *vodun* se mettent dans un état de transe qui est pareil à un état d'inconscience vive. A partir de cet instant, leurs capacités d'innovation, de composition de nouvelles chansons se décuplent.

Certaines compositions réalisées dans cet état se révèlent parfois comme de la prophétie. Mais à la fin de la transe, très souvent le chansonnier oublie certaines chansons nouvelles qu'il vient d'exécuter. Cette amnésie ponctuelle est interprétée par les gens du couvent comme une déconnexion avec la source divine de la créativité. Pour appuyer cette théorie de connexion et de déconnexion de l'artiste créateur avec la source divine de la créativité artistique, les *vodun* prennent l'exemple beaucoup plus général de la panne d'inspiration qui survient inévitablement, à un moment donné dans la vie de tout artiste. Pour eux, l'intuition est la perception de manifestation divine qui se passe dans un univers co-existensif auquel l'artiste créateur a accès. L'inspiration qui en découle est la captation, l'absorption plus ou moins consciente de cette perception. Le travail ultérieur de mise en forme de remodelage de toute composition brute est considéré ici comme un replâtrage des portions mal captées. Cette manière de concevoir l'œuvre d'art suppose que la beauté originelle de l'œuvre est parfois mal altérée par l'artiste qui la manipule ou la restitue. Le degré de beauté de toute œuvre d'art est tributaire de la capacité de restitution fidèle de la beauté initiale. La beauté plastique des danses sacrées et même de l'habillement des vaudous s'inscrit dans cette vision des choses.

3. Les humains dans la création des chansons des *Nɛsuxwesi*

La division des occupations est un principe cardinal qui régit toutes les activités au sein du couvent. Chez les *Nɛsuxwesi,* il n'est pas permis à tout le monde de composer les chansons. Quand un adepte n'est pas membre de l'orchestre, il ne doit pas s'immiscer dans les occupations des musiciens et des chanteurs attitrés. Pour faire partie de l'orchestre et être admis dans le groupe des compositeurs de chansons, il faudrait absolument remplir trois critères fondamentaux. Le premier exige d'être tout au moins au niveau de la première initiation que l'on appelle *Totunton*. (Littéralement cela veut dire : perçage des oreilles). Le deuxième commande une initiation particulière pour être musicien au sein du couvent. Le troisième, enfin, impose aux postulants d'être du troisième âge. Ces principes s'appliquent aux

[1] Evanghélos, Moutsopoulos, op. cit. p. 54.

adeptes des deux sexes. Le critère d'âge autorise à inférer que la connaissance approfondie des réalités du culte, de l'histoire des vodun est une condition nécessaire pour postuler le rôle de compositeur. Certaines personnes qui, déjà dans la vie profane se sont révélées habiles compositeurs de chanson, sont parfois sollicitées pour rentrer dans le couvent afin de faire partie de l'orchestre.

Toutefois, il faut reconnaître que certains membres de l'orchestre font leurs premiers pas au sein du couvent en accompagnant leurs parents qu'ils viennent assister depuis leur tendre enfance, et avec le temps suivant leur performance, ils reçoivent progressivement les diverses initiations selon le poste qu'ils occupent et le degré de leur évolution. C'est ce qui explique que, des fois, l'on voit de très jeunes joueurs de tam-tam faisant étalage de leurs prouesses pendant les manifestations. L'idée qui sous tend cette manière de recruter les artistes est synthétisée par une maxime à laquelle les pontifes se réfèrent souvent : *«semée, l'arachide ne produit jamais du voandzou »,* ce qui revient à dire tout simplement *« tel père, tel fils ».* Ainsi, l'art de la musique et de la composition des chansons est aussi considéré, à certains égards comme un don transmis par le sang.

Parallèlement à cette idée, il est dit que c'est le *vodun* même qui inspire les gens en faisant jaillir la chanson de la bouche la mieux préparée pour la faire couler. L'artiste compositeur dans ce sens est alors considéré comme un canal qui reçoit et transmet les textes des *vodun* comme ces dernières voudraient bien les entendre chanter. Cela n'empêche pas que dans la réalité, toute composition de chanson soit soumise à une rude élaboration collégiale.

De fait, certaines chansons sont composées par des adeptes en transe, transe voulue ou spontanée. Il est très difficile de parler de la créativité des chansons créées par des personnes en transe. D'ailleurs les chansons de cet ordre ne sont soumises à aucune instance pour amendement. Elles peuvent être ponctuellement chantées ou devenir des pièces constitutives du répertoire. Très souvent on remarque que bon nombre de chansons de cet ordre sont élaborées suivant le canevas phonique d'autres chansons préexistantes.

4. Aspects des modalités et du processus de la création

La notion de création en littérature est l'art de la production, de l'élaboration d'une œuvre originale. Elle suppose une capacité certaine d'imagination constructive et un processus mental impliquant la génération de nouvelles associations entre des idées et des concepts préexistants pour donner corps à une pièce qui doit être une œuvre d'art. Ceci sous-entend évidemment de l'ingéniosité, et du savoir-faire pour exploiter le patrimoine culturel avec le matériau linguistique disponible de manière à éviter de produire du déjà vu.

La genèse d'une chanson peut provenir de deux modalités possibles de mise en œuvre de la dynamique des fonctions mentales exploitant le patrimoine culturel pour générer des pièces nouvelles. La première est intuitive donnant l'illusion d'une passivité de l'auteur qui apparemment n'a pas pris en toute conscience l'initiative de produire une chanson. Ainsi, on a l'impression que la mélodie et le texte de la chanson sourdent de lui sans effort, sans labeur préalable. La seconde se déploie comme activité consciente délibérément projetée dans une quête, celle de fonder une œuvre. Dans ce cas-ci, l'intentionnalité du créateur est manifeste. Cela revient à dire que la création est ici comme un projet explicite ou implicite muri avant sa réalisation. C'est le cas des textes produits sur commande ou parfois celui des chansons créées pour des occasions prévisibles.

Quelle que soit la modalité de leur création, les chansons *vodun* sont conçues de manière à s'imposer aux consciences. Elles sont faites pour impressionner et ce, dans tous les sens du terme. C'est pourquoi elles arrivent à produire la catharsis chez les humains et émeuvent, dans un sens ou dans l'autre, les divinités qui alors accordent leur bénédiction ou sévissent. Du reste, la création de ces textes vise la construction de l'avis du récepteur. Qu'il soit humain ou non, initié ou profane, les chansons de *Nɛsuxwe* ne doivent pas le laisser indifférent. Cette recherche laisse imaginer le soin particulier apporté à leur élaboration. Ceci se traduit en partie par l'usage d'une rhétorique spéciale. Univers structuré et vivant, elles fonctionnent au plan élocutif sur un mode de dérogation aux règles d'agencement habituel des matériaux linguistiques. Et à l'occasion, concomitamment apparaissent des innovations sémantiques et lexicales. Etudier les règles créatives permettra d'avoir une idée claire du processus de la création des textes de notre corpus de références.

5. Le fonctionnement de la création au sein des couvents *Nɛsuxwe* : pour une application des règles créatives

Comme le couvent n'est pas coupé de la société, la création en son sein obéit globalement aux mêmes règles que la création profane. D'une manière générale, la créativité en littérature orale procède de la mise en œuvre de huit règles ou principes fondamentaux. A l'origine de la création de toute œuvre d'art, il y a l'inspiration. Celle-ci se définit comme le surgissement d'une idée dans l'esprit de l'artiste. L'idée est alors raisonnée, traitée pour donner lieu à un sujet dont l'artiste recherche les ingrédients qu'il organise suivant une structuration déterminant la charpente de l'œuvre. Ainsi le deuxième principe de la créativité se trouve être la règle de la chronologie, autrement dit, l'organisation du texte. Ensuite vient en troisième position l'étape du façonnage qui imprime à l'œuvre le style particulier de son auteur. La règle de la vraisemblance suit immédiatement celle de la

stylisation. L'œuvre brute est soumise à l'amendement d'un tiers pour recueillir des suggestions. Il revient alors à l'artiste d'appliquer la règle de la prise en compte des objections pour l'élaboration du texte définitif. Enfin, au terme du processus conduisant à l'émergence d'œuvres destinées à être proférées de mémoire, il s'impose à l'artiste la règle de la mémorisation. Pour récapituler, on retiendra que les règles auxquelles obéit la création littéraire orale sont : l'inspiration, chronologie ou organisation du texte, la stylisation, la vraisemblance, l'amendement d'un tiers, la prise en compte des objections pour l'élaboration du texte définitif et la mémorisation.

Toutefois, il convient de faire une remarque par rapport à ces règles cardinales de la créativité. S'il est vrai que ces principes fondamentaux s'appliquent aussi bien aux œuvres profanes qu'à celles qui sont sacrées, il faudrait reconnaître que ceux qui composent les textes sacrés sont astreints à une règle complémentaire spécifique aux œuvres entrant dans une liturgie quelconque. Contrairement auteurs des textes profanes qui peuvent signer leurs productions par la mention de leur nom ou de leur tige, il est absolument proscrit toute velléité de signature des textes produits dans les couvents.

6. Les axes de la création littéraire dans les couvents *Nɛsuxwe*

La création dans les couvents a deux principaux axes : l'axe des textes parolés et l'axe des textes musiqués. Le premier axe est celui des textes qui sont dits sous le mode d'une narration ordinaire ou d'une déclamation. Dans cette catégorie, on range les récits initiatiques au nombre desquels se retrouvent les légendes et les mythes sacrés. A la différence des légendes profanes, celles qui sont sacrées ont des personnages historiques divinisés, élevés au rang de vodun. Ces textes sont, en réalité, considérés comme l'histoire des vodun. De ces légendes dérivent des récits fantastiques relatant les prouesses des vodun dans leurs diverses actions dans la vie des humains. Ces épopées de divinités ont donné lieu à un genre particulier de poésie appelé *vodun mlamla*, panégyrique sacré des vodun. Les noms de consécration au vodun font aussi partie de cet ensemble. Le second axe porte toutes les créations qui se chantent ou se psalmodient. On regroupera également ici les textes en langage tambouriné que délivre l'organologie. Ces derniers ne sont perçus que par des initiés et les divinités auxquelles ils sont adressés.

IV. LES GENRES LITTERAIRES PAROLES PRATIQUES DANS LES COUVENTS *Nɛsuxwe*

Dans le culte du *vodun Nɛsuxwe*, rien n'est gratuit ni anodin au niveau des différentes productions artistiques.Tout revêt un sens, une fonction, et s'entoure d'une portée esthétique, car il faut plaire à la divinité. Il ne serait pas excessif d'affirmer que la production littéraire de ce couvent est fonctionnelle. L'appréhension de cette beauté utilitaire oblige à

passer par un examen des types de paroles littéraires ou genres usités dans ce cercle ésotérique. En effet, parler des genres littéraires pratiqués au sein des couvents *Nɛsuxwe* suppose que l'on ait fait au préalable une option parmi les différentes approches proposées pour l'analyse du fait littéraire en Afrique. D'emblée, il faudra reconnaître que nous avons tourné dos à la démarche de Léopold Sédar Senghor dont l'approche calque l'étude classificatoire des genres de la littérature orale africaine sur la grille d'identification des genres ayant cours en France.

En fait, la littérature orale africaine a certaines particularités au niveau de la partition générique des productions autant sur le plan profane que dans le domaine du sacré. Ce constat a amené Fatima Mendoça à écrire qu'en « *Afrique la littérature orale est un système. Ce système a une configuration propre».*[1] C'est aussi le point de vue de Jean Derive. Comme ce dernier, nous pensons que les genres en littérature orale sont des *« modes culturalisés de communication* »[2] qui doivent s'appréhender de façon endogène. Ce faisant, nous nous alignons sur la vision d'éminents chercheurs tels que Pierre Alexandre, Dominique Zahan, Ascension Bogniaho. C'est bien pour cette raison que nous avons regroupé dans une première rubrique de « *genres parolés »,* les litanies, les panégyriques qui sont dans nos textes inextricablement mêlés pour constituer ce qui est ici appelé *vodun mlamla.* A côté du genre *vodun mlamla,* nous avons les mythes, les légendes, les noms de consécration, les incantations, les proverbes; et dans une deuxième rubrique de genres musiqués, le chant et la chanson. Ces classes ne sont pas étanches, car le genre parole peut être musiqué ou psalmodié pour accompagner en fond sonore la chanson.

Dans ce paysage, le nom de consécration ou *hun nyikɔ* est le genre le plus usité parce qu'il est utilisé pour appeler ou nommer à tout instant le porteur sacré.

1. Le mythe (Xojɔxo)

Dérivé second du terme grec « *mutthos »* qui en latin est rendu par « *mythus »,* le substantif mythe désigne un type particulier de récit qu'il serait bien délicat de définir d'un trait. *L'encyclopédie universalis* révèle que seize disciplines scientifiques étudient le mythe en dehors de la littérature. La polyvalence et la polysémie du mythe résulte de sa participation au mouvement de la pensée depuis l'Antiquité. Ainsi, définir le mythe suppose, entre autres, que l'on se réfère au préalable à sa source naturelle qu'est l'archétype, une donnée commune à toute l'humanité. L'archétype est dans une définition simple une représentation de l'inconscient collectif. Le tout premier archétype est l'idée de Dieu éternel. De cet inconscient collectif découle la vision propre

[1] Mendoça, Fatima, *« La littérature orale du Mozambique »,* in *Notre librairie* N°118 oct94, p.18.
[2] Derive, Jean, *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale : l'exemple des Dioula de Kong (Côte* d'Ivoire), Paris, la Sorbonne, Paris III, 1986, p .78.

de chaque peuple de la vie et de l'univers. Tout *« discours sérieux, fondamental qui vise à fournir des explications de l'ordre »*[1] des choses et qui prend l'allure d'un conte s'appelle mythe. Le mythe est donc un récit qui se veut explicatif et fondateur d'une pratique sociale ou des choses mystères de l'homme et de la nature. Il est porté à l'origine par une tradition orale qui propose une explication pour certains aspects fondamentaux du monde. Mircea Eliade le perçoit comme un récit qui *« raconte une histoire sacrée, relate un évènement, qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements ».*[2] Ainsi, le mythe n'est pas la fable mais une réalité immanente. C'est le récit de faits supposés accomplis par des êtres surnaturels ou des divinités. C'est la plate-forme des explications des faits qui sont au-delà de la rationalité humaine. Cette caractéristique l'érige au rang de la pierre angulaire de toute croyance religieuse. L'histoire des divinités et de leurs relations avec les humains est à proprement parler, un tissu de mythes. En tant que récit de faits imaginaires, il a pour essence la fiction et c'est de cette essence qu'il tire, en partie, sa littérarité. Les humains, la plupart du temps, articulent les pratiques visant à honorer ou à implorer ces esprits supérieurs sur les histoires mythiques des relations des entités du monde invisible. Il n'est pas excessif de dire qu'il y a toujours un mythe comme fondement de toute religion. L'examen minutieux des religions et de leur culte relève que le mythe est leur principe structurant. Pierre Nda dit du mythe qu'il se présente

> *« comme une explication avancée par la société elle-même sur l'origine ou le sens des choses ; c'est un récit en rapport avec les êtres surnaturels, les forces cosmiques. Le mythe prend source dans le tréfonds de l'homme ».*[3]

Selon Janvier Amela *« le mythe se définirait comme un archétype exhumé qui a subi un traitement littéraire ».*[4] S'inspirant des travaux de Léon Selliu et P. Pierre Albouyi, travaux qui ont définitivement mis en évidence le rôle éminemment créateur du mythe dans le processus de création littéraire, il ajoutera plus loin : *« Pour schématiser, on pourrait dire que l'œuvre littéraire est la rencontre de la pensée intime de l'auteur avec le mythe ».*[5] Denis Diderot explique bien ce rapport entre le mythe et le thème. *Pour lui, « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature »*[6] et deviennent des thèmes. Georges Dumezil rappelle que même si le mythe est antérieur à sa carrière littéraire c'est à travers les textes mythologiques qu'il est perçu. Au demeurant, le mythe *est* un récit imaginaire qui met en scène des personnages extraordinaires, surhumains ou divins, dont les évènements

---

[1] Bogniaho, Ascension, « L*e mythe africain comme une perception enrichie du genre »*, in *Annales de la FLASH,* UNB, Calavi, n°8, décembre 2002, p.50.
[2] Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, NRF, 1963, p.118.
[3] Nda, Pierre, op. cit.
[4] Amela, Janvier, support du Séminaire de DEA, UAC., 2006.
[5] Idem.
[6] Diderot, Denis, Œuvres complètes, édition établie par J. Assézat et M. Tourneux, Paris, 20 vol. http//fr.Wikisource.org.

fabuleux ou légendaires retracent l'histoire d'une communauté, tantôt symbolisent des aspects de la condition humaine, tantôt traduisent les croyances, les aspirations, les angoisses de la collectivité. Aussi Ascension Bogniaho et Adrien Huannou affirment-ils :

> *« plus vaste que le conte, le mythe est un récit issu de l'imaginaire populaire ; il met en scène des êtres qui symbolisent des forces de la nature, des aspects saillants de la condition humaine. Les thèmes qu'il développe peignent le plus souvent ou des représentations idéalisées de l'humanité dans le passé, le présent et l'avenir, ou des faits, des personnages réels dont la mémoire collective simplifie ou grossit les contours ou images ».*[1]

Alors que les contes ont pour objectif l'éducation morale et la socialisation des hommes durant leur enfance, quand ils parviennent à l'âge de la raison, les mythes prennent la relève pour les instruire sur ce qui est au-delà de la raison. Les mythes cosmogoniques fonctionnent, de ce fait, comme tremplin permettant d'avoir une certaine vision du numineux.

Cela explique le fait que l'univers référentiel des chansons sacrées et des panégyriques des *vodun* ont pour horizon les mythes cosmogoniques d'où ont émergé les divinités constituant le panthéon *vodun*. Dans la chanson de dévotion N°02, les versets 5 et 7 renvoient au mythe de la création du monde, mythe dans lequel il est dit que *Dan ayido Huɛdo* dont le symbole est l'arc-en-ciel est le pouvoir créateur du Dieu suprême. De même les versets 6 et 7 de la première chanson expiatoire (CHP.01) du corpus sollicitent le réveil de Kelié qui est le personnage mythique jouant le rôle de serviteur des divinités supérieures. Nous reviendrons plus en profondeur sur le reflet des textes mythiques dans les chansons dans la partie consacrée à la palingénésie des mythes.

Hic et nunc nous l'examinons seulement comme genre littéraire que l'on retrouve dans les productions littéraires au sein des couvents. La préhension du mythe sous cet angle permet de faire remarquer qu'une importante partie des récits que l'on peut reconnaître comme mythes sont utilisés comme des épopées des divinités. De tels textes sont récités par des adeptes d'un âge avancé. Certains sont carrément déclamés comme panégyriques célébrant certains *vodun*.

Il est tout de même évident que les mythes fondateurs des divinités ont été créés avant l'émergence du culte des *vodun*. Certains aux dires des prêtres *vodun* ont été relevés par des songes difficiles à situer dans le temps. Toutefois il convient de faire remarquer qu'il est vraiment hasardeux ni impossible de situer dans le temps la création des mythes dans les couvents. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de faire remarquer que certains textes tiennent à la fois du mythe et de la légende et de ce fait offrent des indices fiables sur le contexte de leur création. Pour des raisons pratiques nous les rangeons dans les légendes des couvents *Nɛsuxwe.*

---

[1] Bogniaho Ascension, et Adrien Huannou, Littérature *africaine, 2nde ,1ère, Tle,* CNPMS, Porto-Novo, 1993, p. 34.

On notera comme conclusion partielle que le mythe est l'étoffe des chansons sacrées. Elles en sont, en retour, le reflet subtil.

2. La légende (hwenuxo)

Récit historique transfiguré, sublimé par l'immixtion du merveilleux, la légende se rapporte à des personnages historiques connus mais dont les actes et prouesses sont exagérés. Le vodun *Nɛsuxwe,* ne l'oublions pas, est le produit de la légende de l'hermaphrodite Azaka que l'on a divinisé de son vivant. La légende de Lago que nous avons recueillie traduite et mise annexe du corpus est la preuve que de tels textes continuent de se créer. Les personnages ordinaires ayant eu un rayonnement social exceptionnel que l'on élève au rang de vodun *Nɛsuxwe* à leur mort ont tous des légendes qui se chantent pour célébrer leur culte.

Deux textes du corpus étudié (CHD.04 verset 12 et CHC.08 verset 2) offrent l'opportunité d'une analytique porteuse de la création des légendes. Alors que la quatrième chanson de dévotion invoque Sovogbé un ancien prêtre comme une divinité dans son verset 12.

La huitième chanson de couvent se gausse de la même personne dans son deuxième verset. En observant de près cette situation cocasse on devine aisément que la chanson de couvent qui se moque de Sovogbé a été composée de son vivant alors que celle qui le défie a été créée bien après sa mort. La mémoire collective ayant gommé ses faibles et ses excès il est célébré comme prêtre exceptionnel finalement divinisé. Au détour d'une prosopopée la chanson l'invite à revenir (sous une forme quelconque) veiller au bon déroulement du culte.

De cette situation on peut déduire que les légendes qui prospèrent sont créées bien longtemps après la mort des personnages. Remarquons que tous les *vodun* dan ou *Tɔxɔsu* ont toujours des mythes ou des légendes individuellement. Voici à titre d'illustration celui du *vodun* Lago.

3. Connexité entre mythe et légende

En *maxigbe,* il n'existe pas de différenciation terminologique entre le concept de mythe et celui de légende, non plus avec l'histoire événementielle de la communauté. Invariablement, ces trois types de récit sont appelés *huenuxo.* Cet amalgame linguistique se retrouve dans tous les parlers du continuum *gbe*. Parlant des genres littéraires en langue *fɔngbe* Ascension Bogniaho a évoqué le caractère omnibus du désignatif *huenuxo* avant de constater *:*

> *«qu'il présente au travers de sa polysémie un caractère ambigu. Pourtant, il désigne globalement la relation de tout événement situé dans le temps, qu'il soit passé, présent ou futur ».*[1]

[1] Bogniaho, Ascension, Support du cours d'approche esthétique et stylistique du texte de littérature orale 2010 - 2011.

Chez les *Maxinu,* les légendes et les mythes sont considérés comme l'histoire vécue des divinités ou des personnes divinisées. Pour nuancer leurs propos, les prêtres des *vodun* utilisent le terme *vodun sin huenuxo* littéralement « *l'histoire du vodun »* pour distinguer l'histoire événementielle du mythe et de la légende. Ainsi *vodun sin huenuxo* désigne aussi bien les mythes que les légendes relatives aux personnalités divinisées. La distinction entre ces deux types de récit se remarque cependant dans la pratique, lorsqu'on affine son observation de l'actualisation des textes. En fait, la légende est considérée comme une histoire sacrée populaire que l'on peut conter à tous, sans discernement et sans précaution particulière. En revanche, les mythes ne se racontent pas n'importe comment ni n'importe quand. Ils s'enseignent et s'apprennent après ou pendant un rite initiatique. Ils sont alors perçus comme des récits sacrés ésotériques. En dehors des couvents, il n'y a que quelques rares circonstances où l'on conte des mythes. C'est surtout lors de l'accomplissement des rites profanes liés à la naissance, au mariage traditionnel, à la mort ou pendant les rites de passage et les consultations des prêtres de la géomancie qu'on entend dire des mythes. L'intérêt de l'exploration des mythes dans le traitement de notre sujet découle du fait qu'ils constituent les réceptacles insoupçonnés des noms sacrés ou non usuels de toute chose ainsi que les tiges et autres sobriquets des animaux et végétaux. Les éléments constitutifs de cet ensemble de désignatifs singuliers sont employés comme perles pour orner les textes de chansons. Ainsi, le parcours des mythes et légendes sacrés apparaît comme un passage obligé de l'étude de l'esthétique littéraire des chansons sacrées.

3.1. **La légende-mythe du Vodun Lago *(xojɔxo)***

Dans le clan des *Dɔvinu* de Codji, il vint un jour où le fils préféré du chef de la communauté convola en justes noces avec une jeune fille à la beauté éclatante. Le jour même de ce mariage, dans la famille du jeune époux, il naquit un enfant prématuré. La matrone qui avait assisté la parturiente était une femme malveillante qui voulut tuer le nouveau né. Celui-ci se mit à parler lui demandant, entre autres, pourquoi elle voulait attenter à sa vie. Sur ce fait la matrone mourut mystérieusement. Ecœurée la mère de l'enfant s'enfuit. Alors l'étrange bébé se mit à chanter :

CHC 25

Si quelqu'un accouche,
Quelle s'occupe de sa progéniture
Qu'elle le mette au dos.
Moi, c'est Hunsanu qui m'a mis au monde
Et elle m'a fui
Que celle qui a mis un enfant au monde le mette au dos.

Face à cet événement insolite, le chef de la famille fit appel à un Bokonon, un prêtre du *Fa*. La consultation du *Fa* révéla qu'il s'agissait d'un vodun *Tɔxɔsu* qui veille sur la lignée. Son nom est Lago. Puisqu'il était *Tɔxɔsu* (littéralement roi des eaux) il fallait le retourner dans sa demeure naturelle. Il fut emballé et traité comme la coutume l'exigeait. Normalement c'était au marigot sacré appelé Tchêho qu'on devait amener Lago car, c'est à ce marigot-là que tous les *Dɔvinu* font habituellement leurs rituels. Mais vu l'étrangeté exceptionnelle de Lago le chef du clan des *Dɔvinu* avait préféré le faire porter furtivement dans le marigot *Hoho owe* (littéralement deux jumeaux) qui est le cours d'eau réservé aux gens du clan des *Ajoxuɛnu*. Il fallait désigner la personne qui devait porter cette charge rituelle. Une fois de plus, le Fa fut interpellé pour dire à qui revenait le rôle de porteur du *Tɔxɔsu* Lago. Pour se venger de ce traitement de paria qu'on lui faisait subir, Lago avait désigné la nouvelle mariée fraîchement venue dans la famille. Cette nouvelle venue dans la famille ne put que se soumettre à la volonté de la divinité.

Une procession rituelle fut mise en place. A la tête de celle-ci se trouvait la nouvelle mariée portant Lago qui venait de subir l'infanticide rituel qui s'opérait dans de pareilles circonstances. Le cortège s'ébranla effectivement vers le marigot *Hoho owe* (Littéralement deux jumeaux). Parvenus au bord du marigot, les pontifes du *Nɛsuxwe* firent les derniers sacrifices puis interrogèrent Lago sur l'endroit précis où il voulait être déposé. Pas au bord, mais plutôt au milieu du cours d'eau répondit-il. La nouvelle mariée qui le portait sur la tête entra dans l'eau jusqu'au mollet. Quand elle voulut le décharger Lago insista qu'il fallait avancer encore. Progressivement l'eau atteignit les cuisses puis la hanche de la jeune femme néanmoins Lago exigeait toujours qu'il soit déposé beaucoup plus loin. Finalement l'eau engloutit entièrement l'infortunée qui n'avait même pas encore consommé son mariage. Désarroi généralisé. Affolement total de l'assistance.

Une fois de plus le *Fa* fut interrogé. L'oracle révéla que c'est au bout de sept jours que la jeune femme allait réapparaître. Le jour dit tout le village se mobilisa. Tous les tambours sacrés du village étaient transportés au bord du marigot pour annoncer à Lago la présence de tous les autres vodun venus rechercher l'infortunée jeune femme dont le mari mourait de chagrin.

Des heures durant, les danses succédèrent aux incantations et aux invocations, mais Lago ne paraissait nullement pressé de relâcher son otage. Ce fut finalement en fin d'après midi que la jeune femme parée comme les *vodunsi* fit son apparition candidement assise sur une natte rituelle appelée *plapla*. Comme un radeau, la natte surnageait l'eau passait et repassait devant les villageois en liesse, heureux de revoir la disparue. Celle-ci leur agita la main en guise de salutation puis d'un geste réclama le silence.

> *« Je suis partie et vous êtes inquiets, (*leur dit-elle*), mais aucun être vivant ne peut manquer de finir son parcours dans l'assiette de la mort. C'est pourquoi dorénavant mon nom est Yogbammè (dans l'assiette de la mort).*

> *Vous devez ériger un autel à Lago qui est désormais mon mari. C'est à partir de ce sanctuaire qu'il veillera sur tous les enfants du clan. A l'avenir il interdit à toutes les femmes nourrices du clan de consommer ou de faire consommer la feuille appelée ciyayo, le basilic (ocimum basilicum) à leurs enfants avant la cérémonie d'identification de l'esprit qui s'est réincarné en eux».*

Après ces mots elle sombra dans les eaux et cette fois-ci pour de bon. Les parents de la jeune fille et ceux du mari du monde humain fondirent alors en larmes.

3.2. Analyse et commentaire

C'est sur certaines séquences de cette légende-mythe que s'articule le *vodun mlamla*, le panégyrique sacré de Lago et même celui de tout le clan des *Dɔvinu* de l'arrondissement de Kpataba. On y retrouve par exemple des passages tels que : *« vi nɔ jro maji* », (enfant dont la naissance ne dépend pas de la volonté de sa mère). « *aji nɔtɔ hutɔ* », (tueur de matrone) et « *asu Yɔgbamɛ tɔn* » (l'époux de Yogbammè). Le panégyrique de Lago renvoie ainsi aux faits saillants de sa courte vie qui est tout simplement une légende-mythe. Aussi avons-nous considéré que dans la littérature sacrée des vodun *Nɛsuxwe* le type de parole appelé *vodun mlamla* est un genre omnibus dans lequel on retrouve des dithyrambes, des dictons, de la fable, des litanies de la légende et naturellement du mythe.

De l'analyse de la légende-mythe de Lago, il ressort les observations suivantes :

Le projet esthétique de ce texte est surtout la sensibilisation contre les infanticides rituels qui avaient cours dans la contrée dès qu'un enfant présentait une malformation quelconque. Pour éradiquer cette pratique le personnage-clé autour duquel l'histoire est tissée n'est qu'un avorton. Ainsi la communauté sait dorénavant que la vie humaine même celle des prématurés doit être considérée comme sacrée. Toute personne qui ne se conformerait pas à cette disposition pourrait connaître une mort subite et mystérieuse comme ce fut le cas de la matrone qui avait assisté la mère de Lago. De même, considérer un enfant comme un paria et le traiter comme tel peut avoir des conséquences redoutables pour toute une famille. Tel est le message véhiculé par la prise en otage de Yogbammè par Lago.

Par ailleurs, il convient de faire remarquer que cette légende-mythe a donné lieu à l'émergence d'un théâtre rituel qui se joue lorsque le vodun Lago chevauche son adepte. En effet, quand l'adepte de Lago est habité par l'esprit de son *vodun* il a toujours à côté de lui une femme également en transe et qui est chevauchée par l'esprit de Yogbammè. Pour symboliser sa rupture avec le monde des humains, l'hypostase de Yogbammè ne parle jamais. Lorsqu'elle se lève pour danser, l'hypostase de Lago, son époux mythique se lève et l'entoure d'un grand pagne blanc de sorte qu'il est le seul à la contempler. Ce spectacle en abyme est pour ainsi dire sans spectateur

mis à part Lago qui seul sait ce qui se passe réellement à l'intérieur du rideau qu'il met. La symbolique de cette mise en scène est l'expression d'une part, de l'extrême jalousie de Lago qui a ravi la nouvelle épouse du fils préféré du chef du clan des *Dɔvinu*. D'autre part, c'est l'expression de la disparition de Yogbammè pendant que se déroulait une fête, son propre mariage.

De toute évidence, la compréhension ou l'interprétation du genre littéraire xojɔxo nécessite un pré-requis culturel et un pré -acquis qui est la connaissance et la mise en liaison d'autres textes qui peuvent aller de la fable au mythe et au panégyrique. L'actualisation de xojɔxo donne lieu à une palingénésie des mythes fondateurs du clan ou de la communauté sociale.

4. Les panégyriques de divinité (*vodun mlamla)*

A proprement parler, un panégyrique est un texte poétique conçu pour célébrer un individu, un clan, une communauté humaine, une divinité. Il peut être aussi un discours louangeur destiné à un personnage illustre, à une nation, ou encore à une cité. Dans les couvents *Nɛsuxwe,* chaque divinité a sa tige et son poème laudatif qui exalte sa puissance, sa bonté tout en retraçant son histoire personnelle. Dans ces textes, on relève généralement des strophes faites de sentences de maximes faites d'allégories leur donnant tout l'air d'incantation. Ce sont des plains-chants dédiés à la gloire des divinités. En outre, des passages entiers de ces panégyriques sont dits dans une version archaïque et inaccessible de la langue *maxi.* Les panégyriques des vodun sont considérés comme sacrés et, il n'est pas donné à n'importe quel adepte de les réciter.

C'est sur certaines séquences de la légende-mythe que s'articule, le plus souvent, le *vodun mlamla.* Le panégyrique sacré de Lago, par exemple, se trouve dans une légende-mythe. On y retrouve des passages tels que : *« vi nɔ jro mji* », (enfant dont la naissance ne dépend pas de la volonté de sa mère). « *aji nɔtɔ hutɔ*», (tueur de matrone) et « *asu Yɔgbamɛ tɔn* » (l'époux de Yogbammè). Le panégyrique de Lago renvoie ainsi aux faits saillants de sa courte vie qui est tout simplement une légende-mythe. Aussi avons-nous considéré que dans la littérature sacrée des vodun *Nɛsuxwe* le type de parole appelé *vodun mlamla* est un genre omnibus dans lequel on retrouve des dithyrambes, des dictons, de la fable, des litanies de la légende et naturellement du mythe.

L'objectif visé dans la création des panégyriques de divinité est pluriel. Louanger une divinité pour recevoir une bénédiction ou calmer sa colère est une pratique courante. Elle se fait en accompagnement de certains sacrifices et parfois comme succédanée des sacrifices. Ces textes concourent également à retracer les hauts faits ayant marqué l'existence du vodun considéré. Ainsi les panégyriques fonctionnent à certains égards comme une historiographie élogieuse des *vodun*. L'objectif principal de ces types de *paroles littéraires* est donc la pérennisation de certaines données culturelles et la recherche de bénédiction.

4. Ðɛ, les poèmes d'allégeance tenant lieu de prière

Dans la pratique vodun, il existe des prières qui sont exclusivement dites par des personnes consacrées mais qui ne sont pas des prêtres ou des prêtresses proprement dit. Les *gbexotɔ* comme on les appelle, apprennent lors de leur initiation des formules appropriées pour s'adresser dans un langage soutenu aux divinités. Il s'agit, d'une manière générale, de textes semi-figés élaborés comme des poèmes faits d'allégories. Ils sont censés attendrir les divinités et les rendre réceptives aux doléances. C'est justement à l'intérieur de ces textes que l'on incruste les doléances.

Les travaux de Bogniaho[1] dans le domaine de la classification endogène des genres en littérature orale dans l'espace culturel des peuples du continuum *gbe*, espace dont relève le culte *N¢suxwe,* ont consacré deux catégories de prière. Ces deux catégories sont notamment : la prière de bénédiction et la prière de malédiction. Elles se définissent comme suit :

4.1. La prière de bénédiction

Ici, écrit-il

> *« L'homme, pour demander la protection, pour supplier les dieux, utilise le langage de la divinité. Avec ce langage, il la louange afin de l'amener à prendre en considération ses requêtes. Cette prière de bénédiction s'accompagne de certains rites réservés exclusivement aux initiés. Tout cela apporte le bonheur à la société ».*[2]

Dans la pratique du culte *Nɛsuxwe*, certaines prières de bénédiction sont chantées. Celle qui sert de toile de fond au chant CHP.07 est conçue suivant une perspective dialogique. La requête de bénédiction est formulée de façon allégorique dans les trois premiers versets du texte CHP.04 en ces termes.

1- S'il est dit que je suis descendant de sa majesté
2-S'il est dit que je suis vraiment enfant de Tokpon
3- Aucun parent ne manque de compassion pour son enfant.

A ces propos attendrissants, le *vodun* invoqué est censé répondre par le texte CHP.07 en assurant le requérant de sa bienveillance en disant :

---

[1] Bogniaho, Ascension, *« Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire »,* in *Ethiopiques* N° 3-4, volume4, 1987, pp.53-88.
[2] Bogniaho, Ascension, Ibidem.

1- Lorsqu'un enfant tend les bras à son père
2-Son père le prend dans ses bras
3- Si je te prends
4- Rien de mal ne pourra t'arriver
5- Tu me cherches
6- Me voici venir
7- Le fer ne voit pas le forgeron
8-Dans sa forge
9- Awoyonou, le forgeron ne voit non plus le fer
10- Pour ensuite le délaisser

Les formules sentencieuses contenues dans les versets 7, 8,9 et 10 sont destinées à exprimer l'acquiescement du *vodun.* Cela rassure celui qui demande de l'absolution ou de la bénédiction. D'autres prières de bénédiction sont simplement déclamées comme poèmes rituels. C'est uniquement des femmes ménopausées qui sont autorisées à les proférer solennellement à l'occasion de certaines cérémonies.

4.2. La prière de malédiction

C'est le contre-pied de la bénédiction. Elle consiste à appeler le malheur sur la personne de quelqu'un. C'est ce à quoi sont destinées certaines chansons de dénonciation d'outrage. Son efficacité dépend de la qualité de celui qui la profère. Ce sont les proches parents tels que les géniteurs, les tantes les oncles et les grands parents sont les personnes les plus indiquées pour assurer l'efficacité de leur usage. Dans le culte de *Nɛsuxwe,* les prières de malédiction sont contenues dans des chansons de dénonciation d'outrage. Parfois c'est toute la prière de malédiction qui est carrément chantée. Alors on y mentionne le nom de celui sur qui l'on veut projeter le malheur. Contrairement aux prières de bénédiction qui peuvent déclamées ou chantées, celles de malédiction sont exclusivement chantées et ce, en représailles à des actes considérés comme outrageants ou des propos perçus comme blasphématoires. Autre différence qui mérite d'être soulignée est que, pour cette dernière catégorie de texte de prière, il n'y a aucune restriction relative à la classe d'âge des proférateurs.

5. L'incantation généalogique et cérémonielle

Il ne s'agit pas de panégyrique clanique même si comme lui, elle est spécifique à chaque clan. Dans le cas des adeptes de *vodun Nɛsuxwe*, il y en a de caractéristiques pour chaque obédience. Ce sont des textes très courts qui sont d'une remarquable densité sémantique. L'incantation généalogique et cérémonielle sert à consacrer. Elle intervient dans les cérémonies et sacrifices pour les divinités claniques ou topiques, publiques ou privées. Elle peut être déclamée distinctement ou se trouver proférée à l'intérieur d'un chant solennel *Nɛsuxwe*. Elle marque principalement trois étapes de la vie d'un adepte du *vodun :* à sa naissance dans la vie sociale du clan, à l'occasion de la cérémonie dite celle de sortie d'enfant, puis à sa re-naissance symbolique

à la sa nouvelle vie d'initié lors de la cérémonie dite *vodun fifɔn.* La troisième étape est celle des cérémonies funéraires. Lors de la cérémonie de *baxuxo,* les textes chantés en comportent généralement. Toutefois, il convient de faire remarquer que les incantations généalogiques et cérémonielles sont souvent dissimulées dans des tours du langage. Le texte CHB.2 par exemple en a une dans ses versets 2et 3.

CHB.2

2-Une pierre ne peut rester sur de la boue

3-Nous sommes sur du solide

Les propos contenus dans ces deux versets ont l'allure d'une affirmation sentencieuse spécieuse : *« Une pierre ne peut rester sur de la boue /Nous sommes sur du solide* ». Mais ils constituent, en fait, une astucieuse profération camouflée d'une incantation. Dans certaines chansons les incantations sont simplement ourlées de formules onomatopéiques pour brouiller leur présence. Le texte CHB.O5 en est une.

CHB 05

1-yayo e
Idéo /phat
2-**ozo yayoya**
Sub/ idéo
feu
3-**yayo e**
Idéo /phat
4-**ozo yayo zo gɛgɛ**
Sub/ideo/sub/adj.q
Feu feu brûlant
6-**yayo e**
Idéo /phat

Nous l'avons déjà souligné dans le chapitre trois ; les paroles contenues dans ce texte sont intraduisibles. Dire que cette chanson a un langage mystique ne serait donc pas abusif. Les chansons fondées sur l'incantation cérémonielle comme celle-ci sont en principe très courtes et nécessitent une instruction spécifique qui permet d'en cerner le sens et la portée.

Proférer une parole incantatoire, c'est éveiller l'énergie divine qui sommeille en toute chose. C'est aussi communiquer un besoin au-delà de la performance de la parole usuelle. Les incantations dans les couvents assurent cette double fonction. Elles servent à impulser la mise en œuvre de certaines forces de la nature dans le but de rechercher la protection ou de vaincre une adversité. Dans le cadre des manifestations publiques, les incantations cérémonielles ne sont pas souvent utilisées isolement par les adeptes du *vodun.* Elles sont incorporées dans les

panégyriques des divinités ou dans les chansons et parfois dans les prières. On en retrouve sous forme abrégée dans les noms de consécration de certains adeptes de *Nɛsuxwe.*

6. Les noms de consécration ou hun nyikɔ

D'une manière générale dans l'ère culture *fɔn-maxi*, le nom est, selon Georges Guédou, *« une réalité ethnologique, un xo où on peut lire les préoccupations passées, actuelles et futures du groupe dans lequel est né le porteur ».*[1] En outre, constate Ascension Bogniaho, les noms d'initiation ou de consécration constituent *« une littérature, un genre formulaire, un poème dont la création obéit à une règle de concentration verbale où s'observent une syntaxe particulière et une rhétorique spéciale* ».[2]

S'agissant en particulier des noms de consécration au vodun *Nɛsuxwe*, il apparaît que ce sont de véritables concrétions du langage procédant d'une laborieuse élaboration poétique visant à mettre en relief l'esthétique de la « *bonne parole* » aussi bien sur le plan sémantique que sur le plan phonique. Le soin mis dans la formulation de ces noms est tel qu'il n'est pas donné au premier venu de les comprendre. Ces noms ont la même mouture que les noms forts des rois dans la culture *fɔn-maxi* et ont pratiquement la même allure que les proverbes à deux énoncés. Les exemples contenus dans le tableau analytique des noms en sont des illustrations. Dans leur ensemble, ces noms visent à rehausser l'image sociale de ceux qui les portent. Le moment du choix de ces noms est une occasion privilégiée pour l'expression publique et continûment renouvelée d'une pensée chère aux adeptes frais émoulus ou à leur parrain. Le seul fait de porter un nom de *vodun* est un signe d'appartenance à un groupe socioculturel. C'est donc la preuve publique de l'intégration du porteur à la confrérie des *Nɛsuxwesi*. Le caractère poétique évident de ces noms, nous autorise à les identifier comme des éléments d'une certaine littérature, littérature à la lisière du sacré (incantation) et du profane (proverbe, devinette, maxime). L'art de la construction de ces noms se trouve en parfaite adéquation avec la conception que l'académicien Roger Caillois a de la littérature :

> « *Un vers, un proverbe, une maxime par un concours d'échos ou de symétries, se haussent naturellement à une enviable stabilité…. Pareille magnificence rappelle que le langage s'il est dans son emploi ordinaire le véhicule obligé de la conversation est aussi la matière d'un art, quand l'écrivain qui manie les mots, pressé par une nécessité mystérieuse, s'avise de les traiter comme un peintre fait des couleurs ou un musicien des sons, non toutefois pour eux-mêmes, mais afin d'ajouter à ce qu'il entend communiquer un supplément d'efficace et je ne sais quoi d'intemporel ».*[3]

---

[1] Guédou, Georges, *Xó et Gbè : langage et culture chez les Fon du Bénin*, Paris, Ed. Selaf, 1976, p.28.
[2] Bogniaho, Ascension, *Couvent, personne et nom dans Wemɛ*, Conférence inaugurale donnée à la FLASH UNB le 29/01/01, Plaquette éditée par la FLASH UNB, p. 4 et 5.
[3] Caillois, Roger, *Discours de réception à l'académie française*, Éd. Gallimard, 1972, pp.63-64.

En plus de la fonction basique d'identification, en tant que littérature ésotérique, les noms de consécration servent à sacraliser les personnes qui les portent. Parlant de l'onomastique dans les couvents de *vodun,* Ascension Bogniaho a eu à constater que : *« Son éthique place l'homme, la personne humaine au cœur de l'existence, professant ainsi un humanisme où « le dieu » et l'être humain se disputent presque la première place ».*[1] L'objectif principal que vise la création de ces noms est l'attribution d'un statut social inviolable pour le porteur. Pour cela, ils sont conçus dans une rhétorique particulière qui les distingue nettement des noms profanes. Ainsi à partir du seul nom d'un individu l'on sait, sans l'avoir encore vu, quel traitement l'on ne doit lui réserver au risque de provoquer la colère de toute sa confrérie.

[1]Bogniaho, Ascension, *Couvent, personne et nom dans Wemɛ*, Conférence inaugurale donnée à la FLASH UNB le 29/01/01, Plaquette éditée par la FLASH UNB, p.1 4.

Tableau analytique de quelques noms de consécration
au *vodun Nɛsuxwe*

Comme on pourrait s'en douter, ces noms ne sont pas seulement des termes, des expressions, des mots servant juste à nommer, à identifier une personne. En plus du rôle irréductible des noms ils possèdent tous ce que Caillois appelle *« un supplément d'efficace*» ; car chacun d'eux est au sens propre surtout un déterminatif qui joue sur l'aura et le destin du porteur. Les informateurs interrogés à propos de la genèse de ces noms ont unanimement reconnu que les bouches qui les profèrent lors des rites d'attribution de noms sont des *« bouches préparées* », ointes qui ont préalablement consommé des *nudida*, apprêt à effet magico-mystique. Ces noms ont ainsi une fonction supplémentaire de protection, ou d'éclairage de la destinée après la consécration au *vodun.*

En somme, la littérature génératrice des noms de consécration est bifonctionnelle. Leur fonction de protection et de déterminatif de l'aura, puis partant du destin des adeptes est si important que l'utilisation d'un terme ou sobriquet péjoratif voire le nom initial pour les appeler passe pour un blasphème qui provoque immédiatement la colère de l'offensé et de tous les autres coreligionnaires. Alors se déclenche une manifestation violente dite *oma* qui se déroule comme une procession bruyante pour intimider et contraindre l'auteur de l'outrage à la réparation du préjudice. Au cours de cette manifestation, *oma* se profèrent des chansons à portée incantatoire maléfique dont l'étude révélera la multiplicité et la variété des fonctions des chansons.

V. LES GENRES LITTERAIRES MUSIQUES PRATIQUES DANS LES COUVENTS: LE CHANT ET LA CHANSON

Dans la culture maxi, le terme « *han »* désigne indifféremment les chants et les chansons. On peut s'en douter, les « *han »* constituent l'essentiel de la production littéraire des *vodun* d'une manière générale. Cette vaste production littéraire comporte une multiplicité de types de texte quelque soit l'axe d'analyse choisi. Les objectifs que vise la création des chansons sont particulièrement diversifiés. Animer les cérémonies est manifestement le rôle premier des chansons. Mais en plus de l'animation, les chansons sacrées de *Nɛsuxw*e assurent l'éducation sociale, religieuse et la formation intellectuelle des adeptes. Certains chants et certaines chansons sont parfois utilisés comme cris de ralliement permettant à la communauté de *vodunsi* de répondre à une alerte ou de répandre celle-ci. Ceci est particulièrement vrai pour les chansons de dénonciation d'outrage. Leur utilisation répond à deux besoins :

- donner l'alerte à aux coreligionnaires lorsque le vodun ou l'un de ses adeptes est victime d'une situation inacceptable selon les principes du couvent.
- dissuader et prévenir de nouveaux fauteurs de trouble.

D'autres chansons des *Nɛsuxwesi* sont purement conçues dans un but essentiellement récréatif ou ludique.

VI. Problématique du renouvellement de la création littéraire sacrée

1. La re-création des chansons des *Nɛsuxwesi*

Une opinion largement répandue considère la production des chansons sacrées comme une activité close et complètement achevée. Ainsi, dès que l'on parle de chansons du culte *vodun,* généralement les gens pensent qu'il s'agit de textes très anciens qui nous sont transmis par le truchement de la tradition orale. Si cette idée se justifie pour certains types de chansons sacrées, elle ne cadre pas tout à fait avec la réalité des dimensions de la production littéraire dans les couvents *Nɛsuxwe*. Pour bien cerner la pratique du renouvellement de la création des chansons sacrées, il convient de procéder à une clarification du concept. Habituellement, pour tous les genres de la littérature orale, tout agent performatif est un re-créateur dans les faits. L'actualisation des textes varie suivant l'inspiration et les équations personnelles du moment. De même, les gestes narratifs[1], des adjuvants éloquents et illustratifs, varient pour concourir véritablement à une autre manière de restituer les textes. Mais au-delà de cette particularité imparable des textes oraux, il y a d'authentiques nouvelles créations de texte. Il est vrai que la datation des textes oraux, de surcroît anonymes, est particulièrement délicate. Il s'agit des chansons de dévotion, les chansons dites de couvent et les chansons funèbres et des chansons de dénonciation d'outrage. Les chansons liturgiques, les chansons funéraires, tout comme celles de purification sont immuables et leur répertoire n'admet ni rajout, ni bouleversement, ni modification, encore moins de retranchement. Il est établi que chaque rituel scelle de façon irrévocable les textes et les paroles qui le consacrent. Alors les indices de création récente, ne peuvent être recherchés que dans les chansons qui n'interviennent pas directement dans un rituel.

---

[1] Geneviève Calame Griaule a analysé les *« gestes narratifs* ». Elle est parvenue à la conclusion qu'il y a forcément *« une complémentarité du geste et de la parole* ». Elle étaye sa conviction avec une métaphore empruntée aux Touareg. Dans cette métaphore il est dit : *« les gestes sont les tambours d'eau de la parole »* .Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965, p. 311 Par ailleurs, Julia Kristeva cite, en exergue à une étude qui a pour titre « *Le geste, pratique ou communication ?* », les vers 1055-1056 de l'*Agamemnon* d'Eschyle dans lesquelles Clytemnestre s'adresse à Cassandre : *« Si, fermé à notre langage, tu n'entends pas nos raisons, à défaut de la voix, parle-nous en gestes barbares ».* Son commentaire est que « *la gestualité, plus que le discours (phonétique) ou l'image (visuelle) est susceptible d'être étudiée comme une activité dans le sens d'une dépense, d'une productivité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation comme phénomène de signification dans le circuit communicatif ».* Julia Kristeva, 1969, *Sémiotiké- Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 93.

Les indices les plus fiables dans la datation sont relatifs à des faits historiques connus et à la mention du nom de certaines personnalités identifiables. Dans notre corpus il y a quelques textes qui en recèlent. Les chansons de dévotion numéros 4 et 11 (CHD04 & CHD 11) parlent de Sovogbé et d'Adjouninhin, deux pontifes particulièrement dévoués qui ont eu à diriger le couvent de Koutago pendant les années soixante, soixante dix et quatre vingt. Ces deux chansons évoquent leur règne comme un modèle auquel elles invitent les fidèles à se référer. Par ailleurs les versets 4 et 12 du texte CHD04 parlent de ces deux personnalités dans leur actuel statut de personnalité divinisées sous forme de *vodun Nɛsuxwe* auquel on offre de l'huile en signe d'adoration. Voici, en guise d'illustration, quelques versets de ces deux textes.

CHD04

1- Si on ne mourrait pas
2- J'irais me baptiser
3- J'irais me baptiser
4- Et Adjouninhin n'aurait plus de fidèle
5- Si on ne mourrait pas
6- J'irais me baptiser
7- On a amené un papier dans ce sens
9- Et cela a provoqué la colère
10- Si on ne mourrait pas
11- J'irais me convertir
12- Et Sovogbé manquerait d'huile

CHD11

3- Si on le dit, on meurt simplement
4- C'est simplement la mort qui s'en suit
5- Adjouninhin n'a pas adoré de cette manière

Il est bien évident que ces textes ont été créés après la mort de ces deux responsables et précisément après leurs ultimes cérémonies funéraires qui aboutit au rite de divinisation en *Nɛsuxwe.* Celles d'Adjouninhin ont été effectuées en 1989 et celles de Sovogbé en 2008. A partir de ces deux bornes on est fondé à croire que ces textes sont créés après 2008. Les adeptes interrogés se sont refugiés derrière le serment de non divulgation des informations sensibles pour éviter de confirmer l'hypothèse de création après l'an 2008. Mais il convient de signaler qu'ils n'ont non plus essayé de la récuser. Qui ne dit rien consent, dit-on. Quand les personnalités citées dans les textes sont notoirement connus la difficulté de datation est relativement allégée. Les textes CHC 17 **et** CHC 22 (chant) qui évoquent respectivement le roi Béhanzin alias Kondo et le président Nicéphore Soglo sont manifestement plus faciles à dater.

CHC17

1-Kondo a été dévoré par un animal.
2-Voilà le petit d'un animal de proie
3-Qui devient la proie d'un autre
4-Comment, à son tour pourra-t-il pleurer son malheur ?

CHC 22 (chant)

8- Qui peut dire moi-même
9- Moi-même le tout puissant
10- Moi-même l'indéracinable
11- Nicéphore s'est levé et a crié sacrilège
12- Seule la nature sait de quoi demain sera fait
13- Qui peut y dire moi-même

Le premier texte qui parle des déboires du roi est composé juste au lendemain de la conquête coloniale. Ce sont les contemporains *Maxinu* du roi Béhanzin qui l'on ainsi chansonné. Quant au second texte qui se moque du président Mathieu Kérékou tout en célébrant son successeur Nicéphore Soglo, on peut, sans risque de se tromper, situer sa création juste au lendemain de l'instauration de la fête du *vodun*. En dehors des textes contenant des repères historiques facilitant leur datation, il y a d'autres qui sont également de création récente mais qui n'offrent pas de point d'appui pour situer dans le temps leur naissance. Non seulement elles sont véritablement difficiles dater mais également les identifier n'est guère à la porté de tous. Cela est dû au fait qu'ils sont conçus suivant un tempo classique emprunté à d'autres textes. La création littéraire se situe alors au niveau du fond et non de la forme. Il s'agit donc de plagiat discret. Il faudrait alors connaître tous les textes du répertoire pour y déceler de tels sosies. La création récente dans ces cas emprunte une ligne mélodique connue dans laquelle on introduit un nouveau discours. Il y a donc comme un moule mélique préexistant dans lequel l'inspiration des adeptes en transe coule des paroles nouvelles en vue d'exprimer des préoccupations nouvelles.

1. **Le renouvellement des autres genres**

La question du renouvellement de la production littéraire sacrée ne se pose pas uniquement au niveau des chants et chansons. Toute réponse hâtive et généralisée à tous les autres genres serait abusive et illusoire. A chaque genre correspond une certaine vérité des faits. Dans le monde profane, les panégyriques claniques, les légendes et les épopées s'enrichissent au quotidien de faits mémorables que cristallisent le bel usage de la parole en des stances laudatives additionnelles. C'est de cette manière que les panégyriques s'étoffent et se ramifient pour spécifier les hauts de certaines lignées. Mais quoique les *vodun* soient réputés accomplir des miracles dans la vie de leurs adeptes, leur panégyrique reste immuable. Jamais d'ajout, jamais de modification. Ici rien ne se perd, rien ne se crée, rien ne se transforme. Ces textes ont une valeur sacramentelle absolue. Il y en est de même pour les légendes des *vodun*. En revanche, s'agissant des noms de consécration au *vodun*, il y a une dynamique de production jamais pris en défaut. Les dispositions particulières régissant ce genre justifient ce dynamisme créatif. En milieu *maxi,* il ne doit jamais y avoir, dans une contrée, plus d'une personne qui porte un nom sacré. Chaque

adepte de *vodun* a en propre un identifiant qui l'individualise. Les noms de consécration n'admettent pas d'homonyme puisque chacun est nommé conformément à des paramètres structurant son destin et sa devise. Une analyse approfondie permet de postuler que cette disposition, en dernier ressort, aide à prémunir contre d'éventuelles confusions des reliques individuelles détenues par les pontifes. Le cas échéant, ces objets intimes tels que les cheveux rasés lors de la réclusion initiatique pourraient servir d'appoint pour punir les parjures. En identifiant nommément et de manière allégorique chaque relique dans un contexte d'absence totale d'homonyme, l'on s'assure une reconnaissance sans faille de chacun des propriétaires de ces objets.

Tout bien considéré, les textes de la littérature sacrée solennelle ne se renouvelle pas. Les textes qui ne relèvent pas de cette catégorie connaissent un renouvellement et un enrichissement continu de leur répertoire.

VII. Sémasiologie de la créativité littéraire en milieu *maxi*

Une étude minutieuse de la langue *maxigbe* permet de remarquer que les mots abstraits y sont assez rares. Les mots ici, dans leur ensemble désignent des concepts concrets. Donc, dans la langue il ya nettement plus de mots exprimant des données concrètes que ceux qui expriment des choses abstraites. C'est souvent par analogie que l'on procède en utilisant des termes concrets porteurs d'images analogiques pour faire de l'abstraction, désigner des concepts abstraits. Aussi se retrouve-t-on souvent face à des mots qui, faute d'orthographe officielle distinctive, entretiennent une impression de polysémie puisqu'on ne sait guère si on a faire à une homophonie ou à des cas d'emploi au sens figuré. Pour cette raison, et surtout dans le but de bien cerner l'intellection de la créativité dans la culture des *Maxinu* nous nous proposons d'explorer toutes les charges sémantique que véhicule le mot *« kpa »* qui pourrait le mieux le traduire dans leur langue.

Créer un chant ou une chanson se dit en effet, *e kpa han* dans toute l'aire culturelle Adja-fon. Le noyau verbal « *kpa* » est très dense du point de vue sémantique parce que polysémique.

Une étude sémasiologique de l'expression *e kpa* permet de bien cerner l'idée de la création littéraire dans la langue des adeptes de *Nɛsuxwe.*

Étude sémasiologique de l'expression *e kpa*

kpa	**Sens**	**Contexte**	**Idée sous- entendue**	**Dénotation, déduction**
kpa	Inventer	Une histoire	Inventivité production immatérielle	Mensonge, fiction
kpa	Sculpter	Une statue	Tailler pour donner une belle forme	Œuvre d'art
kpa	Imaginer	La solution à une devinette	Deviner, trouver la solution à une devinette	Solution heureuse
kpa	Féliciter apprécier	Un individu pour un exploit	Constatation d'effort fourni	Satisfaction
kpa	Réussir après un effort	Avoir du succès dans une épreuve	Avoir du succès après un effort	Satisfaction
kpa	Louanger	Célébrer les qualités	Constatation de la beauté, de la bonté	Admiration
kpa	Créer une chanson	Production d'un texte chanté	La poétique	Créativité littéraire

Les diverses acceptions du verbe *« kpa »* qui veut dire créer dans le contexte de la création artistique ou de la créativité d'une manière générale, bien que divergentes exhibent cependant une connivence de sens. L'homologie avec le scriptural est dans le parler renforcée par l'homophonie avec le scripturaire. Toute chose qui concourt à la fusion de sens apparemment divergents, aussi est- il courant que les praticiens de la chanson assimilent la composition des textes à l'art de la fabrication d'une sculpture de la parole. En fait, le créateur de chansons intègre chacune des intellections du syntagme verbal *e kpa* (on crée ou on invente) dans l'acte productif qui génère les textes de notre corpus. Il situe ainsi la poïétique de la chanson sacrée à la conjonction de tous ces sens et de tous ces sous-entendus lors de l'élaboration de ses textes. Epousant alors la même posture que celle des poètes que décrit Octavio Paz lorsqu'il écrit : ***«*** *La création poétique est d'abord une violence faite au langage. Son premier acte est de déraciner les mots »*[1] *hansinon,* le créateur de chanson cisèle les mots au moyen d'aphérèse et parfois d'apocope, éliminant ainsi les rugosités phonologiques. Ensuite, il les agence avec le doigté d'un ajusteur puis soumet l'œuvre brute ainsi ébauchée aux instances d'appréciation que sont *Hanxɔ* et *Hankpa* car il faudrait que les membres de ces instances qui représentent la communauté apprécient l'œuvre naissante au regard des normes socioculturelles Le postulat d'une telle démarche transparait dans les propos de Sinarrinzi Jeanson qui dit:

> « *En littérature orale africaine, la force centrifuge est (…) puissante : ici, une (re) création artistique n'est "entérinée" (tacitement) que si la communauté*

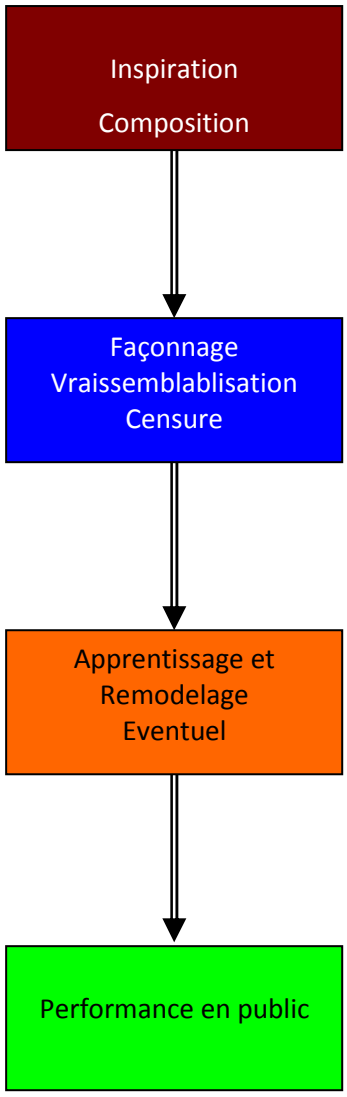
[1] Octavio Paz *L'arc et la lyre,* Paris, Ed. Larousse-Bordas, *1956.* p. 11.

en général, et notamment la "formation sociale" des diseurs reconnus comme tels, la jugent conforme aux plans de l'expression comme du contenu, aux genres et types textuels qui lui préexistent et dans lesquels elle prétend se placer ».[1]

1. Diagramme de la créativité des chansons sacrées en milieu *maxi*

L'étape de *Hangbee*

(la chasse à la chanson)



HANXɔ

HANKPA

AGUNDIDO

[1] Sinarrinzi, Jeanson, « *Pour une approche pluridisciplinaire du texte littéraire africain* », Revue Franco- Africain Analyses numéro 6, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1998, p. 234.

2. Les instances de critique, de refaçonnage des chansons : un moyen de perception des critères de l'esthétique.

Dans les étapes de la créativité des chansons, qu'elles soient profanes ou sacrées, celle dite *hanxɔ* se révèle une instance privilégiée de découverte et de lecture des normes de l'esthétique littéraire. La qualité des personnes participant au *hanxɔ* est un indicateur des repères normatifs. Sont admis à prendre part au *hanxɔ*, des chansonniers qui ont pris leur retraite, des instrumentistes chevronnés, des conteurs, des historiens communautaires, des gens reconnus comme de fins connaisseurs de l'histoire de la communauté. Les participants au *hanxɔ* sont généralement plus âgés que le chansonnier qui veut soumettre sa composition à cette instance d'approbation. Le rôle dévolu à chaque catégorie de participant au *hanxɔ* est spécifique :

- les anciens chansonniers veillent entre autres à éviter, les plagiats des chansons d'autrui, au mariage harmonieux entre le texte de la chanson avec le rythme choisi et plus précisément la modulation des intonations, les inflexions vocales et le son de chacun des instruments à mettre en œuvre. Ce sont les anciens chansonniers qui aident le compositeur d'active à revoir les paroles contenues dans les chansons. Revisiter les paroles revient le plus souvent à les reformuler ou carrément à les supprimer. Ils sont assistés dans leur rôle par les conteurs admis au conclave à cause de leur maîtrise de la langue. Habiles manipulateurs du langage artistique, les conteurs, aident à remplacer des tournures langagières jugées lourdes ou inadaptées au rythme ou bien à l'harmonie phonique des propos contenus dans la chanson ;
- les conteurs. Ils évaluent ou reformulent les vire-langues, les proverbes et surtout les anecdotes, les fables et les contes autour desquels se construit la partie nodale dite *hanko* où sont développés les principaux thèmes des chansons. Pour leur part, les dépositaires de la tradition faisant office d'historiens communautaires veillent à la censure des passages qui pourraient ressembler à des faits historiques avérés et dont le rappel pourrait compromettre la paix sociale. En fait, si une quelconque séquence d'une chanson est assimilable à la relation des déboires humiliants d'un personnage historique réel, le risque est grand que ses descendants s'en prennent violemment à l'auteur de la chanson. Ce dernier pourrait même à l'occasion s'exposer aux maléfices de ceux qui se sentiraient outragés. La cohésion même du groupe musical pourrait en prendre un coup si le déshonneur relaté entachait la dignité d'un membre du groupe. Les conteurs aident, au besoin, à trouver des anecdotes captivantes pour assaisonner les textes de chanson surtout au niveau de la partie centrale appelée nœud ou *hanko* ;

- les instrumentistes chevronnés. Ils servent de recours lorsque malgré toutes les reformulations, l'harmonie rythmique est difficile à réaliser. Dans ce cas, les instrumentistes essaient en collaboration avec le chansonnier de faire des adaptions rythmiques qui peuvent déboucher sur des variations, des innovations dans le genre pratiqué.

Comme on le voit, *hanxɔ p*ermet d'entrevoir les critères à respecter dans la composition des chansons. Il s'agit notamment de :

- ✓ la maîtrise de l'harmonie phonique,
- ✓ la variété dans le choix des mots synonymes,
- ✓ le bon usage des proverbes et des dictons,
- ✓ le mariage heureux entre les paroles et les instruments,
- ✓ la proscription du plagiat,
- ✓ la qualité éducative du message véhiculé par la chanson,
- ✓ la préservation de la paix sociale,
- ✓ la bonne connaissance de l'histoire de la communauté.

Le respect de tous ces principes de base amène le public à approuver ou abhorrer une chanson. Lorsqu'on prend du recul pour réfléchir d'une part sur les exigences qualitatives assignées aux textes de chanson et d'autre part sur la qualité des participants au conclave dit *hanxɔ,* on constate que la bonne qualité de la parole littéraire est une préoccupation majeure qui ressortit à la nature profonde de la culture locale à propos de laquelle Honorat Aguessy avait écrit :

> « *L'oralité est l'effet autant que la cause d'un certain mode d'être social. Elle marque des rapports sociaux spécifiques en privilégiant certains facteurs de stratification ou de différenciation sociale tels que la détention de la parole qui autorise l'initiation à des connaissances constituant une sorte de savoir minimum garanti qualifiant l'individu ».*[1]

Et justement c'est à une initiation formative et à des apports correctifs que s'attèlent les participants à *hanxɔ* qui sont de véritables "maîtres de la parole"

VIII. Pour une articulation de l'esthétique sur la créativité

Le processus créatif des chansons a pour objectif essentiel la production des textes eurythmiques alliant la beauté formelle des paroles à l'harmonie avec le sens. C'est pour cette raison qu'il serait difficile de dissocier l'étude de la créativité de celle de l'esthétique. D'ailleurs, la création de toute œuvre d'art est par définition la création d'une beauté, l'accomplissement d'une tâche esthétique. La liaison étroite qui existe entre les deux concepts amène à se

[1] Aguessy, Honorat, « *Le mythe* », in *Introduction à la culture africaine*, Paris, UGE, 1977, p.198.

demander parfois, si l'on pourrait judicieusement parler de la créativité sans aborder la notion d'esthétique. En clair, peut-il y avoir de la créativité artistique en dehors de toute préoccupation, esthétique ? Et là, nous touchons au noumène, à l'essence et à l'esprit de la notion d'œuvre d'art. La chanson en étant une, son moule naturel se confond avec les canons de la beauté dans un milieu donné et suivant le goût de l'époque considérée. S'agissant des chansons sacrées, leur composition répond à un double impératif. S'inscrire dans la perspective de la notion d'esthétique selon l'aire culturelle considérée puis recevoir le sceau de l'esthétique particulière de la région concernée. La composition des chansons de *Nɛsuxwe* fonctionne avec ces deux impératifs comme béquilles.

CONCLUSION

De l'examen du processus de la création des chansons sacrées de Nɛsuxwe, il ressort quelques constats. Contrairement aux idées reçues qui font croire que la production de ces textes s'est achevée dès l'instauration du culte, nous avons remarqué que l'activité de composition de nouvelles chansons se poursuit. Les auteurs compositeurs ne sont que des artistes qui ont déjà fait leur preuve dans le monde profane. Ils sont coptés à cause de leur talent qu'ils sont invités à mettre au service du culte. Ils pensent qu'ils ont reçu gracieusement leur capacité de création de textes d'un *vodun* ou des génies appelés Aziza. Il leur arrive de composer des chansons sur commande. Généralement les textes bruts ébauchés sont soumis à un conclave de musiciens faisant office de critiques d'art. Tel que nous les avons énoncées, les règles créatives permettent de comprendre qu'à la base de toute composition de chanson, il y a non pas un tour magique d'un démiurge, mais plutôt tout un travail rationnel d'orfèvre de langue fondé sur une sorte de dialectique entre l'établi et le recherché. Viatique des divinités, la chanson liturgique doit correspondre non seulement au goût des humains, mais également à celui des *vodun* puisque l'objectif principal de ces textes est de les émouvoir. C'est pourquoi, tout le processus de création de ces chansons -qui se veulent par ailleurs éternelles- engendre une méticuleuse recherche de beauté langagière se traduisant par la stylisation de la parole. Ainsi, à travers les principes sur lesquels repose le processus de la création de ces chansons transparaît une rude élaboration consistant à travailler le langage sur tous les plans. Le langage est alors revisité dans tous ses compartiments : morphosyntaxe, lexique et phonostylistique. L'un des principes cardinaux auxquels se soumettent les artistes compositeurs est que le fruit de tout ce labeur, la chanson *Nɛsuxwe*, doit être absolument anonyme. A ceci s'ajoute la nécessité d'une beauté irréprochable. Aussi, pensons-nous que, dans le chapitre qui va suivre, il faudra atteler l'étude de l'esthétique des chansons à celle de leur processus créatif. Mais avant d'en

arriver là, il paraît nécessaire de déblayer le champ d'analyse en procédant à la clarification conceptuelle de la notion d'esthétique.

CHAPITRE VII

L'ESTHETIQUE DANS LES COUVENTS NƐSUXWE DU CENTRE-BENIN

INTRODUCTION

De l'observation du processus de la planification de la création des chansons, puis de l'examen du processus de la dernière touche au niveau du conclave des stylistes, il se dégage avec certitude l'intention de conférer aux textes un niveau d'expression supérieur à celui de l'ordinaire. Cette qualité fait des chansons des créations littéraires, des œuvres d'art. Analyser les contours littéraires des chansons nous introduira dans le champ de l'esthétique, de l'appréciation de la réussite d'une construction artistique sur divers plans de perception. Pour aborder l'univers esthétique des chansons, il nous faudra explorer les moyens expressifs qui y sont mis en œuvre, étudier la rhétorique particulière des adeptes de *Nɛsuxwe*. C'est dire que dans ce chapitre, nous essayerons d'étudier les ressources linguistiques qui élaborent la beauté des textes. Mais parler de la beauté lorsqu'on a opté pour l'approche endogène des textes d'une civilisation l'oralité requièrt de la circonspection et quelques précautions. Le concept d'esthétique est vaste et foncièrement tributaire de certaines données culturelles.

C'est pour cette raison que nous déclinerons la notion d'esthétique successivement dans sa conception générale, puis dans une perception typiquement négro-africaine avant d'aller l'explorer dans sa représentation dans l'imaginaire collectif des *Nɛsuxwesi maxi.*

I. LA NOTION D'ESTHETIQUE

1. Approche définitoire

Le mot *esthétique* est entré dans la langue française à la fin du XVIIIè siècle et dans le *Dictionnaire* de *l'Académie Française* en 1835 seulement. Sa première apparition dans un dictionnaire philosophique est due au traducteur français de Hegel, Charles Magloire Bénard en 1845. Le nom désigne initialement *« la science du beau »* et la « *philosophie des « beaux-arts ».*

Le dictionnaire *Le grand Robert* français (Ed. 1996) définit le mot esthétique comme étant un nom féminin souvent employé comme adjectif qualificatif. Il dérive du latin *« aesthetica »* et du grec *« aisthêtikos* » (qui a rapport au sentiment, à la perception du beau) et de *« aisthanesthai »* qui signifie *« senti ». Le petit Larousse illustré* (Ed. 1998) pour sa part définit l'esthétique comme la théorie du beau, de la beauté et du sentiment qu'elle suscite en chaque être humain.

Il se dégage de ces deux définitions que l'esthétique recouvre l'ensemble des principes et des théories d'élaboration puis d'appréciation de la beauté d'une œuvre d'art. C'est la science de l'heuristique de la beauté entendue à la fois comme perception individuelle et comme une fédération universelle des opinions sur la réussite d'une œuvre d'art. À voir de près, le concept comporte une curiosité tout à fait originale. Quand bien même l'appréciation de l'esthétique suppose la fédération des opinions favorables de par le monde sur l'originalité et la qualité intrinsèque d'une œuvre d'art, celle-ci devra manifester un ancrage culturel par rapport à son terroir d'origine. De ce fait, la notion porte en elle les germes de polémique et, à tout le moins, de divergence de perception ou d'interprétation. C'est justement ce dont fait cas Eugène Dupréel qui écrit :

> *« Les problèmes fondamentaux de l'esthétique ne se présenteraient pas autrement. C'est ici le pur sentiment de la beauté qui est la chose à éclairer, s'il est possible. L'artiste et le sincère admirateur du beau reconnaissent une haute valeur à certains objets, non pour ce à quoi ils peuvent servir, mais pour la seule beauté qui est en eux. Une valeur inconditionnelle et absolue est attribuée aux choses belles : l'œuvre d'art proprement dite n'est évaluée que par cette seule qualité dont elle est l'occasion ou mieux avec laquelle elle se confond. Et de même qu'une conscience morale développée respecte toutes les formes d'idéal moral, une âme sans étroitesse ne saurait trouver mauvais que d'autres se prennent d'admiration et d'amour pour telles choses jugées belles, encore qu'elle-même n'éprouve ces sentiments que pour des objets différents».*[1]

De telles remarques sous-entendent primo, une diversité d'approche, secundo, des clivages plus ou moins accusés dans la conception de la notion.

2. La conception philosophique de l'esthétique.

Comme nous venons de le mentionner tantôt, au départ l'esthétique faisait partie intégrante de la philosophie puisque la notion du beau a son essence dans la dichotomie entre le bon et le mauvais, le bien et le mal. C'est le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten, qui a introduit au XVIIIè siècle le néologisme d'alors, « esthétique » (en latin : Aesthetica) et lui a donné son acception moderne de science autonome du beau avec la publication du premier volume de son *Aesthetica*, en 1750. Il délimitait une discipline philosophique nouvelle à l'époque et indépendante, en se basant initialement sur la distinction platonicienne entre les choses sensibles (*aisthêta)* et intelligibles (noêta). Pour lui, en tant que théorie du beau, elle se veut science normative aux côtés de la logique (concept du vrai) et de la morale (concept du bien). Ce serait donc une théorie d'un certain type de jugement de valeur. Selon lui, l'esthétique est *« la théorie, non de la beauté elle-même, mais du jugement*

[1] Dupréel, Eugène*, Traité de morale*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, tome 2, 3ème partie, 1979, p.671.

qui prétend évaluer avec justesse la beauté, comme la laideur ».[1] La phénoménologie critique s'est investie depuis un demi-siècle dans l'étude de l'esthétique en analysant et en interprétant des textes s'appuyant surtout sur la théorie d'idéalisme critique de Cassirer sur celle du relationnisme d'Enzo Paci. Prenant comme pôles de référence ces deux théories Di Giovani Matenci a revisité la notion de *« problème esthétique »* dans laquelle il décèle

> *« une double signification, puisqu'elle désigne, d'un côté, le problème de l'aisthheton, c'est-à-dire celui de la dimension esthétique de l'expérience et de l'autre, le problème général d'une esthétique philosophique ».*[2]

Dans la langue anglaise, le champ de l'esthétique était traditionnellement catégorisé dans la *critic,* à la suite d'*Eléments of criticism* (1762) du philosophe Henry Home, et se définissait généralement comme *« critique d'art »* (*critic of art*). Depuis les années 1950, l'influence dominante de la philosophie analytique dans le monde anglo-saxon tend également à restreindre la portée d'*aesthetics* à une philosophie de l'art.

Les travaux de Baumgarten ont donc séparé l'esthétique de la philosophie et de la morale. Quant à Emmanuel Kant il nommait *esthétique transcendantale*, l'étude des conditions a priori de la sensibilité, des conditions qui rendent possible l'expérience humaine, la perception des phénomènes, c'est-à-dire de l'espace et du temps. En particulier, l'esthétique serait la théorie de la sensation du beau et du jugement de goût. Dans l'histoire de la civilisation européenne, c'est sur la base du progrès de la philosophie que s'est développée l'esthétique comme science. A cet effet, la philosophie européenne classique émet deux idées positives :

- l'universalité de l'idée de beau et du jugement esthétique (Kant dans *La critique du jugement)* ;
- l'idée selon laquelle le domaine de l'esthétique s'inscrit dans une problématique globale de la culture incluant celle du vrai (domaine de la connaissance), celle du bien (domaine de l'éthique) et celle des moyens (domaine de la technologie) dans les observations sur le sentiment du beau et du sublime.[3]

Cette philosophie, fera remarquer Harris Memel Fotê[4], échouera pour trois raisons :

- l'ignorance anthropologique (point de vue sur l'art) ;

---

[1] Baumgarten, Gottlieb, Alexander, *Aesthetica,* vol2, Frankfurt, Halae, 1750, p.218.

[2] Atelier d'esthétique (collectif), Di Giovani Matenci, *« Initiation à la symbolique romane* », in *« Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques »,* Bruxelles, De Boeck, 2002, pp.206-210.

[3] **Note** : Ces idées ont développées par les philosophes ci-après : Platon, dans *Parménide et le banquet* et Hegel (1822- 1831), *Le dogmatisme métaphysique* (thèse du beau absolu).

[4] **Note** : Cette réflexion nous l'empruntons à Thiao Lamoussa qui l'a formulée de façon plus explicite dans son mémoire de DEA.
Thiao, Lamoussa, *Les grands traits de l'esthétique négro-africaine dans « La carte d'identité » de Jean-Marie Adiaffi,* Mémoire de DEA, Université de Ouagadougou, UFR-LAC, 2003, pp.27-28.

- l'ethnocentrisme (négation de l'art chez certains peuples en contradiction avec l'idée de l'universalité du jugement esthétique).

Quant à lui, le moraliste Eugène Dupréel tentera d'établir puis de recommander une typologie des attitudes que chaque catégorie de chercheur dans le domaine de l'étude des œuvres d'art et de l'esthétique se doit d'observer. Il écrira notamment :

> *« Ainsi l'esthéticien doit trouver le chemin qui conduit du plaisir impulsif au beau dans l'art, le théoricien des sciences doit marquer la voie qui va de la technique instinctive ou machinale à la vérité, idéal du savant, comme le moraliste part des actes impulsivement posés par un être social en vue d'autrui, pour relever le chemin qui mène au pur amour du bien ».*[1]

Il fera plus loin une mise en garde sur de possibles amalgames à propos des approches méthodologiques en faisant observer :

> *« Il faut se garder sans doute de chercher à instituer un parallélisme trop exact entre les manières de traiter les problèmes correspondants de la morale, de l'esthétique et de la science. Nous nous sommes trop souvent complu à insister sur l'indépendance foncière de ces trois valeurs universelles et à dénoncer la trop étroite correspondance qu'en affirmaient les classiques, pour tomber à notre tour dans le même travers ».*[2]

Les analyses de ce philosophe moraliste moderne nous intéressent particulièrement parce qu'il a, dans une autre classification mis en relief certains aspects de notre champ d'investigation. Dans cette autre classification qui clarifie le concept, abordant certaines de ses subtilités il fait remarquer :

> *« La phase des instincts, la phase de la connaissance des règles et la phase de l'idéal moral caractérisent le développement de la vie morale. La trinité de ces étapes se retrouve dans le progrès de l'esthétique et dans celui de la connaissance. L'esthéticien pourra distinguer : 1° la phase du plaisir ou de l'attrait immédiat ; 2° la phase de la correction ou de la conformité, de la mode ou du style établi ; 3° enfin la phase du sentiment de la beauté pure et de l'art autonome. Le théoricien de la connaissance établira de son côté : 1° la phase de la technique instinctive ou irraisonnée ; 2° la phase de la connaissance en général ou du langage ; 3° la phase de la recherche de la vérité ou de la science pure ».*[3]

En parlant de la phase du sentiment de la beauté pure et de l'art autonome d'une part, puis de la phase de la technique instinctive ou irraisonnée et la phase de la connaissance en général ou du langage d'autre part, il aborde les données structurant l'élaboration des chansons sacrées, et partant, leur esthétique comme nous le verrons plus loin.

---

[1] Dupréel, Eugène, « *Traité de morale* », Presses Universitaires de Bruxelles, tome 2, 3ème partie, 1979, p.672.

[2] Dupréel, Eugène, Ibidem.

[3] Ibidem.

3. La conception de l'esthétique chez les linguistes.

Pour le sémiologue Pierre Guiraud, le mot esthétique ne s'applique pas simplement au *« beau »* mais au concret, au sensible, valeur étymologique que Paul Valéry a réanimé lorsqu'il a forgé le mot *« esthésique ».* Selon lui, il existe deux types de codes sémiologiques correspondants : l'expérience logique et l'expérience affective ou esthétique. Le terme esthétique est ici justifié dans la mesure où ce mode d'expression est celui des arts et aussi de la littérature mais dans un sens plus large, il récupère l'étymologie du mot, qui, en grec, désigne la *« faculté de sentir »,* dérivé de l'adjectif *aisthêtos « sensible, perceptible par les sens ».* La linguistique emploie ce terme depuis les travaux de Hjelmslev. Pour les linguistes :

> *« Les arts sont des modes de figuration de la réalité et les signifiants esthétiques sont des objets sensibles. Parler de peinture abstraite n'a pas de sens car toute peinture est concrète ; quant à la peinture non figurative, c'est au niveau du signifié qu'elle mérite ce nom, mais le signifiant pictural est une figure et une icône de cette réalité sans figure. C'est pourquoi le message esthétique n'a pas la simple fonction transitive de mener au sens ; il a une valeur en lui-même ; c'est un objet, un message-objet ».*[1]

Selon eux, cette hypostase du signifiant esthétique constitue le caractère fondamental de ce que R. Jakobson a défini comme la *« fonction poétique* ». Restituant la conception de la « *fonction poétique* » par Jakobson, Pierre Guiraud a écrit :

> *« La fonction poétique ou esthétique est définie par Jakobson, comme la relation entre le message et lui-même. C'est la fonction esthétique par excellence : dans les arts, le référent c'est le message qui cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet. Les arts et les littératures créent des messages-objets ».*[2]

Pour bien clarifier cette conception de l'esthétique, il réalisa le tableau ci-après qui distingue nettement les codes esthétiques réputés subjectifs des codes logiques considérés comme étant objectifs.

	Etre	Agir	Savoir	
Codes Logiques Objectifs	Insignes	Signaux	Sciences	Dénotation Attention
Codes Esthétiques Subjectifs	Codes Usages Comportements	Rites Fêtes Jeux	Arts et Littératures	Connotation Participation
	Indication	Injonction	Représentation	

[1] Buyssens, E.*, Le langage et le discours, Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre d'une sémiologie*, Bruxelles, Ed. BSLP., 1976, p.107.

[2] Guiraud, Pierre, *La Sémiologie,* Paris, P U F, coll Que sais-je ? N° 1421, p.79.

Abordant l'esthétique du discours lors des rites et des cérémonies, Pierre Guiraud s'appuie sur la fonction phatique du langage pour écrire :

> *« La fonction phatique joue un rôle très important dans tous les modes de la communication : rites, solennités, cérémonies ; discours, harangues ; conversations familiales, amoureuses… On répète les mêmes mots, les mêmes histoires – d'où une communication euphonique pour celui qui participe, qui est concerné ».*[1]

Puisque les chansons sacrées participent du discours constituant les modes de communication cités tantôt, il est tout à fait naturel d'inférer que son assertion s'applique à notre champ d'investigation qui est celui des chansons sacrées de *Nɛsuxwe.* Comme on le voit, la notion d'esthétique chez les linguistes se fonde, d'une part sur la subjectivité, et d'autre part, sur l'effet objectif (l'euphonie) produit par le *« message-objet ».* Il s'agit donc d'une liaison bipolaire mettant en phase, en adéquation ce que les philosophes appellent l'étance de l'objet avec l'impression et les sensations ainsi que l'affect de l'appréciateur. Représentatif de cette conception Pierre Guiraud affirme :

> *« C'est que l'art est subjectif, il affecte le sujet, c'est-à-dire le touche par une impression, une action sur notre organisme ou notre psychisme », la science est objective, elle structure l'objet. La science signifie un ordre que nous imposons à la nature ; l'art, une émotion que nous éprouvons en face de cette nature ; c'est pourquoi les signes esthétiques sont des images de la réalité. C'est au sens grammatical du terme qu'on peut dire que la science est transitive et l'art intransitif. Par la science nous signifions le monde en l'enfermant dans la grille de notre Raison ; par l'art nous nous signifions nous-mêmes en déchiffrant notre Psyché comme un reflet de l'ordre naturel».*[2]

Comme pour conclure, il ajoutera plus loin : *« Le signe esthétique est iconique et analogique».*[3]

4. La conception de l'esthétique en science littéraire

De façon formelle, ce n'est qu'au vingtième siècle que l'esthétique littéraire a pris corps et a été formalisée par les théoriciens de la littérature. C'est plus précisément à partir des travaux de Hans Robert Jauss dont la traduction en français a été publiée en 1988 sous le titre : *Pour une herméneutique littéraire* que le projet d'affranchir l'esthétique littéraire de toute autre esthétique a été expressément formulé et mis en pleine lumière. En effet, à la quatrième de couverture de ce livre on peut lire :

> *« Il y a eu, il y a une tradition de l'herméneutique philologique, théologique, juridique, philosophique, historique. Ce à quoi vise depuis trente ans le travail de Hans Robert Jauss (...) est la constitution d'une herméneutique littéraire, capable*

[1] Guiraud, Pierre, op. cit. p.80.
[2] Guiraud, Pierre, Idem, p.84.
[3] Ibidem.

> *de rendre compte du caractère proprement esthétique des œuvres, de leur littéralité».*[1]

Les principaux théoriciens de l'esthétique littéraire sont, entre autres, Mikhail Bakhtine qui a surtout travaillé sur les aspects de l'énoncé, Marcel Viau qui a défini l'artefact comme l'aboutissement du texte esthétique, Tzvetan Todorov et bien évidemment Hans Robert Jauss. Le retard relatif de l'émergence de la notion d'esthétique littéraire, et partant, de son émancipation s'explique en partie par le fait qu'à son origine, la littérature était le plus souvent appelée "belles lettres". Cela entretenait une assimilation de fait, de l'essence de cet objet d'art avec sa manifestation. La dichotomie se fera beaucoup plus tard entre le texte et sa parure, ses agréments même si en dernier ressort ce sont ces derniers qui déterminent la littéralité de tout texte. Sans esthétique littéraire il ne saurait y avoir de littérature.

L'esthétique est donc indiscutablement le fondement de la littérature. « *Réduisant le prisme de la réflexion à la littérature orale, on peut affirmer que celle-ci est l'ensemble des productions verbales portant la marque de l'esthétique »*[2] a fait observer Ascension Bogniaho pour spécifier le concept de littérature orale. Il poursuivra, dans une approche segmentale de la définition de la terminologie « littérature orale » en écrivant :

> *« L'esthétique est l'ensemble des règles qui, bien respectées, aident à la création du beau littéraire. Le beau est ce qui plaît, ce qui touche les sens, les remue ; il est une notion relative à chaque peuple car fondamentalement liée à la mentalité, à l'histoire et à l'éthique sociale. Le beau s'obtient par l'association momentanée d'une manière d'être du texte oral et d'une manière de faire du créateur».*[3]

Pour sa part, Paul Herman affirmait déjà en 1891 que l'on doit considérer comme littérature *« toute expression orale même improvisée, pourvu qu'elle ait une intention esthétique».*[4]

Donc qu'il soit écrit ou oral, un texte ne peut être considéré comme de la littérature s'il n'a aucune marque d'esthétique. Le plaisir, le bonheur sont l'objet de nos vœux lorsque nous écoutons un texte oralisé ou lorsque nous lisons un texte écrit. L'esthétique d'un texte est mesurée à l'aune du plaisir que sa lecture nous procure. Étudiant les rapports du langage à la littérature, Edward Sapir estime que le langage est une représentation symbolique de la pensée. Alors écrit-il :

> *« Lorsque cette représentation prend une forme plus finement expressive que de coutume, nous l'appelons littérature (…) Une telle projection du*

[1] Hans, Robert, Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 4è, de couverture.
[2] Bogniaho, Ascension, *Support du cours de littérature orale,* UAC, année académique 2008-2009.
[3] Ibidem.
[4] Herman, Paul, cité par Ascension Bogniaho, « *Littérature orale et développement* », in *Francophonie Littéraire et identité culturelles*, Paris, L'harmattan, 2000, p.16.

> *langage s'inscrit d'emblée dans le domaine de l'art, et l'art est une forme de connaissance qui a pour objet « la qualité ».*[1]

Il y a comme une bifurcation de l'appréciation de l'esthétique littéraire quand on considère le point de vue d'un simple consommateur d'œuvre littéraire et quand on se situe dans la perspective d'un critique littéraire. Le plaisir sur lequel se fonde l'opinion du premier est sensuel, parce qu'il est essentiellement axé sur le délice de l'audition ou de la lecture, alors que pour le second, en plus d'être sensuel, le plaisir recherché est également intellectualiste. Le travail d'orfèvre effectué par un auteur pour raffiner le langage en stylisant les aspérités inhérentes à l'usage courant de la langue constitue le point de repère sur lequel s'appuie l'appréciation du critique littéraire. C'est sans doute ce qui a fait dire à André Cresson :

> *« L'impression de la beauté tient au sentiment que nous avons du réussi. Nous avons l'impression d'une réussite, d'une difficulté heureusement vaincue d'une juste proportion entre le but que l'artiste a poursuivi et les moyens qu'il a employés pour l'atteindre ».*[2]

Il est évident qu'une telle conception de l'esthétique en littérature rapproche inexorablement le concept de celui qui fonde le travail de l'orfèvre. C'est cette opinion que renchérit Todorov, un autre critique littéraire en écrivant : «*La littérature est un système, un langage systématique qui attire l'attention sur lui-même, (et) devient autotélique ».*[3]

La même vision est largement partagée par les oralistes comme Ascension Bogniaho qui dit :

> *« Dans toute création orale, la langue joue un rôle prépondérant, car le message vit et existe par elle. Essentiellement parole réelle de quelqu'un à propos d'un fait imaginé ou vrai, le message feint de faire ignorer son contenu afin que s'impose la forme, car d'elle surtout transparaît le plaisir esthétique ».*[4]

Un courant relativement récent d'analyse des œuvres d'art dans une perspective dite étude interartistique a introduit dans le champ de la critique de l'esthétique la notion de l'hétérogène. S'inscrivant dans ce courant, Chloé Conant a, dans la première partie de sa thèse, mis en relief les évolutions récentes de l'appréciation de l'esthétique. Elle a en effet fait remarquer :

> *« Le référent pénètre la création artistique de toutes parts et en dissout la pureté idéale. Inversement, la vie même, si l'on ose dire, est loin d'être à l'abri des agissements de la fiction, qui non seulement se projette sur elle, mais la modifie radicalement, notamment à travers le recours systématique à la mise en scène. Ce deuxième mouvement de l'argumentation creuse et radicalise le premier : l'hétérogène cesse ici d'être purement formel ou technique, pour devenir existentiel».*[5]

---

[1] Sapir, Edward, op. cit. p.34.

[2] Cresson, André, *Le mécanisme de l'esprit*, Paris, Armand Colin, 1950, p.179.

[3] Tzvetan, Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Edition du Seuil, 1978, p.18.

[4] Bogniaho, Ascension, *Support du cours de littérature africaine orale*, UAC, année académique 2008-2009.

[5] Chloé Conant *Les fictions plastiques de l'art contemporain,* http// :www.123people.fr.chloé+conant.

Le courant de l'hétérogène rompt, en fait, avec la perception traditionnelle du concept. Cette théorie remet en cause plusieurs théories esthétiques, notamment la conception traditionnelle du Beau qui, en réalité, subordonne la réussite artistique à l'identité, à l'harmonie, à l'équilibre, à la proportion, à la symétrie exacte de deux ou plusieurs parties de toute œuvre d'art. Une autre dimension de la créativité littéraire qui curieusement sert de fondement à conception de la création des chansons dans les couvents des *Nɛsuxwesi maxi* se retrouve, comme par convergence de vues, mis en avant par cette théorie. Il s'agit de la dimension spirituelle. C'est, par ailleurs, ce dont rend compte Kandinsky Wassily lorsqu'il écrit :

> *« La création d'une œuvre d'art exige autre chose que l'application de recettes et l'obéissance à des règles et des conventions. Et il n'y a pas de beauté dans unes œuvre d'art sans l'activité spirituelle et technique du sujet ».*[1]

En voyant de près, on constate que ce courant remet les pendules à l'heure après des théories qui ont essayé de faire abstraction de la dimension spirituelle en considérant les œuvres d'art comme des ouvrage issus d'une certaine technicité que l'on peut enseigner ou acquérir par un apprentissage. Avouons que cette vision réductrice des objets esthétiques a la vie dure parce que depuis le XVIIIe siècle elle était déjà résolument combattue par Hegel qui disait :

> *«Nous rencontrons d'abord cette opinion vulgaire que l'art s'apprend d'après des règles. Or ce que les préceptes peuvent communiquer se réduit à la partie extérieure, mécanique et technique de l'art ; la partie intérieure et vivante est le résultat de l'activité spontanée du génie de l'artiste. L'esprit, comme une force intelligente, tire de son propre fonds le riche trésor d'idées et de formes qu'il répand dans ses œuvres».*[2]

De nos jours, la démarche critique la plus largement répandue s'appuie aussi bien sur la dimension spirituelle de l'élaboration des objets esthétiques que sur l'aspect de la technicité. Sylla Abdou la résume en écrivant :

> *« Il s'agit désormais d'apprécier l'œuvre en elle-même, en fonction de sa structure propre, de l'agencement de ses différents constituants, du jeu des couleurs et de leurs tonalités. Alors on découvre que la structure de l'ensemble, la combinaison des éléments internes, la coloration, etc. présentent une certaine cohérence, un ordre, un équilibre ; en sorte que l'ensemble est en définitive harmonieux ».*[3]

Puis il précisera qu'à la base de tout ce travail, il y avait une certaine contemplation, une figuration activité relevant essentiellement de l'esprit. Pour faire le point sur les considérations

---

[1]Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'Art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p.234.

[2] Hegel, Georges, Friedrich, Wilhelm, (1770-1831), *Esthetique*, Tome I, Traduction française de Ch. Bénard, Chicoutimi, classiques des sciences sociales, 1835 (posth.), p.185.

[3]Sylla, Abdou, « *Le parallélisme asymétrique dans l'art africain* », in *Ethiopiques,* volume 4, n°3-4, 3ème et 4ème trimestre, 1987, p.32.

de la science littéraire à propos de l'esthétique littéraire, il faudra préciser que c'est aux formalistes russes que nous devons la primeur de l'explicitation de la notion d'esthétique littéraire. En effet, quand ils avaient voulu en 1920 délimiter l'objet d'une science de la littérature, ils avaient proposé la notion toute nouvelle de « *littérarité* ». Le mot désigne ce qui fait qu'une œuvre peut être considérée comme une œuvre littéraire. Dans cette approche l'on peut constater que c'est fondamentalement la différence entre le discours littéraire et celui non littéraire qui est la recherche d'une certaine beauté du langage donc une visée esthétique qui caractérise et consacre la littérarité. Ceci est autant valable pour les textes écrits que pour les textes oraux tels que les poèmes chantés. Parler alors d'esthétique en littérature revient à aborder son essence, à parler de son substrat et de son étoffe. Cela se vérifie tout particulièrement pour la poésie, l'autre nom de la chanson. Jean Paul Sartre[1] le soulignera en disant en substance que l'écrivain a affaire aux significations, au contraire du poète qui use des mots pour leur aspect charnel, pour leur coefficient de matière linguistique.

Pour finir, il convient de signaler qu'il s'est progressivement opéré un élargissement sémantique du terme esthétique dans le langage des spécialistes de la littérature. Le mot désigne parfois l'angle d'approche d'un sujet par un littérateur. C'est cela qui justifie l'adoption de titres tels : « C*ontre une esthétique exhibitionniste »* ou encore « P*our une esthétique de la libération »* que l'on lit sous la plume de certains critiques.

Cet élargissement sémantique a son point de départ dans la nouvelle dimension de l'approche d'étude des œuvres d'art que Paul Valéry a initiée dans les années trente à travers ses cours de poétique au Collège de France. A cette époque-là, disait-il : « *Une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art».*[2] Cette nouvelle conception esthétique, il l'appellera « poïétique », et lui donnera comme contenu la totalité des études qui portent sur la fabrication d'une œuvre, sur *« l'instauration de l'œuvre »*[3] en tant que démarche consciente et dûment appliquée de l'auteur qui sait, veut voir, écrit et se voit écrire.

A l'occasion, il n'avait pas pu faire économie d'un certain barbarisme avec lequel il a tenté de suppléer la potentielle confusion liée à l'emploi du terme « poïétique ». Il s'agit du néologisme *« faisance »* dont l'aventure n'a guère prospéré. Après ce tour d'horizon de la notion d'esthétique dans le champ de la littérature d'une manière générale, il convient, pour les besoins de la cause, d'examiner de façon spécifique cette notion dans le domaine précis de la littérature orale.

> *« En littérature orale, écrit Bogniaho, le beau s'obtient par l'association momentanée d'une manière-d'être du texte oral et d'une manière-de-faire du créateur : c'est le « maintien » de l'œuvre en situation de profération, de*

[1]Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature* ?, Paris, Gallimard, 1948, p.374.
[2]Paul, Valery, *Cahier II,* Paris, Ed. Gallimard, 1974, p.987.
[3] Passeron, René, *Recherches poïétiques*, Paris, Ed. Klincksieck, 1975, p.14.

> *création ou de re-création où un contenu porté par toutes les ressources de l'expressivité s'accorde avec une mimodramie d'énonciation pour conférer à la pièce orale, en un suprême instant et sur l'assentiment plus ou moins prononcé de l'auditoire, le statut de poème. La gestuelle circonstancielle du créateur ne constitue à la vérité qu'une fioriture, puisqu'elle n'ajoute rien à la forme qui seule est littérature ».* [1]

Il ajoutera plus loin :

> *«En littérature orale africaine, toute œuvre a une fonction : elle est toujours engagée, de cet engagement où le « dulce » et « l'utile » d'horace se combinent harmonieusement. Dans le cas des poèmes à caractère et usage religieux, la forme est immuable et belle. Aussi, dit-on que la beauté d'un poème oral se résume en une adéquation d'un contenu fonctionnel porté par une forme pertinente, plus ou moins figée, ou le plus souvent circonstancielle, avec une éthique sociale».*[2]

Cette idée est confirmée par les propos de Maurice Houis qui nous invite à *« savoir que les textes oraux ne se limitent pas à une définition littéraire. Les textes ont des fonctions et des incidences sociales, psychologiques et religieuses».*[3.] Ainsi, l'esthétique littéraire orale se perçoit alors en ses dimensions comme un comportement créatif, un style, une philosophie. Cette définition de l'esthétique en littérature orale a le mérite de mettre l'accent sur le caractère, on ne peut plus, relatif et culturel de la notion d'esthétique. Plus que toute autre œuvre d'art, les textes de littérature orale exhibent un ancrage culturel certain. Et, cela ne pourrait en être autrement parce que la langue qui en est le support vivant est avant tout le véhicule d'une culture. Il est donc, comme on peut toujours s'en rendre compte, une notion relative à chaque peuple car fondamentalement liée à la mentalité, à l'histoire et à l'éthique sociale. Cet aspect n'est pas souvent mis en évidence lorsque l'on parle de l'esthétique des textes écrits.

5. Esthétique, art et religion

L'art se situe au point de convergence des préoccupations existentielles des hommes. Il se décline en perceptions transcendantale, mystique, métaphysique, et en représentation vitaliste symbolique ou simplement en symbolisme réaliste. Dans certaines religions au nombre desquelles le catholicisme se situe en bonne place, la création de l'univers est présentée comme une œuvre d'art dont l'esthétique est bien appréciée par Dieu, le créateur souverain. La partie intitulée Genèse de la Bible laisse entendre sept fois comme un véritable leitmotiv : *« Et Dieu vit que c'était beau ».*[4] Cette approbation itérative prononcée à la fin de chaque phase de la création de l'univers prête à la Transcendance un comportement typiquement humain. Elle fait comprendre combien Dieu est attaché à la beauté des choses qu'il semble apprécier singulièrement. De ce

---

[1] Bogniaho, Ascension, *Support du cours de littérature africaine orale*, UAC, 2008-2009, p.14.
[2] Bogniaho, Ascension, Ibidem.
[3] Houis, Maurice, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1981, p.36.
[4] *Bible,* version TOB, *Genèse,* Chap. I versets 4, 10, 12, 17, 20, 25 et 31.

transfert d'affect sur le Divin découlent la stylisation particulièrement soignée des cathédrales et des autres sanctuaires, l'application dans le langage liturgique et une poétique extraordinaire dans la formulation des prières et celle des chansons religieuses.

Au niveau des religions traditionnelles comme le *vodun,* toute œuvre d'art doit renfermer quatre aspects principaux : la beauté suggestive, une fonctionnalité opérante, une spiritualité certaine et une communicabilité. La beauté de l'œuvre n'est jamais neutre ou muette : il y a toujours une idée suggérée ou mise en relief dans la proportionnalité des parties constitutives de l'objet. L'œuvre doit assumer une fonction au-delà du seul agrément. En outre, elle doit impérativement s'inscrire dans une certaine vision identitaire du monde, vision dont découle la religion. Enfin, le message qu'elle recouvre ou tout au moins, le but poursuivi dans son élaboration doit être perceptible ou accessible aux initiés. C'est dire que le symbolisme occupe une place de choix dans la conception des œuvres d'art au sein des couvents *vodun*. L. Lévy-Bruhl le fera expressément remarquer en écriant :

> *« Plus qu'une théorie esthétique, le symbolisme s'avère une véritable position face au réel, ancrée dans un animisme et fétichisme originels. Dans ces conditions, le symbole est envisagé comme le médium sensible ou intelligible par lequel la conscience (on dirait, de nos jours, aussi bien : l'inconscient) communique avec le monde, et par lequel, dans les pratiques magico-religieuses, l'humain participe de la mana, pouvoir bénéfique ou maléfique, selon les circonstances, des êtres qui peuplent l'univers »*[1].

Dans les couvents *vodun* ces œuvres sont des moyens d'action et de communication. Parlant de la place de l'art dans notre pays Monseigneur Robert Sastre a écrit :

> *« Si l'art, au Bas-Dahomey, s'est réfugié à un moment donné dans les palais des princes, il a d'abord pris naissance dans les couvents et bosquets vodũ. Les divers rythmes et mélodies ont d'abord servi à évoquer les vodũ et à les chanter».*[2]

En fait, ici l'art repose sur le principe de l'existence d'une réalité sous-jacente derrière la réalité apparente et dont la perception passe par la saisie du sens du signifié sublimé par l'esthétique.

Principalement chez les adeptes de *Nɛsuxwe*, le concept d'esthétique tranche avec celui de la vulgarité. Une parole vulgaire est à la portée de tous. Mais celle qui est esthétique est réservée à une classe de privilégiés. Pour comprendre un texte esthétiquement réussi on a besoin d'un peu plus de culture que celle qu'il faut avoir pour communiquer ordinairement. C'est ce qui transparaît dans la chanson CHC.03 qui clame la nécessité d'une initiation avant de bien comprendre les paroles chantées.

---

[1] Lévy-Bruhl, L., *La mentalité primitive*, Paris, P.U.F., 15è éd., 1960, p.114.

[2] Mgr Robert Sastre, ibidem.

CHC03

1- Viens dans mon secret
2- Pour comprendre les proverbes contenus dans les chansons
3- Viens dans mon secret
4- Pour comprendre le langage des chansons
5- Viens dans mon secret
6- On n'appelle pas le nom de la tombe
7- Et ensuite dépasser la case aux morts
8- Viens dans mon secret
9- Celui qui annonce officiellement un décès
10- N'adopte guère le ton
11- Qu'il utilise habituellement

L'une des règles d'or ici est l'habillage esthétique de parole littéraire de sorte que l'initiation à sa compréhension s'impose. En invitant à rentrer dans le secret afin de comprendre les *« chansons-proverbes »* ou *hanlo*, le texte laisse deviner le caractère hermétique des chansons sacrées. Dans cette chanson, l'invitation à l'initiation pour la compréhension des chansons est assortie d'illustrations au moyen de proverbes et de maximes, des paroles lourdes qui ne sont guère à la portée de tout le monde. En effet, même tous les anciens adeptes ne peuvent pas comprendre toutes les chansons qu'ils ont passé leur vie à exécuter. Dans la pratique, l'initiation à la compréhension des textes est graduelle. Il est évident que seules quelques personnes les maîtrisent entièrement.

Parlant spécifiquement de l'esthétique des chansons, il convient de faire remarquer que pour les *Nɛsuxwesi*, la mélodie importe plus que tout. Sa parfaite alliance avec les tours de la rhétorique est une nécessité absolue. Pour eux, l'esthétique d'une énonciation dépend de la sensation de justesse qui en fuse et du caractère doucereux, fluide et lénifiant qui en émane. C'est justement l'importance de la mélodie dans les chansons que célèbre le texte CHC12 à travers l'interrogation rhétorique ci-après :

CHC 12

17- Alors que je n'ai pas de pied
18- J'en suis réduit à le célébrer par ma voix
19- La vie pourrait-elle me priver de tout ?
20- Le créateur me priverait-il de tout ?
21- Comme je n'ai pas de pied
22- Comment serais-je en plus incapable d'avoir une voix mélodieuse ?

C'est en fait, l'heureuse alliance de la mélodie avec la parole qui génère la sensation d'imprégnation par la chanson (*han gni mɛ)* proche de l'impression de chair de poule qui débouche sur l'état de possession par le *vodun*. La rhétorique particulière des chansons et leur

tonalité ondoyante constituent des marques distinctives de leur esthétique que nous examinerons tout au long de la présente étude.

Mais d'ores et déjà il convient de rappeler une polémique née autour de la recherche sur le concept dans le domaine de la culture des Africains noirs.

II. L'ART ET L'ESTHETIQUE NEGRO-AFRICAINE

1. Problématique d'une approche conceptuelle dans l'espace négro-africain

1.1. Du déni à la reconnaissance

Du point de vue de certains Occidentaux dont les porte-flambeau étaient, entre autres, les penseurs David Hume, Emmanuel Kant, et Arthur Gobineau, les Africains ne sont pas aptes intellectuellement à une réflexion et à une spéculation sur la nature et l'art. Dans l'espace francophone européen Arthur Gobineau s'était positionné comme le grand chantre de cette philosophie occidentale qui conteste l'idée d'une esthétique négro-africaine. Ignorant tout de l'art et de la littérature négro-africaine, il avait écrit dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, paru en 1854 ce qui suit :

> *« Le nègre possède au plus haut degré la faculté sensuelle sans laquelle il n'y a pas d'art possible ; et d'autre part l'absence des aptitudes intellectuelles le rend complètement impropre à la culture de l'art, même à l'appréciation de ce que l'intelligence des humains peut produire d'élevé. Pour mettre ses facultés en valeur, il faut qu'il s'allie à une race différemment douée ».*[1]

Ces propos racistes s'inscrivaient dans l'air du temps où reconnaître de bonne grâce aux peuplades *(sic)* asservies cette faculté de posséder une culture reviendrait implicitement à valider leur nature d'êtres humains. Mais depuis lors, beaucoup de travaux de réhabilitation de la culture négro-africaine ont été menés par des chercheurs tels que Cheik Anta Diop, Kossou Basile, Aguessy Honorat, Léopold Sédar Senghor, Engelbert Mveng et autres. Il n'est même plus question d'aller chercher de nos jours la réalité et la vitalité de l'art et de l'esthétique dans la culture négro- africaine au niveau de l'art de l'Egypte pharaonique à travers ses multiples formes d'expression telles que « La palette de Narmer » (3200 avant Jésus-christ) et « le scribe Nabmertouf » (1400 avant Jésus-Christ). Rappelons au passage que les travaux de certains chercheurs africains de la trempe de Niangoran Bouah sont venus éclairer davantage l'opinion à propos de l'art africain et de son esthétique en ces termes :

> *« La documentation tambourinée est la seule qui ne soit pas influencée par l'Islam et le christianisme car son origine est antérieure à la pénétration de ces deux religions en Afrique guinéenne. Chez les peuples de civilisation akan, c'est par le tambour que l'on rend certains textes officiels. De ce fait, un document tambouriné devient la version que la mémoire collective*

[1] Gobineau, Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Aubier, 1854, p.12.

> *conserve d'un fait, d'un personnage historique et surtout d'une intuition fondamentale. Le tambour, c'est leur mémoire, leur livre littérature, de religion et de philosophie, c'est leur dictionnaire de biographies ».*[1]

Ainsi, le fait est établi de façon irréversible qu'il existe bel et bien une culture, un art et une esthétique propres aux peuples noirs d'Afrique. Toutefois, il se pose encore aujourd'hui une certaine problématique de l'unicité supposée ou sous-entendue et /ou d'uniformité différentielle de la culture de la myriade de peuples originaires de l'espace négro-africain. Cette problématique découle du fait que l'esthétique renvoie tous azimuts à l'idée du beau sous-tendu par le plaisir de la réception mais elle n'est pas au départ une notion à contenu universel. Les conceptions et les canons de l'esthétique varient selon les peuples et les époques. Pour une judicieuse appréciation du concept on devra logiquement situer son analyse entre le particulier et l'individuel, le local et l'universel. C'est l'intrication de ces trois niveaux qui donne sens à l'esthétique du point de vue de L. Sédar Senghor qui faisait justement remarquer que la constitution de la civilisation de l'universel n'est pas l'addition des singularités culturelles, ni la somme des particularités civilisationnelles, mais la rencontre et la symbiose de ce que ces différentes civilisations et cultures ont en commun c'est-à-dire l'humanisme. En soulignant cet aspect des choses, il parlera du paradoxe de l'art nègre.

Donc parler de l'art négro-africain ou de l'esthétique négro-africaine ne suppose nullement que l'on ignore la diversité culturelle qui d'ailleurs fait l'objet dans une certaine mesure de l'étude de l'esthétique des chansons sacrées dans la culture *maxi*. Cela revient seulement à situer ses propos sur une plate-forme commune, plate-forme qui se détermine par ce que nous pourrions nommer dénominateur fédératif de civilisations. Par exemple, la pratique de l'art du langage tambouriné décrite tantôt par Niangoran Bouah dans l'aire culturelle Akan se retrouve au Bénin, au Nigéria, au Cameroun, au Gabon et même en Guinée équatoriale tel que Ferdinand Oyono l'a rapportée dans le roman *Une vie de boy*. Cette pratique, un trait unitif de civilisations, est susceptible de fonder une identité culturelle.

Il est établi qu'en Afrique, l'art imprègne toute la vie. Il est, comme le dit Senghor, lié aux activités « génériques »[2] de l'homme. Plus que cela, il se trouve dans les rapports de l'homme à l'homme, de l'homme à la surnature. L'esthétique littéraire négro-africaine se caractérise, entre autres, par une production « polymorphe, protéiforme, pluristylistique et plurilinguale*».*[3]

En étudiant l'esthétique littéraire négro-africaine, Barthélémy Kotchy dira, dans *Fraternité Matin* du 04 décembre 1894, que la sociocritique est fondée à la fois sur le marxisme et sur

---

[1] Niangoran, Bouah, « *La drumologie , c'est quoi même ? »* , in *Notre Librairie* N°86, Paris , Clef,1987,pp. 149-150.
[2] Senghor, Léopold, Sédar, « *L'esthétique négro-africaine »,* in *Diogène*, Paris, 1956, p.12.
[3]Joseph,Paré, *Ecritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997,p. 37.

l'esthétique négro-africaine et qu'elle se situe dans l'optique de l'approche négro-africaine qui relie l'œuvre littéraire et artistique à son aire culturelle. Quant à lui, Antoine Youdé estime que : *« cette critique littéraire que l'on veut authentiquement africaine a paradoxalement le matérialisme historique comme base épistémologique».*[1]

Les critiques négro-africains de la sphère anglophone du continent ne se réfèrent guère particulièrement aux paramètres d'essence occidentale pour apprécier l'esthétique littéraire négro-africaine. Au nombre des critiques noirs anglophones qui ont écrit sur l'esthétique littéraire négro-africaine nous avons Kwame Gyekye. Il pense que :

> *« L'esthétique est caractérisée par le délice, l'intérêt et le plaisir vécus (expérimentés) par les êtres humains en réponse à des objets, des événements des scènes. Elle garde attentifs l'œil et l'oreille de la personne et suscite son appréciation et sa joie pendant qu'elle regarde et écoute. Les valeurs de l'esthétique font référence aux caractéristiques des objets, événements et scènes qui sont considérées comme importantes à l'appréciation à l'attention et à l'intérêt.(soutenus) le concept de la valeur du beau, capital à l'expérience de l'esthétique et à son évaluation est généralement lié à des œuvres d'art telles que la peinture, la sculpture et les composition musicales de même que l' expression artistique à travers la danse ».*[2]

Parlant plus généralement de l'esthétique, nous rappellerons que l'esthétique d'une œuvre procède de l'élaboration globale de l'œuvre et de l'impression qui en découle. Toute appréciation convenable de l'esthétique d'une œuvre d'art ne peut donc se faire à partir des données d'un seul domaine de la connaissance. C'est à cette exigence que répond *Esquisse d'une philosophie du style*. *Autour du champ négro-africain* de G. Ngal. Dans cet ouvrage le critique essaie de concilier les intuitions de L. S. Senghor, E. Mveng et d'une certaine manière de Jean Godefroy Bidima avec les intuitions de la phénoménologie, de l'ontologie, de l'anthropologie de l'art et de l'écriture. La recherche du langage approprié pour dire, définir le style négro-africain a été le but principal du livre. Sa quête aboutira à une conclusion qui cadre avec l'analyse des textes de notre corpus, observation que nous aurons l'occasion de démontrer dans les ressources de l'esthétique des chansons. Il a, en effet conclu que les bases solides de l'esthétique négro-africaine, du style négro-africain : « *réside essentiellement dans la répétition des énoncés, qui elle-même a un fondement ontologique*».[3] Le principal caractère différentiel ici est donc le principe de répétition énonciative comme modalité de la création artistique plastique.

---

[1] Antoine, Youdé, « *L'esthétique négro-africaine »,* in *Notre Librairie*, N°87, Avril-juin, 1987, p. 151.

[2] Kwame, Gyekye, *African cultural values, an introduction,* Accra, Legon, Sankofa publishing company, 2003, p.127.

[3] Ngal, G., *Esquisse d'une philosophie du style. Autour du champ négro-africain*, Paris, U.G.E., 2004, p.13.

1.2. Spécificités de l'esthétique de l'art africain

La critique de l'art africain a validé une thèse qui fait autorité depuis des décennies. Initialement formulée par des africanistes, cette thèse a été relayée par d'éminents critiques africains au nombre desquels nous avons Engelbert Mveng, G. Ngal, et surtout Léopold Sédar Senghor dont Tumba Shango Lokoho résumera la théorie en ces termes :

> *« Il n'est pas question de « l'art pour l'art », poursuivant une fin indépendante ; il s'agit d'un art engagé dans la vie de tous les jours : d'un art utilitaire, pas anti-esthétique, tout au contraire. En d'autres termes, l'art négro- africain n'est pas un agrément ni un passe temps, encore moins une ornementation. Autrement dit, la beauté de l'œuvre ou de l'objet d'art négro africain n'est telle qu'en fonction de son efficace, de son utilité et de sa fonctionnalité sociales vitales ou magiques et religieuses».*[1]

De nos jours, les instruments d'analyse que la critique a mis à notre disposition, notamment la phénoménologie critique, nous autorisent à réexaminer la vision de l'art et de l'esthétique négro-africains. D'ailleurs, l'histoire des sciences sociales semble bien révéler le caractère évolutif de la pensée humaine. Chaque époque a eu ses axiomes qu'elle a crus définitifs. Or, combien de fois les évidences d'hier n'ont-elles pas dû crouler et faire place à des évidences nouvelles que le temps a montrées ensuite insuffisantes à leur tour ? L'idée de la fonctionnalité inhérente à l'art africain ne saurait échapper à la logique des axiomes relatifs aux sciences humaines, qui est celle de la naissance, de la vie et de la mort. Les philosophes ont proclamé pendant des siècles que *« tout a un but »,* avant d'en douter cruellement. On a également répété indéfiniment que la nature ne procède pas par bonds, avant de découvrir le jeu des quanta. Si au niveau des sciences exactes de tels revirements sont possibles, il va de soi que l'on ait parfois un regard critique sur tout ce qui semble des vérités établies au niveau des théories afférentes aux sciences humaines. Reconsidérer la conception fonctionnaliste de l'esthétique de l'art négro-africain ne devra donc pas être ni un sacrilège ni source d'imprécation.

Déclarer que : *« La beauté de l'œuvre ou de l'objet d'art négro africain n'est telle qu'en fonction de son efficace, de son utilité et de sa fonctionnalité sociales vitales ou magiques et religieuses »*[2] revient à dire insidieusement que l'idée même d'œuvre d'art est subsidiaire à la fonctionnalité qui serait l'objectif principal poursuivi dans la production des artistes. Selon cette thèse donc l'art africain est essentiellement fonctionnel. La notion de l'art pour l'art n'existe pas en Afrique. C'est en fait, une avenante formulation de la bourde de Gobineau qui laisse lire dans *Essai sur l'inégalité des races humaines :*

> *« Le nègre possède au plus haut degré la faculté sensuelle dans laquelle il n'y a pas d'art possible, et d'autre part l'absence des aptitudes intellectuelles le*

[1] Tumba, Shango, Lokoho, « Considérations sur l'esthétique négro-africaine d'hier et d'aujourd'hui », in *Une étude sur l'esthétique négro-africaine*, 2007, http://www.lefaso.net
[2] Tumba, Shango, Lokoho, Ibidem.

> *rend complètement impropre à la culture de l'art même à l'appréciation de ce que l'intelligence des humains peut produire d'élevé. Pour mettre ses facultés en valeur, il faut qu'il s'allie à une race différemment douée ».*[1]

L'examen minutieux et méthodique des deux affirmations constituant la thèse évoquée plus haut permet de constater qu'elles ont tout l'air des prémisses d'un syllogisme dont la conclusion est celle des propos de Gobineau. Mais en fait, ce ne sont que des vérités spécieuses qui sont toutes deux abusives, abusives dans la double acception d'exagération et de méprise. Pour élucider ces erreurs d'appréciation, il est souhaitable de recourir, comme nous l'avons dit tantôt, à la phénoménologie critique qui

> *« se présente comme la trame de l'expérience, et c'est pourquoi elle se confond avec l'examen dynamique de quelques chose qu'il faut saisir dans son être- relation et son être-en-relation ».*[2]

Quand on essaie de dissocier la fonctionnalité de l'art africain de son essence et de sa quiddité, on se rend compte que l'art existe en Afrique en tant que tel sans être toujours lié à une fonction autre celle de plaire, d'exprimer la beauté. La décoration d'une calebasse, d'un porte-monnaie en cuir n'est qu'une ornementation qui n'interfère pas dans la fonction des objets cités. Il en est de même pour les enjolivures qui figurent sur le fourreau des sabres tels que savent le faire les Haoussa du Niger et les Fon d'Abomey. Même le domaine de la religion dont le père Engelbert Mveng s'est inspiré pour asseoir sa dénégation de la poursuite d'un objectif essentiellement esthétique dans les œuvres d'art n'échappe pas à notre remarque, loin sans faut. La représentation d'une forme humaine par sculpture ou par moulage d'un *vodun* n'est, en fait, qu'un habillage esthétique de la matérialité du principe du *vodun* qui n'a rien à voir dans la forme. Qu'une statuette soit grossièrement élaborée ou à peine ébauchée, ou soit finement sculptée n'a aucune incidence sur sa puissance, sur la performance de sa fonction religieuse. La puissance d'un *vodun* ne se mesure pas à l'aune de l'esthétique de sa représentation artistique. Si tel était le cas, *lɛgba* qui est généralement représenté sous une forme caricaturale n'aurait point toute sa puissance que l'on craint. Le travail artistique sur le matériau ayant servi à la fabrication de la statuette n'est qu'une ornementation. L'intention de faire du beau n'est donc pas toujours liée à une fonction autre que celle de plaire. Lors des séances de danses, les danseurs experts font preuve d'imagination pour réaliser des prouesses d'art plastique juste à des fins esthétiques. C'est l'opinion qu'exprime Kwamé Gyekye lorsqu'il écrit :

> « *Après avoir vu l'exécution d'une danse particulière, un Akan peut dire : « cette danse est belle ou agréable ». L'appréciation faite par cette personne*

[1] Gobineau, Arthur, Ibidem.
[2] Di, Giovani, Matteuci, « *Caractères du problème esthétique à la lumière de la phénoménologie critique* », in *Parol 2003* www.parol on line.

> *sera une appréciation purement esthétique sans rapport avec la fonction de la forme d'art ».*[1]

Puis il observera plus loin que : *« Mais une forme de danse peut avoir aussi des aspects fonctionnels et symboliques »* avant de déplorer que :

> *« Aussi bien des Africains que les non Africains écrivant sur l'art africain ont généralement commis l'erreur de mettre l'accent sur les seuls aspects fonctionnels de l'art africain. La plupart en négligent les aspects purement esthétiques ».*[2]

La peinture du *vodun* que la chanson CHD.13 nous fait révèle que ces entités non humaines de la société traditionnelle africaine sont particulièrement sensibles à l'esthétique de tout ce qui est utilisé pour leur liturgie. Tous les adeptes ont pleinement connaissance de l'attachement du *vodun* à l'esthétique sous toutes ses formes. Même les plus démunis s'arrangent pour avoir en réserve de très belles parures pour les jours des cérémonies *vodun.* La quantité impressionnante de parures qu'arborent les hypostases chevauchées en est révélatrice. Les jours des manifestations publiques, on assiste à une véritable exhibition de la déclinaison de l'esthétique sur tous les plans : visuel et auditif. Le texte CHD.13 laisse entendre que c'est le *vodun* même qui est l'instigateur de ce déploiement.

CHD13
1- Le seigneur qui m'a acheté
2- C'est à cause de la chanson
3- Le vodun Azalou qui m'a acheté
4- C'est uniquement de la chanson qu'il a achetée pour l'étaler
5- C'est le Seigneur qui a dit
De chanter pour lui

C'est dire donc que le savoir-faire d'un individu dans le domaine de l'art peut amener les responsables des couvents à solliciter son adhésion. Ainsi s'explique la présence des artistes dans le culte *vodun.* Ils sont très utiles au bon fonctionnement du culte.

Lorsque nous articulons notre réflexion sur une approche endogène de désignation de la beauté nous constatons que dans certaines langues africaines comme le *fɔngbe* et le *gungbe*, le *Wemegbe*, le *maxigbe,* il existe des expressions qui indiquent que la quête de l'esthétique est poursuivie au plus haut point. Il s'agit des expressions *« e do aco »*, *«e ba acɔ»* qui signifie rechercher la beauté. Rechercher la beauté formelle est donc une finalité une fin continuellement poursuivie.

[1] Gyekye, Kwame, op. cit. p.130.
[2] Gyekye , Kwame, ibidem.

2. Termes et conception de l'esthétique dans la culture maxi

2.1. Les termes

En étudiant les productions littéraires dans la même aire culturelle que nous, un critique a fait observer : *« La littérature, œuvre de l'homme, tout en étant un concept universel, ne porte pas moins la spécificité des langues qui l'expriment dans des cultures que véhiculent celles-ci ».*[1] Il s'agit là d'une réalité qu'on se doit de reconnaitre puisque d'une langue à une autre, le lexique n'a ni la même envergure, ni la même consistance. Bien plus que la langue française, la langue *maxigbe* possède plusieurs termes qui s'utilisent concurremment pour désigner la notion d'esthétique. Le premier est le terme d*ɛpkɛn.*

Ðɛpkɛn désigne la beauté physique innée chez un être humain et la joliesse des objets. En fait, ce terme ne s'applique surtout qu'à la beauté visuelle. Lorsqu'il s'agit de la beauté auditive, l'on n'utilise jamais d*ɛpkɛn* pour qualifier les productions langagières. Chez les locuteurs de *maxigbe,* la notion d'esthétique est donc fragmentée et il n'existe pas de terme fédérateur pour exprimer la beauté sous toutes ses formes comme c'est le cas en langue française. Ceci justifie le fait que nous écarterons le terme d*ɛpkɛn* du champ de notre analyse qui concerne particulièrement la perception auditive de certaines *paroles littéraires.* A côté de ce terme, il y a également une circonlocution *e nyɔn se* dont le champ sémantique peut être sujet à polémique. Suivant les situations de communication, la circonlocution *e nyɔn se* peut autant signifier « *c'est bon à entendre »* que « *il sait bien écouter »*. En regardant de près, on constate que cette expression rend compte d'un agrément, du caractère agréable d'un discours. Ce caractère agréable se réfère subtilement à l'aspect moral de l'énoncé contenu dans le discours. Si le message est choquant ou exprime un fait amoral, on utilise cette circonlocution en y introduisant un morphème de négation. Ce qui revient à dire *e ma nyɔn se* (ce n'est pas bon à entendre). Il serait donc préférable de délaisser cette circonlocution pour s'intéresser surtout aux deux termes qui sémantiquement englobent la notion de la beauté des chansons.

Ainsi, deux autres termes retiendront notre attention, car ceux-ci participent de l'objet de nos préoccupations actuelles. Il s'agit de *yɛyi* et *acɔ.* Le premier recouvre à la fois la notion du beau, de l'agréable et du convenable. Dire de quelqu'un qu'il ne met pas de *yɛyi* dans son approche des choses revient à lui denier le sens du bon goût, des convenances selon les circonstances. Au contraire, quand on dit que telle personne a du *yɛyi* sur un habillement par exemple, cela revient à dire que l'on lui reconnaît de la beauté, ceci sous entend qu'il a de

[1] Bogniaho, Ascension, *« Francophonie et Diversité littéraire* », in *Francophonie littéraire et identités culturelles*. Paris, Ed. l'harmattan, p.30.

l'élégance. Quant au terme *acɔ,* il désigne beaucoup plus explicitement la beauté sans la notion de convenance. *E ba acɔsignifie* : littéralement « rechercher la beauté » et cette expression s'emploie pour dire le plus souvent qu'on a mis des parures pour se faire beau. Cette idée de mettre des parures a été projetée sur *« les paroles littéraires »* pour donner lieu à une autre expression bien imagée cette fois-ci. Il se dit « *so cɛ nixo ».* Littéralement cela équivaut à dire : « *mettre des perles à la parole »*. C'est pourquoi *« la belle parole »,* la littérature se dit entre autre en *maxigbe* « *xo e sɔ cɛ na* » : ''la parole à laquelle on a mis des perles''. A partir du déploiement de l'idée de la perle sur les productions langagières, on peut établir un parallélisme asymptotique entre la conception de l'esthétique d'une manière générale et l'esthétique littéraire dans la culture *maxi* en particulier. Pour ce faire, nous nous sommes référé au mode de parure chez les *vodunsi* qui de toute évidence ont rivé leur conception des choses sur la tradition. Cette approche s'inscrit dans la perspective de Geneviève Calame Griaule qui a écrit.

> *« Certains facteurs favorisent la conservation ; ainsi lorsque les textes ont une valeur religieuse et sont utilisés à des fins rituelles, ils ont plus de chance d'être respectés dans la forme et de se transmettre avec un minimum de variante».*[1]

Ainsi pensons-nous que la notion d'esthétique dans les couvents a plus de chance d'être à l'abri de la mode, versatile par nature. Il convient de faire remarquer d'abord que, dans la pratique des *vodunsi,* l'habillement des adeptes en état de possession reflète fidèlement le code vestimentaire de l'ethnie initiatrice du culte. Les *gusi (adeptes du vodun gu)* se vêtent comme les Nagots, les *thronsi (adeptes du vodun thron)*, comme les peuples Gen du Ghana. A partir de cette observation, on peut dire qu'il va de soi que la mise des adeptes du *vodun Nɛsuxwe* initié par les *Maxinu* soit conforme à la toilette coutumière du peuple *maxi.* L'image de la disposition des perles comme parure chez toutes les femmes de tous les couvents visités fait constater qu'il existe une constance dans la réalisation de l'esthétique visuelle chez les *vodunsi*. Tous les colliers et les bracelets de perles que portent les *Nɛsuxwesi* sont chatoyants. Ils sont caractérisés par une variété de ton qui le dispute à la variété de taille et d'épaisseur. L'idée de variété est la première impression qui se dégage de leur habillement. Cela est d'autant vrai que les pagnes que porte chaque adepte sont non seulement multicolores mais également, ils proviennent d'étoffes de différentes espèces et sont en plus de différentes tailles. Nombre de ces pagnes sont confectionnés avec des tissus rares.

L'interprétation de ce mélange artistique des diversités, mélange concourant à créer une harmonie bigarrée entre les bijoux et les pagnes, permet de se faire une idée de la notion de beauté artistique chez les *Maxinu.* L'idée force de l'esthétique qui se dégage de cette observation est le recours à la variété, variété de ton, de dimensions, et de genres s'alliant

[1] Calame Griaule, « *L'art de la parole dans les cultures africaines* », in *Présence africaine*, N°47 3è trim, 1963, p.75.

harmonieusement. Nous retiendrons donc à ce niveau comme points saillants de la notion d'esthétique chez les *Maxinu*

- l'harmonie
- l'agencement heureux
- le recours à ce qui sort de l'ordinaire.
- la variété.

De l'enquête que nous avons menée auprès des adeptes du couvent d'Azakahoué, de Zunzoncanmè et de Kpataba, il ressort que l'esthétique est l'expression de la beauté avec cette précision que cette expression ne déroge ni aux règles de bienséance ni à celles de la dignité. Donc pour les *vodunsi,* tout objet esthétique doit s'inscrire dans le sens des bonnes mœurs et du bien. Ainsi le mot *acɔ* se superpose à la notion du bon et du bien. Des propos grossiers ou triviaux manque d'*acɔ* donc ne sont pas esthétiques. S'habiller même proprement avec les vêtements que l'on porte habituellement est absolument contraire à l'idée de *e ba acɔ* qui suppose que l'on revêt des habits qui ne sont pas des vêtements de tous les jours. C'est pour cette raison que tout discours qui ne comporte que les termes courants n'est pas *« une belle parole », une parole qui porte des perles.* Les perles, dans les productions langagières des *Maxinu,* sont constitués de mots ou de circonlocutions qui ne s'utilisent que dans des *« paroles littéraires »* telles que les *nyikɔ*, l'onomastique, les *han*, chansons ou chants, les *lo* ou proverbes ou les *gbesisa*, les incantations. Les créateurs de paroles littéraires ont nécessairement recours à ce lexique spécialisé qui constitue le registre appelé *hangbe*, le langage des chansons que l'on peut traduire par la musique ou l'air mélodique. Ici la notion d'esthétique s'oppose à celles de la vulgarité, du laid, du mal, du mauvais, de monotonie et de discordance. Toutes ces données qui sont à l'antipode de la notion endogène d'esthétique ne doivent en aucun cas transparaître d'une manière ou d'une autre dans les textes de chanson. Pour rechercher l'esthétique requise aux textes en cours d'élaboration, chacune des instances d'amendement des chansons au sein des couvents procède à une épuration du langage en faisant une chasse systématique et implacable à ces considérations notoirement incompatibles.

2.2. Parole littéraire ou parole à perles

- **Sens du symbolisme de la perle**

Originellement la perle est une concrétion dure et brillante produite par certains mollusques tels que l'huître. Elle provient de la sécrétion de nacre par l'épithélium du manteau des mollusques qui ont la faculté d'en produire. Le dictionnaire *Le petit Robert* précise qu'elle est précieuse. Elle est utilisée comme parure. Objet rare, sa possession en grande quantité est signe de richesse. Enfilée comme des grains de chapelets ou de collier, la perle sert d'ornement majeur

dans les couvents *vodun.* Pour leur toilette les *vodunsi* arborent toujours des bracelets et des colliers de perles très chatoyants. La disposition des couleurs dans les colliers se fait avec un soin soutenu. Les chapelets de perles constituent l'une des principales parures. Sous forme de bracelets les perles ceignent le poignet ou le bras et parfois les mollets des adeptes en état de possession. On en utilise aussi au niveau des chevilles et sur certains couvre-chefs. Là où les colliers de perles sont le plus apparents c'est évidemment le cou. Utilisés comme colliers l'on veille particulièrement à l'exubérance de leur masse qui se doit d'être multicolore et bien visible à l'emplacement du point de fuite des lignes qu'empruntent ces parures sur le buste. La variété des couleurs et le parallélisme des lignes constituent les aspects saillants de l'esthétique visuelle réalisée au moyen des perles dans le cadre des pratiques *vodun*. Une expression consacrée pour désigner les rois ou les chefs traditionnels qui sont, de fait les premiers responsables de tous les cultes *vodun* est « roi des perles ». Cette appellation « roi des perles » fait référence à la valeur financière suffisamment élevée de ces parures et qui témoigne en retour du degré de richesse et de la magnificence de celui qui les porte. La principale référence du port des perles est la richesse. Un texte qui en comporte comme parure est simplement beau. Même dans la langue française le mot a fini par désigner au figuré les personnes ou les choses de grande valeur. Il arrive que par ironie il s'applique aux erreurs grossières. C'est dire que, même en français, la perle désigne aussi ce qui fait ou relève la beauté d'un texte.

A partir de ces deux photos prises dans le couvent de Koutago en Avril 2009, l'on peut se faire une idée de la conception de l'esthétique visuelle qui se réalise au moyen du port de perles.





- **Les perles dans les paroles littéraires**

La notion de *« sɔ cɛ ni xo »*, littéralement mettre des perles à la parole est aussi multiforme que les procédés qui y concourent. Quand on a suffisamment mis de perles à la parole, on dit « *e sɔcɛnixo ».* Littéralement cela signifie : on a fait un enfilage de perles à la parole. Pour bien comprendre l'expression, il convient de faire au préalable deux observations : le terme *e sɔcɛ,* faire un enfilage de perles, sous-entend l'idée de minutie dans l'élaboration d'un ouvrage. En outre, il y a celle d'abondance de perles. Ces deux paramètres déterminent l'appréciation de l'esthétique chez les *Maxinu*. Les perles du langage, il faut le souligner, sont diverses et variées. Elles se retrouvent autant dans la construction des phrases que dans la formation d'expressions atypiques. Les jeux de mots, les tournures à l'allure de calembour, les néologismes, les emplois métaphoriques, les sous-entendus, les non-dits paradoxalement éloquents et les allusions furtives constituent des modèles de perles dont l'usage et le doigté dans le dosage déterminent l'esthétique de la parole littéraire en *maxigbe*. Le texte CHC03 est une constellation de perles chatoyantes dont le décodage nécessite une bonne connaissance de la langue et de la culture.

1- e ma nɔ ku ɔ	*1- Si on ne mourrait pas*
2- un na yi lɛyɛhwesin	*2-J'irais me baptiser*
3- na yi lɛyɛhwesin	*3- J'irais me baptiser*
4- bɔ Ajunɛhin na **ba asi kpo**	*4- Et Adjouninhin n'aurait plus de fidèles*
5- e ma nɔ ku ɔ	*5- Si on ne mourrait pas*
6- un na yi lɛyɛhwesin	*6- J'irais me baptiser*
7- ye hɛn wema tɔn wa	*7- On a amené un papier dans ce sens*

8- bɔ un gbɛ	*8- Et j'ai refusé*
9- bɔ e nyi homɛsin	*9- Et cela a provoqué de la colère*
10- e ma nɔ ku ɔ	*10- Si on ne mourrait pas*
11- un na yi lɛyɛhwesin	*11- J'irais me convertir*
12- bɔ Sovogbé na **ba ami kpo**	*12- Et Sovogbé manquerait d'huile*

Nous l'avons déjà souligné dans le commentaire de ce texte; il est parsemé de propos équivoques. Dans le verset 12, par une astucieuse superposition des termes homophones le coryphée laisse entendre, au choix, de façon alternative « *Sovogbé na **ba mi** kpo* » ou « *Sovogbe na **ba ami** kpo* ». Ces deux expressions n'ont pas le même sens. Mais en jonglant avec le voisinage phonologique le chansonnier est parvenu à faire converger leur sens. Faire de tels tours dans le langage se traduit par l'expression *« mettre des perles à la parole »*. Le même type de « perle de la parole » se retrouve également dans l'expression « *lɛyɛhwesi »* qui signifie littéralement : *« se laver avec l'eau de l'esprit* ». Ceci qui peut sous-entendre *« se laver avec l'eau du vodun*». Mais au fond dans ce contexte cela désigne ironiquement le baptême chrétien.

On retrouve un autre type de « perle de la parole » dans le texte CHC03. Il s'agit des formules sentencieuses qui abondent dans ce texte.

CHC03

17-Celui qui enduit la case de bouse de vache
18- Ne lape pas la main qui fait cette tâche
19- Viens dans mon secret
20- Le grès ferrugineux ne souffre jamais de la variole, son symbole
21- Viens dans mon secret
22- Le piétinement intempestif ne tue guère
23- La végétation d'une forêt classée
24-La réclame ne fait point perdre au beignet sa valeur
25- Viens dans mon secret
26 - La calebasse qui sert à ramasser les déblais d'une tombe
27- Ne peut servir à boire
28- Viens dans mon secret
29 -Un bâton lancé en l'air
30- N'y séjourne pas une décennie
31- Viens dans mon secret

Sans vouloir faire à l'étape actuelle, un catalogue exhaustif des éléments caractérisant l'esthétique des textes littéraires en milieu *maxi,* nous pensons qu'il faudrait toutefois signaler l'importance de la place qu'occupe le maniement des proverbes, des dictons, des maximes et de l'euphonie dans le dispositif langagier qui façonne la beauté des textes.

3. Thématisme de l'esthétique dans la culture *maxi*

En *maxigbe*, comme nous l'avons dit plus haut, il n'existe pas un terme globalisant pour désigner l'esthétique sous toutes ses formes. Dans cette langue, il y a comme une approche réaliste et immanente de la désignation du concept. Contrairement à la langue française qui utilise le seul mot esthétique incapable de rendre compte de la nature composite du concept, le *maxigbe* dispose d'une gamme variée de termes distinctifs de chaque acception de la notion. Il faut quand même convenir avec Bogniaho que, de la nature même du concept procède son ambivalence sémantique. Il a en effet fait remarquer :

> *«Un objet esthétique ne se fabrique pas en fonction, de ces données objectivables, mais en fonction du désir singulier de l'auteur qui peut utiliser à sa guise l'une ou l'autre de ces données, les combiner, les convoquer en nombre, les soustraire, les traiter selon le mode parodique ou épique, ou tragique, etc. »*[1]

L'artiste peut, selon les besoins de la cause et l'objectif poursuivi, intégrer des dimensions morale, philosophique, culturelle voire religieuse à la production d'un objet esthétique. Cette diversité se décuple lorsqu'on considère que l'esthétique peut relever soit du plan visuel soit du plan auditif ou encore du plan de la sensualité. Ces différentes facettes de la notion d'esthétique sont désignées par des termes spécifiques. Le tableau ci-dessous nous en donne l'illustration.

Tableau différentiel du thématisme de l'esthétique en *maxigbe*

Type d'esthétique	**Gradation**	**Expression**	**Sens**
La beauté Physique	1	*e do acɔ*	Cela a de la parure
	2	*e ny ɔ n kpɔn*	C'est bon à voir
	3	*e nyɔ n dɛpɛ*	Cela a la beauté qui sied
	4	*e jɛ gan*	(littéralement : cela sied à la mesure, à la cadence) C'est parfait
La beauté Phonique (auditive)	1	*enyɔnse*	C'est bon à entendre
	2	*e vivi*	C'est succulent
	3	*e sɔ gbe*	(littéralement : cela atteint la voix) Cela sied
	4	*e jɛgan*	C'est parfait (cela sied à la mesure à la cadence)

De l'observation de ce tableau, il se dégage un faisceau d'indices structurant le concept de la beauté en *maxigbe* : dans l'appréciation de la beauté physique tout comme dans celle auditive, le mot *nyɔn* est souvent présent dans l'expression consacrée. En fait, *nyɔn* peut se traduire en français aussi bien par l'adjectif bon que par l'adverbe bien. Dans la conscience collective, le bon va de pair avec le bien. A partir de cette remarque il est hors de question qu'une chanson

[1] Bogniaho, ibidem

comportant des grossièretés soit considérée *nyɔn*. Cette notion plurivoque de *nyɔn* situe la beauté dans le même champ, dans la même perspective que la bienséance et la délicatesse. La délicatesse étant entendue ici dans sa triple acception d'élégance, d'agrément et de scrupule.

4. A l'épreuve de la réception critique

D'une manière générale, il existe deux instances traditionnelles d'appréciation collective de l'esthétique de toute chanson. Il s'agit en premier lieu de *hanxo* qui est un conclave de stylistes du langage littéraire. Ensuite, il y a le public consommateur qui a ses propres critères d'appréciation. Ce distinguo répond avant tout au deuxième principe d'analyse méthodique tel que formulé par René Descartes, dans son *Discours de la méthode*. Ce principe est ainsi libellé : *« Diviser chacune des difficultés en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait mieux pour les résoudre».*[1] Par ailleurs, l'identification de ces deux pôles d'appréciation ressort à l'approche de la critique moderne telle que l'a envisagée Jean Rousset. Ce critique moderne a, en effet, dans une tentative d'unification du courant formaliste et du courant thématique montré dans son essai, *Forme et signification*, *« la solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme ».*[2] Conception et forme : tel semble bien être, finalement, les deux pôles d'analyse recommandés par Rousset. Sa démarche d'analyse est en parfaite adéquation avec notre perception de l'appréhension endogène de l'esthétique littéraire. Alors qu'au niveau du *hanxo,* ceux qui font office de critique littéraire axent leur appréciation sur des aspects linguistiques et sociologiques, le public par une réaction approbative accomplit, de fait, une critique axée plutôt sur la perception de la chanson. Il s'en suit que le public, destinataire-consommateur des chansons utilisent des expressions autres que celles des membres de *hanxo* pour apprécier les chansons. Pour bien appréhender les modalités et les paramètres d'appréciation de l'esthétique des chansons par les compositeurs et les consommateurs nous allons explorer les termes qu'utilise chaque groupe.

4. 1. Au niveau de *hanxo*

A ce niveau-ci, l'appréciation porte surtout sur la modulation des consonances et plus largement sur l'appareil conceptuel du langage.

---

[1] Descartes, René, *Discours de la méthode,* (sous-titré Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences), La Haye, éd. La Dioptrique, 1637, p 164.

[2] Rousset, Jean, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p.156.

- **Les expressions dépréciatives**

Lorsqu'une chanson manque de poéticité, c'est-à-dire quand son texte manque *« d'obliquité sémantique »*[1] et d'eurythmie les participants à *hanxo* la considèrent comme "*mal cuite*" ou *"crue"*, ce qui se dit *han jɛ mu*. Littéralement *han jɛ mu* signifie la chanson est non cuite, ce qui doit être compris comme non élaborée. Cela suppose logiquement que les chansons auxquelles on attribue de tels qualificatifs ne sont pas prêtes pour la consommation. La réalité du sort réservé à de tels textes corrobore l'interprétation que nous faisons de l'idée contenue dans l'expression *han jɛ mu*. Dès qu'on la déclare *han jɛ mu,* ou, pour faire plus court, *han mu,* aucune composition ne peut susciter l'intérêt du public. Elle est alors assimilable à un mort-né, elle est aussitôt jetée aux oubliettes. Elle n'est donc pas consommée par le public. Outre la désapprobation de l'absence de poétisation des textes, il y a celle qui porte sur la lourdeur de l'expression. *Handidɛ* disent les participants à *hanxo* pour stigmatiser une chanson jugée lente, lourde et déphasée par rapport au rythme de l'orchestre auquel elle est destinée. Pour remédier à cette malfaçon, on procède au remplacement de toutes les expressions malhabiles et des phrases longues. Ce faisant, l'on peut, sans retenue aucune, déroger aux règles habituelles de structuration et de composition phrastiques. Les tournures agrammaticales ne sont plus proscrites ; bien au contraire. Au surplus troncation, aphérèse, apocope deviennent alors des ressources très prisées auxquelles l'on a recours, parfois de façon outrancière. Dans le commentaire des chansons CH03/Dévotion, CH05/C, CH05/B, CH07 /Dévotion, CH08/Dévotion on en a relevé un grand nombre notamment à propos des termes inhabituels tels que *jɛlixɔ yayo klejo alele axɔ* et bien d'autres.

Des apophtegmes peuvent être utilisés quand il y en a d'adéquats ou s'inventer de toutes pièces pour se substituer aux formulations maladroites. Les remédiassions à la lourdeur des phrases peut se réaliser des fois au moyen d'emprunts à des langues voisines.

- **Les expressions approbatives**

*Ejɛ gan ou han jɛgan (*Cela sied au gong, chanson convenable) entend-on dire quand les participants à *hanxo* approuvent la qualité esthétique d'une chanson qu'on leur soumet. Convenable ne doit pas se comprendre uniquement dans sa dimension d'adéquation avec la rythmique de l'orchestre d'accompagnement, mais également avec l'éthique sociale. L'éthique, la morale, la bienséance sont autant de paramètres que les compositeurs doivent impérativement intégrer à leurs textes pour obtenir l'approbation des stylistes du langage poétique qui s'attendent, par ailleurs à une virtuosité certaine dans le maniement de l'arsenal linguistique. Un élément non négligeable de cet arsenal est *hanlo*, littéralement *chanson à*

[1] Riffaterre Michael, *Sémitique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p33.

proverbe, *chanson vire-langue.* « *Edo hanlo »* dit-on pour signifier que le concept de *hanlo* se retrouve dans une chanson. Avoir du *hanlo* signifie chez les *Maxinu* avoir de la dextérité dans le maniement des images, des symboles et des mots qui les expriment. Tout cela s'entend plutôt comme une maîtrise admirable du langage spécifique de la chanson.

4. 2. Au niveau du public

A ce niveau, la critique est plutôt portée sur la réception dans toutes ses dimensions. Il s'agit d'une critique diffuse moins formelle qui juge la conformité de l'effort du compositeur à des normes d'esthétique sous entendues dans les expressions utilisées pour approuver ou pour réprouver. Selon la théorie de Pierre Guiraud, l'esthétique relève d'une expérience individualisée, et serait essentiellement subjective. La subjectivité aussi bien chez le destinateur, l'agent performatif qu'au niveau du destinataire, auditoire public-cible détermine doublement l'esthétique aussi bien au niveau de son élaboration qu'au niveau de sa réception. Pour les chansons sacrées dans lesquelles la subjectivité de l'auteur-compositeur doit céder place à celle des adeptes proférateurs, il se pose la question de savoir comment l'esthétique de ces chansons exprime la subjectivité, et laquelle subjectivité ? C'est là toute la difficulté d'analyse des chansons sacrées qui ne sont pas destinées a priori aux humains. Le public fait de profanes et d'initiés s'arroge le rôle de destinataire dévolu logiquement au *vodun*. Ainsi tout en parlant des textes qui sont fondamentalement destinés à des entités extrahumaines, c'est néanmoins -et aussi fatalement- à l'aulne de l'esthétique des humains que nous évaluerons leur réussite artistique.

La notion d'esthétique comporte d'abord l'utilisation des ressources stylistiques et surtout l'art de leur agencement. Mais il y a un volet très important de ce concept que l'on n'explicite pas souvent. L'appréciation de l'esthétique d'une chanson est sous-tendue par une opération duale qui articule l'attente, le besoin du délice d'écoute sur la modalité de mise en œuvre des ressources stylistiques. Cette articulation des deux entités ayant une quasi-gémellité est l'opération mentale à laquelle se livre tout consommateur de chanson. De cette opération naît le goût ou le dégoût. Il s'agit de l'adhésion de l'opinion du public ou du moins le degré d'adhésion de l'horizon d'attente au maniement des ressources stylistiques mises en œuvre. La réception de l'œuvre d'art détermine en somme le soin esthétique qui sous-tend son élaboration. Cette relation entre la réception et l'esthétique est réciproque. Lorsque le rapport entre ces deux notions est une adhésion parfaite, on peut parler d'une œuvre réussie, de mélodie immortelle quand on a affaire aux chansons.

Pour schématiser on pourrait dire

$$\frac{Soins\ esthétiques}{Réception} = 1 = Unité$$

Le chiffre 1 représentant l'unité suppose une parfaite superposition, une totale correspondance des soins esthétiques avec l'attente et le goût du public. Mais si ce rapport s'éloigne de l'unité on peut dire que l'œuvre reste à parfaire proportionnellement à l'écart qui sépare le rapport du chiffre 1.

- **Les expressions dépréciatives**

Hangblegble, mauvaise chanson, telle est l'appréciation que font décocher de la part du public les chansons dépourvues de soins esthétiques et de convenance sociale. Quand une chanson est décrétée *hangblegble,* il va de soi que personne n'aime ni l'écouter ni la chanter. Elle cesse alors d'exister. C'est pour cette raison qu'une autre expression pour désigner une pareille chanson est *hankuku,* littéralement cela veut dire "*chanson morte"* voire "*chanson pourrie"*.

Un autre terme que l'on emploie dans ce cas est *hangbedegbede* que l'on traduira littéralement par "*chanson non tuée*", "*chanson crue*". Nos enquêtes nous ont permis de comprendre un curieux jeu de mots caractéristique des expressions en langue *maxi*. Il s'agit de l'emploi figuratif d'homonymie. Parfois jouant sur l'homophonie, l'on procède à une substitution de référent afin d'utiliser des qualificatifs dans un sens figuré imprévisible. D'abord pour bien apprécier le jeu de mots effectué dans cette expression, il convient de faire remarquer que le terme *han* désigne non seulement la chanson et le chant, mais également, le nom homonymique du porc. En disant *hangbedegbede,* on laisse entendre également *porc vivant* et *chanson vivante*. Dans cette occurrence, traduire *hangbedegbede* par *chanson vivante* serait curieusement juste le contraire de ce que la langue *maxi* veut faire comprendre. L'homophonie renvoie ici au *porc vivant* qui, en ces lieux, est habituellement sale et dégoutant. L'expression *porc vivant* est donc synonyme de saleté, de crasse repoussante. Sont ainsi qualifiées les chansons dont les paroles sont mal travaillées ou ne sont faites que de mots ordinaires ou orduriers.

- **Les expressions approbatives**

Juste à l'opposé des termes pour réprouver les chansons colportant des malfaçons congénitales, nous avons ceux qui servent à exprimer le satisfécit. Il s'agit de *han vivi, enyon se,* puis *esegan.* L'expression *han vivi* veut dire simplement que la chanson est un délice, elle est succulente. Au fond, il faudra comprendre que sa consommation procure du plaisir, donc

qu'on s'en délecte. Quant à l'expression *enyɔn se,* elle se traduit textuellement par c'est bon à entendre ou c'est bien à entendre. Comme nous l'avions dit plus haut, dans la conception de la notion d'esthétique en milieu *maxi*, le bien et le bon vont de pair et sont même confondus puisqu'ils sont simplement homonymes ou ambivalents, l'un désignant l'autre et réciproquement. Ces deux concepts sont, comme nous le constatons, pris en compte dans l'appréciation du public. Le dernier terme d'approbation est *esegan* qui signifie textuellement *"il entend le gong"*. En disant *esegan,* l'on porte prioritairement son appréciation non pas sur le texte mais sur les aptitudes, le talent du chanteur-compositeur auquel on reconnaît du goût et du savoir-faire. Cette dernière expression célèbre donc le mérite de l'auteur d'un texte.

5. La conception de l'esthétique chez les compositeurs des chansons au sein des couvents de *Nɛsuxwe*

A partir des entretiens que nous avons eus avec les compositeurs au sein des couvents, puis de notre analyse des textes du corpus étudié, nous avons essayé d'appréhender l'idée que ces ouvriers de la chanson sacrée se font de leur art. En approchant tout ceci de l'opinion des pontifes ayant une certaine expertise en la matière, nous avons élaboré la conception de l'esthétique des chansons par ceux-là mêmes qui les créent.

L'art du langage se révèle selon le talent et l'habileté avec lequel les matériaux utilisés sont agencés. De la qualité de ces matériaux dépend également l'esthétique globale de la production langagière. Utiliser exclusivement les termes du registre familier ou du registre courant en les structurant selon la syntaxe usuelle ne saurait produire aucunement l'effet d'une réussite particulière dans la mise en œuvre des ressources du langage. A contrario, utiliser exclusivement des termes du registre soutenu ou bien ceux du registre sacré dans une recherche effrénée de faire sensation a pour résultat la production d'un texte au style guindé qui ne saurait forcément produire au niveau des récepteurs ni satisfaction ni communicabilité encore moins de l'admiration qui constitue les corollaires de la beauté artistique. C'est ainsi que se résume la conception que les compositeurs des chansons au sein des couvents de *Nɛsuxwe* ont de l'art du langage. A partir de cette conception, il ne se dégage que si l'expression poétique d'une chanson se situe exclusivement dans le registre vulgaire ou usuel, le texte est considéré comme *han gbɛdegbɛde*. Cette expression signifie littéralement chanson brute, non élaborée, non cuite. Le texte est perçu comme indigeste parce qu'il se compare dans la langue locale à un morceau de tendon mal cuit que l'on ne peut mâcher. S'agissant des textes de chanson au style guindé, on les considère comme des *nuwilidɔ*. Littéralement ce mot signifie « bafouiller ». Mais il s'utilise pour signifier délirer, parler avec incohérence, parler dans un style hermétique sans pouvoir communiquer véritablement.

Tout compte fait, on peut dire que la dextérité requise dans la composition des chansons s'identifie à la juste proportion qu'il faut garder pour s'éloigner de ces deux extrêmes que sont « *han gbɛdegbɛde* » et « *nuwilidɔ* »

6. La perception, la créativité et l'esthétique : la trilogie fondatrice de toute œuvre d'art

Nous l'avons souligné tantôt, l'auteur compositeur des chansons sacrées est considéré dans l'imaginaire des *Nɛsuxwesi* comme un médium capable de percevoir et de restituer juste comme un canal des messages, de la musique du monde des divinités vodun. Il va donc de soi que dans cette conception, la production des chansons est perçue comme une production cosmique, extrahumaine que les chanteurs ne font que restituer comme de simples performateurs ayant le don de se mettre en contact avec une source musicale située en dehors du monde des hommes. D'ailleurs, comme le dit si bien Robert Francès, il n'est pas vain ni dénudé d'intérêt la prise en compte de cette perception des œuvres d'art par la recherche scientifique. A ce propos, il avait écrit :

> *« Il y a un intérêt scientifique évident à séparer les lois et les variables perceptives qui s'attachent à la forme visuelle, auditive, tactile comme telle, et celles qu'il faut y adjoindre pour expliquer la perception des objets en raisons de leur signification,…. Un ensemble important de faits a été établi selon ce principe, le plus souvent par l'observation par les psychologues se rattachant à la théorie de la forme (Gestalthéorie). Selon les gestaltistes, à la fois la dépendance causale et l'indépendance de contenu. A la présence et aux variations des stimulations correspondent des contenus et des changements qu'il faut étudier en eux-mêmes comme des séries parallèles. Il faut distinguer le stimulus lointain (…) qui produit l'interprétation perceptive ».*[1]

Dans la mentalité des *Maxinu*, les *vodun* vivent dans un univers paradisiaque. Dans cet univers, les *vodun* supérieurs tels que Bossikpon ainsi que tous les *vodun Tɔxɔsu* et *Dan* sont adulés par les *vodun* de rang inférieur dont la préoccupation majeure est de rendre agréable la vie des premiers. La musique rythmique et le chant qui l'accompagne constituent l'agrément essentiel que les *vodun* inférieurs offrent aux *vodun* supérieurs. C'est ce rôle de nymphes commises à la tâche de musiciens que les *Nɛsuxwesi* assurent auprès des *vodun* supérieurs et même de *Mawu* et Sɛgbolisa, le couple divin créateur du ciel et de la terre. Les chansons que ces nymphes *vodunsi* profèrent sont censées refléter celles qui agrémentent la vie des *vodun* dans le panthéon *maxi.* Lorsqu'on aborde la composition des chansons en se mettant dans cette logique, l'on ne peut que considérer les auteurs compositeurs comme de simples messagers. Cela est

[1] Francès, Robert, *La perception,* Paris, PUF. Collection que sais-je ? N°1070, 1969, p.14.

considéré comme particulièrement indiscutable lorsque le *vodunsi* compositeur est en état de transe. D'ailleurs d'une manière générale, les *Maxinu* considèrent que tout provient du créateur suprême. Ce qui arrive en bien ou en mal dans la vie d'un individu provient de la volonté de Dieu entend--on dire. L'homme ne crée pas. Seul Dieu crée. L'inspiration est ici considérée comme la capitalisation de la perception d'œuvres d'art dans le monde divin. L'intuition n'est donc que la perception auditive d'une réalité extrahumaine. L'artiste compositeur pour le commun des mortels n'est en réalité qu'un individu doué de sensibilité exceptionnelle et qui est capable d'être en connexion à des moments donnés avec la source divine de la création de toute chose. Le terme endogène *hansinon* qui désigne indifféremment le chansonnier et les auteurs compositeurs est très éloquent en ce qui concerne la vision que les *Maxinu* ont du statut de ceux qui créent les chansons. Le terme *hansinon* signifie, en effet, celui qui tient la queue de la chanson. Cette dénomination procède d'une conception très originale du rôle de l'artiste compositeur. Celui-ci est considéré comme l'habile homme qui tire la chanson par la queue pour l'amener vers le monde profane. Pour actualiser (*actualiser, entendu en linguistique comme faire passer un élément du langage à la réalité observable de la parole, du discours)* de façon symbolique le rôle de l'artiste compositeur, celui-ci tient fermement dans sa main une queue d'animal qu'il agite tout le temps que dure sa prestation. C'est là tout un symbole. Tant qu'il a la queue dans la main, il est maître de la chanson. Il ne s'agit nullement d'un quelconque trophée. La chanson ne peut pas être tuée. Elle est pour l'éternité dans les du monde invisible. Grâce à Aziza on peut s'emparer de sa queue et la tirer vers le monde sensible des humains. Alors tant que le coryphée a la queue symbolique de la chanson en main sa mémoire devient prodigieuse et son inspiration bien féconde.

Habituellement, dans les pratiques coutumières des *Maxinu*, lors des parties de chasse, de braves gens tirent le gibier traqué par la queue afin de l'éreinter et de le immobiliser pour que d'autres chasseurs l'achèvent. C'est l'image de cet acte de maîtrise de la chanson considérée ici comme gibier que véhicule l'expression *hansinon*. L'image du chansonnier agitant une queue est donc la réalité cosmologisée de la créativité qui est ainsi projetée. Ceci est donc une mise en relief de la perception en tant qu'accès à l'image virtuelle de la créativité. Cette conception de l'acte créatif considéré comme perception d'une réalité extrahumaine n'est pas le propre des *Maxinu* encore moins des seuls Négro-Africains.

Dans la littérature grecque, le mythe de l'auteur omniscient dans la terminologie littéraire en est une preuve. Chez Homère, le poète n'est le père du texte qu'en apparence. Il le doit aux muses qui lui insufflent la trame de l'épopée :

> *« Dites-moi maintenant, écrit-il, Muses qui habitez les demeures de l'Olympe car vous êtes déesses, vous assistez à tout, vous savez tout, tandis*

> *que nous, nous n'entendons que la seule rumeur, et nous ne savons rien auxquels étaient les guides, des danseurs et leurs chefs. Quant à la foule des soldats, je ne saurais la dire, ni les nommer tous, même si j'avais dix langues et dix bouches, une voix infrangible et poumons de bronze, à moins que les Muses olympiennes, filles de Zeus porte-égide, ne me rappellent tous ceux virent sous Ilan».*[1]

René Passeron spécifiera cette idée en déclarant sur un ton plutôt péremptoire :

> *« La véritable œuvre d'art n'a pas d'auteur : on ignore tout de la vie d'Homère parce que ses poèmes nous satisfont tant. Ce n'est pas l'individu qui écrit, mais un esprit impersonnel. Ainsi se trouve rejeté, après le facteur réaliste, celui de la psychologie individuelle : ce n'est ni le référant, ni l'auteur qui font de l'œuvre ce qu'elle est».*[2]

De plus, Evanghélos Moutsopoulos reconnaît également qu'il existe dans les oracles chaldaïques, une musique cosmique. Il a en effet écrit :

> *« Musique et musicalité s'entendent, dans les oracles chaldaïques, comme des réalités cosmiques englobant la réalité existentielle humaine : elles lui imposent des structures fonctionnelles extrêmement rigoureuses. Elles sont à leur tour, englobées par cette existence qui atteste sa relation dynamique intime avec elles forme d'une intentionnalité de restructuration des structures en cause, orientée vers leur soumission au profit de l'existence humaine entendue comme existence active».*[3]

III. REPERES POUR CARACTERISER L'ESTHETIQUE DES CHANSONS SACREES

III. 1. Les points nodaux

Une remarque préalable mérite d'être signalée au niveau des termes servant à apprécier les chansons de notre corpus. Nous en avons répertorié au total huit. Rappelons qu'Il s'agit de : *enyɔnse, e sɔ gbe, e jɛgan, e vivi, han mu, han didɛ, han gbɛdegbɛde, nuwlidɔ.* Il est frappant que six de ces termes ou expressions s'emploient au sens figuré. Ce qui se dégage de cette observation est que le concept d'esthétique de ces textes littéraires est surtout rendu par des expressions qui renvoient à des images concrètes. C'est donc par un langage imagé que s'apprécient généralement les chansons sacrées ayant cours dans le culte du vodun Nɛsuxwe.

Pour synthétiser les points saillants du concept d'esthétique tel que les créateurs et les consommateurs humains des chansons des Nɛsuxwesi le recherchent dans les textes, trois pôles d'analyse doivent être pris en compte.

Primo, il y a à considérer les traits spécifiques de la forme du texte. Le texte doit être morcelé en des portions unibloques donnant l'impression d'une succession de chansons

---

[1] Homère, cité par Souriau, E. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947, p.48.
[2] Passeron, René, *Recherches poétiques*, Paris, éd.Klincksiek, 1974, p.29.
[3] Moutsopoulos, Evanghélos, P*oésies et techné,* Montréal, Ed. Montmorency, 1976, p.122.

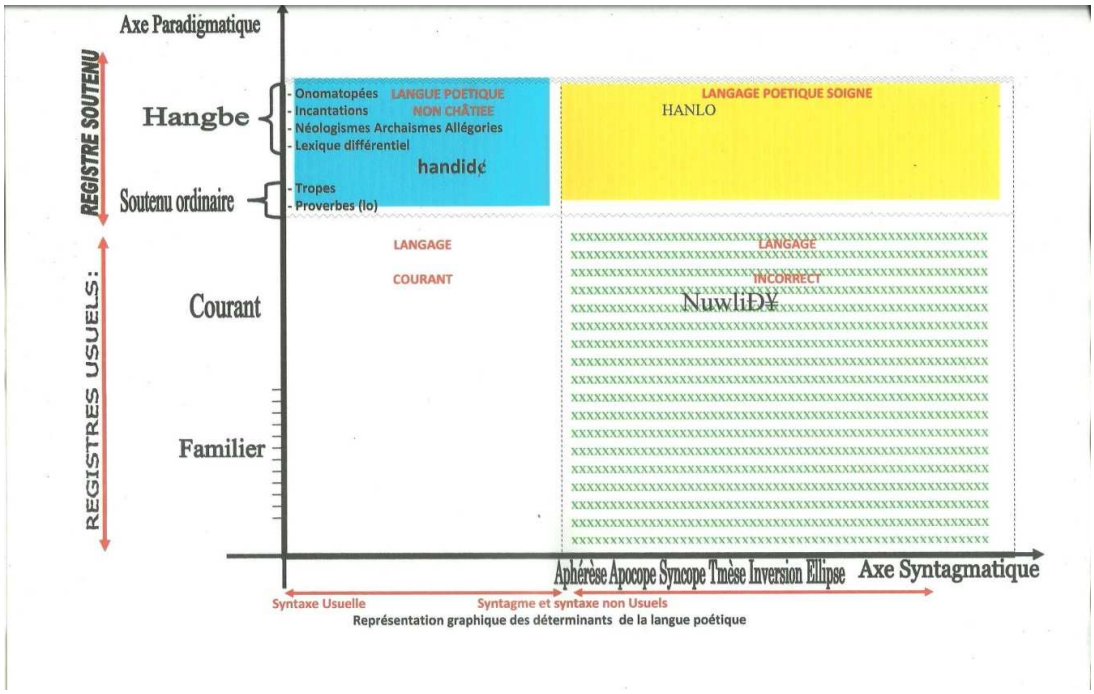
courtes autonomes et, en outre, l'agencement de ses éléments constitutifs doit absolument produire de l'euphonie. Pour parvenir à la réalisation de cette dernière, il n'est pas rare de recourir à des dérogations aux règles normatives de la construction grammaticales des phrases. La réussite des détours inattendus dans le langage est même très prisée puisqu'elle est considérée comme un enfilage des perles à la parole.

Secundo, il faut explorer le lexique utilisé dans les chansons. Cet aspect des chansons sera abordé de manière plus approfondie dans le chapitre suivant consacré aux ressources exploitées pour obtenir l'impression d'une réussite artistique. Le registre vulgaire ou familier doit être banni dans la formulation des messages à faire passer dans les moyens de communication avec les divinités que sont les chansons sacrées. Celles-ci vraisemblablement ne s'accommodent guère de la vulgarité sous toutes ses formes. Aussi existe-t-il deux registres peu ordinaires que les compositeurs des chansons affectionnent particulièrement. Il s'agit du registre du lexique spécialisé fait d'archaïsmes et de termes châtiés, puis de celui des noms sacrés ou mythiques. La combinatoire des données de ces deux registres au regard des règles syntaxiques est schématisée par un graphique plus loin. Tercio, la capacité de dédoublement ou de bifurcation du langage est aspect fondamental de la réussite du travail de sculpteur de la parole qu'exécutent les producteurs des chansons liturgiques en milieu maxi. Ainsi, chaque texte de chanson sacrée doit généralement avoir au moins deux potentialités sémantiques. A la nécessité de clarté du langage qui est normalement une qualité cardinale recommandée dans d'autres contextes de communication, il y est substitué l'obligation d'ambivalence voire d'ambigüité constructive. De cette disposition découle en partie le caractère mystérieux de ces textes peu ordinaires.

III.2. Structure –type d'énonciation dans les chansons sacrées

De l'analyse stylistique de leurs textes liturgiques puis du recoupement des propos recueillis auprès des musiciens des couvents, il se dégage un faisceau d'indices structurant la forme d'énonciation de la parole mélodieuse sacrée telle qu'on la retrouve chez les *Nɛsuxwesi*. Lorsqu'une phrase est construite sur le modèle sujet-verbe-complément, avec des termes courants ou familiers, elle manque d'élégance. Une chanson élaborée exclusivement avec de telles phrases est dite *hangbɛdegbɛde.* En revanche, quand on utilise les termes des registres soutenu, mythique ou sacré, dans suivant un canevas autre que le modèle sujet-verbe-complément, on obtient une chanson exquise. Pour rendre compte dans les détails, de l'architecture de la poétisation du message véhiculé par ces chansons, nous allons avons réalisé un graphique.

III. 3. Représentation graphique des déterminants du langage pour la poétisation dans les chansons



CONLUSION

Les chansons *Nɛsuxwe* ont un code esthétique typique qui embrasse tous aspects de leur production. L'examen des paramètres de leur réussie artistique permet de constater que c'est de l'élaboration globale de l'œuvre et de l'impression qui en découle que procède leur esthétique. Ainsi, toute appréciation convenable de l'esthétique de ces chansons ne pourrait s'envisager sans la prise en compte de leur structure profonde et de tous les moyens expressifs mis à contribution. L'une de leur caractéristique est que ces chansons disent autant qu'elles taisent. Elles jouent également avec l'ambivalence de certains termes pour entretenir un semblant de calembour perlé. Parce que surcodés les messages véhiculés dans ces textes ne sont pas à la portée de tous. Quand on n'a pas la clef d'accès au système de surcodage des messages, la bonne compréhension des chansons est simplement impossible.

Ce qu'il importe de retenir par rapport aux axes d'appréciation de ces textes, c'est que l'esthétique des chansons *maxi* a trois pôles. Il s'agit de la symétrie des images (conduisant aux multiples allégories), le parallélisme phonosémantique (entretenant l'ambivalence des homonymies) et l'harmonie phonique (procédant d'une approche sélective des registres et des synonymes).

.

CHAPITRE V III

SOURCES ET RESSOURCES ETHETIQUES DES CHANSONS SACREES

INTRODUCTION

L'impression de beauté captivante qui se dégage des chansons *Nɛsuxwe* mérite qu'on examine méthodiquement la construction de ces œuvres d'art en tant qu'univers structuré et vivant disposant de procédés de resplendissement résistant à l'épreuve du temps et au caractère versatile des goûts. Identifier ces moyens, les analyser, les classifier permettra de comprendre non seulement la stratégie discursive des créateurs de ces pièces de littérature orale, mais également de bien appréhender les fondements esthétiques, les moyens typiques sustentateurs des créations littéraires dans les couvents *Nɛsuxwe*. Pour y parvenir, il faudra se départir des sentiers battus et explorer dans une approche systémique la corrélation entre les chansons et les autres créations littéraires en milieu *vodun* telles que les mythes, les légendes, les sentences et les incantations, entre autres. Un accent particulier sera mis sur la place de la parémiologie dans la construction d'aphorismes porteurs d'incantations. C'est dire que dans ce chapitre, nous aurons à étudier le fond culturel des textes sous l'angle de la rémanence des mythes des origines ayant généré des archétypes et des icônes-métaphores fonctionnant comme des points d'inflexion et d'articulation de la créativité littéraire en milieu *maxi*.

I. LES SOURCES DE LA CHANSON SACREE

1. La fable et le mythe, noyau sustentateur des chansons profanes

Généralement dans l'aire culturelle *aja-fɔn,* les chansons longues ont une structure tripartite. Elles commencent par une introduction dite *handido* qui est immédiatement suivie de la partie centrale ou nœud et que l'on nomme *hanko* en langue locale. Elles se terminent par une conclusion et /ou un affixe à danser. Cette dernière partie s'appelle *aya han.* Ainsi, l'on peut schématiser leur structure de la manière suivante :

Introduction ⟶ nœud ou développement ⟶ conclusion et /ou affixe à danser

Hanbibɛ ou *handido* ------- *hanko* ou *hantalilɛ* ------- *aya han*

Dans la partie introductive des chansons en triptyque, les chansonniers énoncent un ou plusieurs aphorismes. C'est dans la partie centrale dite *hanko* qu'ils développent les idées contenues dans les aphorismes. Pour ce faire, ces artistes usent de toutes les ressources de la persuasion : une argumentation bien raisonnée, des exemples pour étayer les propos et des proverbes utilisés en guise de citation de quelques repères de la sagesse communautaire.

Pour illustrer leurs pensées habituellement présentées sous forme de maxime, les chansonniers ont recours à des récits qui peuvent être soit des fables, soit des contes ou bien des mythes. Analysant un fait du genre en vue de mettre en relief certaines caractéristiques du mythe, Claude H. Breteau et Nello Zagnoli notent fort à propos que :

> *« le mythe comme le conte ont une démarche à rebours de leur genèse : le fait dont il faut rendre compte, la maxime qu'il faut illustrer, apparaissent comme une résultante du récit, alors qu'ils se trouvent à l'origine de celui-ci. C'est ce qu'on pourrait nommer le caractère retors de ses formes de récit, ce terme étant pris dans son sens propre et figuré ».*[1]

Ce sont ces récits qui illustrent la leçon de conduite sociale que les chansonniers tiennent à enseigner aux auditeurs. A partir cette constatation l'on est fondé à croire que l'on peut prendre la chanson longue comme le matériau approprié pour prospecter l'origine des contes modernes dans la culture *fɔn-maxi*.

En examinant ces récits incrustés dans les chansons profanes on constate que bon nombre d'entre eux découlent de la mythologie des peuples de la culture *fɔn-maxi.* Cela va de soi parce que la culture et la façon de penser des *Maxinu* sont façonnées par cette mythologie. Reconnaissons que sous tous les cieux le mythe, par le biais des symboles, exprime une vision complète et cohérente de la vie sociale. Accessoirement, il permet un retour aux origines, une découverte ou redécouverte de la nature de l'homme et ensuite lui imprime une certaine vision des choses. Ainsi perçu, le mythe fait de toute personne nourrie aux sources de sa culture, le trait d'union entre le passé le présent et le futur de l'humanité. C'est d'ailleurs, en partie, ce qui transparaît sous la plume Bogniaho lorsqu'il écrit :

> *« Histoire ancienne, certes, mais révélatrice d'une société. Il n'a rien compris aux peuples anciens, celui qui évacue toute mythologie. Les dieux ont représenté, cristallisé, manifesté ce qui était, pour ces peuples, le sacré, c'est-à-dire l'essentiel, l'intouchable. …Ainsi, les récits mythologiques font fi des conditions matérielles et des limites de temps et d'espace ».*[2]

Paul Ricœur, pour sa part, estime l'existence du mythe nécessaire pour appréhender justement les origines, les processus et la profondeur de la pensée humaine.

De ces histoires anciennes, les chansonniers s'inspirent et bâtissent parfois leurs propres récits mythifiés pour cadrer la conduite sociale de leurs auditeurs. Si ce constat se

---

[1] Breteau, CH., Zagnoli , N, *Production, pouvoir et parenté dans le monde méditerranéen de Sumer à nos jours*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Association pour l'Etude des Civilisations et Littérature de l'Afrique septentrionale,1981, p.174.

[2] Bogniaho, Ascension, *« Le mythe comme une perception enrichie du genre* », in *Annales FLASH /UAC* N°8, décembre 2002, pp.41-56.

fait au niveau des chansons profanes, il est évident que le phénomène soit accentué au niveau des chansons sacrées.

2. Le mythe comme source de la chanson sacrée

La signification première du mot source le définit comme le lieu d'où sourd de l'eau. Au figuré il désigne l'origine et /ou le principe qui crée. C'est aussi le système, la substance qui fournit de l'énergie. Sa première acception est celle qui convient le mieux pour désigner le rôle que joue le mythe dans l'assiette culturelle de chaque religion. Il faudrait reconnaître, en effet, que la culture et plus précisément le fonds culturel de chaque peuple génère une certaine vision du monde charpentée par une cosmogonie dont la description produit une mythologie et par ricochet une théogonie puis implicitement une théologie. C'est donc de ce cadre mythologique que dérivent les religions. Inévitablement, l'enseignement que narre la mythologie génératrice d'une religion se prolonge dans son rituel, sous la forme des cérémonies de commémoration qui donnent l'occasion de le rejouer. C'est pour cette raison justement que nous souscrivons volontiers aux formules de Kostas Axelos qui fait remarquer :

> *« Le mythe énonce une histoire. Le rite la reproduit, la liturgie la célèbre, à savoir la joue […] Le jeu devient sacré et le sacré se trouve joué […] le jeu culturel originel jouant la tragi-comédie du jeu du monde devient jeu tragique et jeu comique ».*[1]

Ainsi, les pratiques cultuelles et culturelles constituent du terreau fertile qui fait germer des chansons sacrées comme des champignons. A voir de près, dans une certaine mesure, la chanson sacrée est un prolongement ou une ramification d'une mythologie, puisque de toute façon, c'est de cette dernière que découlent la notion du sacré et le concept de la religion. Alors, tout texte qui concourt à la réalisation d'un culte dans une religion est comme un document épiphylle de la mythologie nourricière. S'agissant tout particulièrement des chansons sacrées de *Nɛsuxwe*, elles sont assimilables à des moyens d'archivage des documents oraux fondateurs de l'identité culturelle des *Maxinu*.

Au demeurant, dans la littérature orale *maxi,* il existe de nombreux récits mythiques qui mettent en relief les croyances et la vision du monde des *Maxinu*. Ainsi que l'écrit J. Chevrier :

> *« Le mythe apparaît en relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'univers ; c'est l'expression de ces valeurs, non pas exprimée comme un traité philosophique abstrait, mais formulée selon les contours d'un récit ou d'une suite de récits. Le mythe fait partie de la parole*

[1] Kostas, Axelos, *Horizons du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p.74.

> *sérieuse qui est objet de croyances et d'initiation, il forme l'arrière-plan de la pensée et de la vision du monde traditionnelles».*[1]

Les adeptes de *Nɛsuxwe* participent de cette *« pensée et de la vision du monde traditionnelles».* C'est pourquoi, il convient d'étudier le rapport que leurs chansons entretiennent avec le mythe, ce principal déterminant de la pensée traditionnelle. La chanson sacrée est par essence un texte religieux dont le référent premier est l'univers des dieux, des divinités ou des déités. Cet univers relève du domaine de l'imaginaire collectif. S'agissant tout particulièrement des chansons sacrées de *Nɛsuxwe* leur caractère sacré fait que les récits qu'elles exaltent appartiennent plutôt à la cosmogonie ou à la mythologie *maxi* et ne proviennent donc pas du cru d'un quelconque conteur qui l'actualise. Les archétypes qu'elles véhiculent constituent un patrimoine collectif assez bien connu de tous. Alors qu'il existe une vaste mythologie commune à tous les *Maxinu,* l'examen de l'histoire de chaque *vodun* fait constater qu'il existe une mythologie propre à chaque couvent et au sous-ensemble de ses divinités. C'est d'ailleurs cela qui détermine la modalité de regroupement typique de certaines divinités dans les couvents. Les mythes qui se rapportent à la vie des *vodun* de chaque couvent transparaissent souvent dans les chansons. On ne saurait même dissocier le culte de *Nɛsuxwe* et tout ce qui l'entoure du mythe qui l'a fondé.

En effet, au commencement du culte de *Nɛsuxwe* était le mythe d'Azaka l'hermaphrodite dont la tête est pareille à une calebasse et qui prodigue paix et prospérité. Rappelons que le mythe est :

> *« un récit fabuleux transmis par la tradition, et qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine ».*[2]

Habituellement, l'imaginaire collectif sublime les faits de ces personnages mythiques, faisant d'eux des divinités. Les mythes dans la culture *aja-fɔn* sont perçus comme l'histoire réelle des divinités, des *vodun*. On s'y réfère pour formuler des dictions ou des proverbes voire des incantations. « *Jogbe hun ali* » par exemple est une formule sentencieuse signifiant, *Jogbe* nous donne sa bénédiction et qu'on retrouve dans plusieurs contextes de production littéraire. En fait *Jogbe* est une entité mythique de l'univers ontologique de la géomancie, *fa* le fondement des *vodun.*

Le propre du mythe est l'attribution de pouvoirs exceptionnels à ses personnages. Ainsi le mythe véhicule le merveilleux, l'humus de l'inspiration poétique. C'est entre autres

---

[1] Chevrier, J., *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974, p.56.

[2] Dictionnaire, *Le petit Robert*, Ed. 1996.

la conclusion à laquelle sont parvenus Léon Sellin et Pierre Alboury dont les travaux ont définitivement mis en évidence le rôle éminemment créateur du mythe dans le processus de la création en Europe. Abondant dans le même sens Mircea Eliade s'est appuyé sur les publications Maria Rilke Eliot et de Pierre Emmanuel pour dire en substance que c'est généralement le mythe qui a inspiré la poésie européenne moderne. Examinant la fonction du mythe en littérature orale, on pourrait dire que l'œuvre littéraire procède de la rencontre de la pensée intime, des aspirations des auteurs et des artistes compositeurs avec certains mythes. C'est pour cette raison que l'on constate souvent que les mythes constituent la source privilégiée de l'inspiration des auteurs. D'une manière générale, il est reconnu que le fait culturel constitue l'une des principales dimensions des œuvres de la littérature orale. Alors constate Bogniaho :

> *« un pareil fait, parce que venant de la réalité historique, sociologique, ethnique et culturelle du peuple, de la vie quotidienne de l'individu fait de la littérature orale un document qui garde jalousement, en dépit de quelques déformations, l'histoire, sociologie les préceptes et dogmes religieux».*[1]

Le fait culturel peut relever simplement de l'imaginaire sans être superposable au vécu réel. Donc plus qu'un fait culturel, le mythe peut être le réceptacle de plusieurs faits culturels.Le mimodrame qui accompagne les chansons de *Nɛsuxwe* est une actualisation de la gestuelle des divinités telle qu'elle est relatée dans les mythes. Même le langage tambouriné exécuté par les orchestres de *Nɛsuxwe* dérive de la vie mythique des divinités. Au reste, le message exprimé par les tambours ne peut être compris sans un pré-requis culturel, une profonde connaissance de la mythologie locale.

En toute logique, là où le mythe est prégnant il serait hasardeux de considérer que l'on ne puisse y trouver de la légende. L'amalgame entre ces deux types de récits est même fréquent chez certains auteurs tels que Moses Finley. Pour notre part, nous croyons qu'il faut pourtant les distinguer nettement, et convenir avec Claude Meillassoux que :

> *« Le mythe a généralement la prétention de rendre compte d'événements réputés originels, de la genèse d'institutions intéressante une humanité tout entière ou encore de catégories sociales générales et abstraites ; tandis que la légende évoque des faits historiques mémorables intéressant des groupes sociaux circonscrits, identifiables, ayant une existence historique, tels des peuples, des clans, des classes sociales ».*[2]

A cette mise au point, il ajoute une autre dont une parfaite illustration est la légende-mythe de Lago. Cette seconde mise au point dit exactement ceci : *« Le glissement*

---

[1] Bogniaho, Ascension, « L*e mythe africain comme une perception enrichie du genre »*, in *Annales* de la FLASH UNB, Calavi, n°8, décembre, 2002, p.50.

[2] Meillassoux, Claude, *Mythes et limites de l'anthropologie. Le sang et les mots,* Lausanne, Éditions Dunod, 2001, p.2.

de la légende vers le mythe est d'ailleurs un phénomène probable, sans doute accéléré avec le temps ».[1]

La légende de Lago, le nouveau-né qui s'est mis à chanter dès qu'il est sorti du ventre de sa mère, est pratiquement devenue un mythe du fait que la tradition rapporte, par ailleurs, que la consultation par l'art divinatoire a révélé sa nature de divinité à adorer. Dans ce récit, la chanson attribuée à Lago est aussi devenue un support du théâtre rituel qui se joue lors des cérémonies. Cette chanson, est le prolongement de cette légende-mythe. Dans le même ordre d'idée, la légende d'Azaka, l'hermaphrodite dont la vie est le fondement de *Nɛsuxwe* est inséparable des rites fondamentaux du culte. Il va de soi alors que les chansons desdits rites soient rivées sur cette légende.

II. LA PALINGENESIE DES MYTHES DANS LES CHANSONS

1. Approche définitoire

Validant, de fait, les résultats des travaux de Léon Selliu et de Pierre Alboury, la mythocritique considère que certains mythes sont repris à travers les siècles ou à plusieurs endroits en servant de trame de fond à certaines œuvres littéraires. C'est cette renaissance continuelle du même mythe à travers le temps que l'on nomme palingénésie. Définissant la palingénésie Gilbert Durand dira : « *un mythe ne disparaît jamais il se met en sommeil il se rabougrit mais il attend un éternel retour ; il attend une palingénésie ».*[2]

En effet, sous tous les cieux, les auteurs des récits épiques ou initiatiques et des chansons sacrées ont fréquemment recours aux mythes. Au demeurant, Mircea Eliade estime que c'est généralement le mythe qui a inspiré la poésie européenne moderne. Assertion que renchériront Maria Rilke Eliot et Pierre Emmanuel qui supputent que l'appropriation personnelle du mythe libère un langage nouveau, acte final auquel la poésie moderne réduit aujourd'hui la poésie.

C'est un fait patent, plusieurs mythes sont souvent repris à travers des siècles et parfois sur plusieurs pays. Les mêmes récits se retrouvent au Togo, au Ghana, en Côte d'ivoire et même au Nigéria. Les peuples Apolo, Gen, Ewe, Fon, Gun et Yorouba de ces quatre pays ont en partage la pratique de la géomancie dite *ifa* ou *fa*. Ce système de

[1] Meillassoux, Claude, Ibidem.

[2] Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.84.

divination a une très riche mythologie qui sert d'humus à l'inspiration des artistes de tous ordres. Les adages et les chansons s'en nourrissent le plus souvent.

La palingénésie peut se définir comme une renaissance continuelle d'un même mythe à travers le temps. Ceci est d'ailleurs également valable dans la poésie chantée dans les couvents. C'est assurément pour cette raison que l'on remarque que plusieurs chansons de notre corpus ont en arrière plan des mythes diversement abordés. Le même mythe peut servir d'univers référentiel à plusieurs chansons sans que cette pluralité ne confère aux textes l'impression du déjà entendu. Un même mythe peut être revisité et exploité une multitude de fois sans que cette référence ne devienne désuète. Il est possible que pour certaines raisons, quelques mythes soient délaissés pendant plusieurs années voire des décennies avant que des auteurs compositeurs ne les prennent en compte. C'est certainement cette caractéristique des mythes.

Parfois la résurgence du mythe dans le champ de la créativité littéraire s'opère sous forme d'une rémanence. L'analyse du phénomène permet de saisir sa pérennité comme une caractéristique inscrite dans la fonction fondamentale qu'assume le mythe dans le champ du social. Dans son rôle basique de structuration de l'identité culturelle, il constitue *« un instrument de régulation sociale, le code à la fois fonctionnel et coercitif qui impose le maintien des stratifications »*[1] comme l'a souligné Claude Lévi-Strauss, un ethnologue averti. Un tel instrument mérite logiquement d'être revisité, d'être mis en œuvre de temps en temps si l'on tient au maintien de l'ordre des choses qu'il a contribué à instaurer.

C'est aussi la conviction de Roger Bastide qui fait justement remarquer que dans les pratiques religieuses, les rituels impliquant la dramatisation des mythes concourent à les soustraire de l'oubli et donc, à les rappeler à la mémoire collective. Aussi a-t-il écrit :

> *« La dramatisation des mythes […] assure l'indestructibilité des souvenirs en les représentant au cours de cérémonies d'initiation, sous la forme de pièces rituelles jouées par des hommes masqués, donc à des moments particulièrement susceptibles de graver des souvenirs de récits à jamais, puisque la mémorisation se fait ici dans un climat affectif, de surexcitation, d'épouvante, ou de recréation de la personnalité ».*[2]

Alors, si l'on convient que les chansons sacrées ont, entre autres fonctions, celle de revitaliser un savoir empirique et une croyance ancestrale constituant le socle de l'identité socioculturelle et la cohésion d'une communauté humaine, on comprendra pourquoi il est facile d'y déceler de façon récurrente tout ce qui peut assumer la fonction d'instrument de régulation sociale.

---

[1] Lévi-Strauss, Claude, *Le Totémisme aujourd'hui,* Paris, PUF, 1962, p.46.

[2] Bastide, Roger, *Eléments de sociologie religieuse,* Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1974, p.123.

2. La palingénésie des mythes dans les chansons

2. 1. Les mythes entre palingénésie et rémanence

Il est irréaliste de nier que l'arrière fond de toute chanson sacrée est mythique. Un texte qui ne s'imprègne d'aucun mythe n'a nullement la prétention de se faire ranger dans la catégorie des chansons sacrées. A part quelques chansons de dénonciation d'outrage, dans l'ensemble, les chansons de notre corpus sont profondément liées d'une manière ou d'une autre à la mythologie locale.

Tout bien considéré, certaines chansons de *Nɛsuxwe* fonctionnent exactement comme des récits initiatiques donc comme des mythes concentrés ou abrégés. La chanson d'impulsion de transe « *Nugbo jɛn nuwe na Atadé »* en est parfaite illustration. En effet, comme nous l'avions démontré dans la rubrique consacrée aux fonctions psychoaffectives des chansons, le message de ce texte est articulé sur un psychodrame mythologique.

Il en est de même pour le chant CHC.06 qui reprend une allégorie des mythes de la géomancie *fa* qui exprime l'échec programmé de toute entreprise irréaliste. Le mythe qui enseigne le caractère insondable et énigmatique du *vodun* est ici résumé et ramené à l'idée d'un lépreux qui s'aventure à monter un kapokier géant dénudé de branche. Les mêmes caractéristiques du *vodun* sont également évoquées très finement dans la chanson notée CHC.14. Cette chanson rappelons-le dit :

3-Le vodun c'est l'intérieur de la gourde à col étroit
5-Qui peut voir l'intérieur d'une gourde à col étroit ?

Ces propos constituent la conclusion d'un récit initiatique fondé sur un mythe enseignant la difficulté de comprendre et d'expliquer l'entièreté du *vodun*, qui est capable de punir très sévèrement même son initiateur dès que celui enfreint aux principes réglementaires.

La crainte de subir de telles représailles se retrouve justement dans la chanson de purification CHP.02 dans laquelle kêliê, le page mythique est appelé à la rescousse pour jouer le rôle d'intermédiaire qu'il est censé accomplir selon la mythologie des *vodun.* En fait, dans la théogonie *maxi, Dada Sɛgbo*, *Sɛgbo Lisa*, *Mawu* constituent la catégorie des *vodun* supérieurs initiateurs et garants de l'ordre des choses. C'est après eux que viennent les *vodun* qui s'occupent des détails du quotidien des humains. *Kɛliɛ* est au service de cette catégorie de *vodun* dont il est comme pour ainsi dire le garçon de course. Il ne s'agit pas d'un intermédiaire habituel entre les *vodun* et les humains. C'est un personnage mythique que l'on évoque en ces termes :

CHP.02

7-Veuillez réveiller le page kêliê
8-Du sommeil
13-Le moment où le tambour sacré sɔhun résonne
14- Et le roi se réveille
15-Du sommeil
16-Ce moment est arrivé.

L'arrière fond de ce chant est donc mythologique.

Par ailleurs, les chansons CHC.05 et CHD.08 ont en commun un référentiel culturel fondé sur des récits relatifs à un très géant oiseau mythique qui dévorait les animaux et les humains. Cet oiseau était un justicier naturel qui punissait ceux qui étaient coupables de la transgression des règles organisant la communauté traditionnelle *maxi*. Pour cette raison il est craint et quasiment déifié. Ses attribués sont magnifiés dans nombre de chansons. Nous en choisissons deux pour illustrer le fonctionnement de son image.

CHC.05 (*Chant*)

8- *Je suis venu célébrer sa majesté Lintonon*
9- Oiseaux aux grandes ailes
10- Je suis venu te louanger maître des richesses.

CHD.08

8-Voici l'oiseau de proie qui dévore les petits animaux
9- Viens donner quelque chose
10- L'oiseau de proie, qui dévore les petits animaux.

Le premier texte relève de la catégorie des chansons que Bienvenu Koudjo regroupe sous le terme générique de « *Avalile han* » il est exécuté en début de séance d'animation lors des réjouissances des adeptes. Il est composé pour célébrer le roi Lintonon Gbaguidi VII qui régna de 1860 à 1878 sur le trône de la confédération *Maxi* à Savalou. C'est sous son règne que cette chanson a été composée. Il s'agit donc d'une chanson du XIXème siècle. Ici se trouve exaltée l'image de puissance, puissance physique doublée de puissance d'argent. Quant au second texte, il se contente de glorifier la puissance physique de l'oiseau. Selon le recoupement des indications, il semble qu'il est bien antérieur au premier. A travers sa texture on peut appréhender la pérennité de certaines approches esthétiques.

Autre fait digne d'être mentionné. Sans le dire explicitement, la légende-mythe de l'avorton Lago, instaure une rétro-vision de la légende de l'hermaphrodite Azaka, socle du culte de *Nɛsuxwe*. La chanson contenue dans ce récit et qui est attribuée à personnage fantasque le présente comme un avatar d'Azaka. La compréhension de ce texte est donc subordonnée à un pré-requis culturel qui relève de la palingénésie des mythes en milieu *maxi.* C'est ainsi que fonctionne ce texte recueilli dans notre corpus sous le code CHC.09.

En effet, cette chanson découle de la légende-mythe de Lago, une divinité du couvent *Nɛsuxwe* dans la région de Savalou. La dite légende-mythe figure en annexe. Pour synthétiser l'idée-force de cette légende-mythe, nous dirons qu'un nouveau-né qui allait être victime d'un infanticide rituel s'était mis à chanter. C'est cette chanson qui est supposée reprise ici par des adeptes en transe parce qu'ils sont justement chevauchés par le *vodun Nɛsuxwe* qui a été engendré à partir de la personnalité de ce nouveau-né appelé Lago.

De l'analyse de cette chanson de Lago il ressort les observations suivantes :

Le projet esthétique de ce texte est surtout la sensibilisation contre les infanticides rituels qui avaient cours dans la contrée dès qu'un enfant présentait une malformation quelconque. Pour éradiquer cette pratique le personnage clé autour duquel l'histoire est tissée n'est qu'un avorton. Ainsi la communauté sait dorénavant que la vie humaine même celle des prématurés doit être considérée comme sacrée. Toute personne qui ne se conformerait pas à cette disposition pourrait connaître une mort subite et mystérieuse comme ce fut le cas de la matrone qui avait assisté la mère de Lago. De même, considérer un enfant comme un paria et le traiter comme tel peut avoir des conséquences redoutables pour toute une famille. Tel est le message véhiculé par la prise en otage de Yogbammè par Lago.

Par ailleurs, il convient de faire remarquer que cette légende- mythe a donné lieu à l'émergence d'un théâtre rituel qui se joue lorsque le vodun Lago chevauche son adepte.

En fait, quand l'adepte de Lago est habité par l'esprit de son vodun il a toujours à côté de lui une femme également en transe et qui est chevauchée par l'esprit de myogramme. Pour symboliser sa rupture avec le monde des humains, l'hypostase de Yogbammè ne parle jamais. Lorsqu'elle se lève pour danser, l'hypostase de Lago, son époux mythique se lève et l'entoure d'un grand pagne blanc de sorte qu'il est le seul à la contempler. Ce spectacle en abyme est pour ainsi dire sans spectateur mis à part Lago qui seul sait ce qui se passe réellement à l'intérieur du rideau qu'il met.

La symbolique de cette mise en scène est l'expression d'une part, de l'extrême jalousie de Lago qui a ravi la nouvelle épouse du fils préféré du chef du clan des *dɔvinu*. D'autre part, c'est l'expression de la disparition de Yogbammè pendant que se déroulait une fête, son propre mariage.

De toute évidence, la compréhension ou l'interprétation du genre littéraire *vodun mlamla* nécessite un pré-requis culturel et un pré-acquis qui est la connaissance et la mise

en liaison d'autres textes qui peuvent aller de la fable au mythe. L'actualisation du *vodun mlamla* ici donne lieu à une palingénésie des mythes fondateurs du clan ou de la communauté sociale.

Le *vodun mlamla* « *kpɔ die dé ji e »* (voilà que s'élève le léopard) qui ponctue la litanie et les chansons du *vodun Bosikpɔn* est comme une apostille tirée de la légende- mythe de la princesse Aligbonɔ qui aurait violée par un léopard. De ce viol commis par le félin serait né Agasu qui est devenu après sa mort un *vodun* clanique *tɔhiɔ* d'où est issu *Bosikpɔn.* En prenant le *vodun Bosikpɔn* à travers son hypostase en transe comme le léopard l'on se réfère indubitablement à l'origine mythique d'Agasu.

Même dans la littérature écrite béninoise on peut facilement constater que certains auteurs font revivre d'une manière ou d'une autre certains récits de la mythologie propre à la culture nationale. A titre d'exemple on peut citer le mythe de Gbégouda dans le roman *Un piège sans fin* de Olympe Bhêly-Quenum et le mythe de la sanction divine dans *L'esclavage* de Félix Couchoro. C'est dire que de temps en temps des mythes sont repris dans des productions littéraires qui les retirent de l'oubli pour les remettre en relief dans l'imaginaire collectif. C'est de la qu'est né le concept de la palingénésie des mythes.

La manipulation des mythes ou des légendes se fait comme on le voit, sous plusieurs formes. Désigner un *vodun* ou son adepte par le nom de l'animal totem de la divinité est une allusion sibylline à un mythe qui s'attache à sa personnalité. L'expression *Akaba yehumɛ* (Akaba sous forme d'esprit) qui s'utilise couramment comme slogan visant à encourager les adeptes en transe lors des exhibitions de danse est un clin d'œil à l'histoire divinisée de la succession d'Akaba par la reine Hangbe, sa sœur jumelle. Pour des raisons de phallocratie, le règne de la reine est passé dans l'histoire comme le prolongement du règne de son frère jumeau revenu s'incarner comme *vodun* pour parler et agir à travers le corps physique d'une personne de sexe féminin. C'est bien le mythe d'Akaba régnant sous la forme de *vodun* qui revient donc dans les chansons parlant d'*Akabasi* (femme ou fidèle d'Akaba) ou d'*Akaba yesumɛ* (Akaba sous forme d'esprit).

Au regard de tout ce qui vient d'être démontré, nous dirons que le mythe est l'étoffe des chansons sacrées. Elles en sont en retour des reflets subtils**.**

2.2. Le mythe comme code esthétique des chansons

Dans les chansons de *Nɛsuxwe* la présence résiduelle de mythes instaure la matérialité de l'intertextualité tout en donnant de l'épaisseur aux textes. En manipulant habillement les mythes, les compositeurs des chansons arrivent à faire mouler dans les textes un

discours à double complexification. Cet artifice est même impératif puisque les chansons de *Nɛsuxwe* ont plusieurs catégories de destinataires. Elles ont en effet, la particularité de s'adresser au *Numineux* invisible et à deux catégories distinctes de destinataires humains visibles: les humains adeptes et les humains non initiés. Il normal que le message destiné au monde invisible ne soit pas perceptible encore moins accessible aux profanes. Pour toutes ces raisons, il y est souvent volontairement entretenu une ambivalence de sens, de compréhensions parfois également valables, créant ainsi, ce que nous nommerons, faute de mieux, une esthétique de l'abscons. Là, la forme est mystérieuse et le sens exact des paroles est également, par endroits, tout aussi mystérieux. Il est remarquable que ces chansons sont formées de chaînes phonosémantiques et selon le rapport des mots mis en association, on obtient : une métaphore, une connotation intertextuelle ou une allusion à une légende ou à un mythe. En somme, dans les chansons sacrées, on remarque un renforcement, voire une fusion mutuelle entre la forme et le contenu au bénéfice du sens. Le sens qui, pour ainsi dire, se noue dans un jeu de mots est renforcé par la polysémie des termes ou l'incursion dans un registre spécifique appelé *hangbe*. Dans ce jeu de construction, le sens du texte fleurit et s'épanouit, donnant l'image d'un ensemble de corolles sémantiques les unes paraissant tout aussi intéressantes que les autres.

Dans la version originale (en *maxigbe*) du texte CHD.13, dès le premier verset, (axɔ e xɔ mi ɔ), l'artiste créateur joue habilement sur une homophonie accidentelle créée par troncation qui entretient une riche ambigüité du terme « axɔ **»** qui est autant la forme apocope du mot « *axɔsu » (roi)*, que celle du mot « axɔsi » (adepte de *tɔxɔsu*). Ceci offre une lecture plurielle du texte. En revoyant à plusieurs pistes de lecture, le texte nous fait revisiter concomitamment plusieurs mythes par un simple de mots. Le mythe est, comme on le voit, le principal levier que les auteurs-compositeurs actionnent pour parvenir à de telles prouesses.

3. La quête du bonheur comme source des chansons sacrées

Parmi les définitions du *vodun* rappelées au début de cette étude celle de Bogniaho situe la pratique du *vodun* dans l'aspiration légitime des peuples à vivre en paix un bonheur permanent. Cette définition met le doigt sur ce qui fait courir les gens vers le *vodun* et les pousse à chanter pour lui soit pour l'implorer, soit pour le célébrer.

Ainsi s'explique le grand nombre des chansons de dévotion que compte notre corpus. Le plus souvent, on chante pour un *vodun* en vue d'obtenir sa bénédiction. Ensuite lorsqu'on est comblé, on s'extasie et le contentement fait jaillir la source d'inspiration qui apporte de la matière première aux instances de la création des chansons sacrées. Donc pour aller à la source de la gestation et de la naissance des chansons, il faudra aller au plus

profond fouiller dans les dédales des sentiments qui animent les adeptes. Compulser les textes de la chanson est manifestement la passerelle la plus fiable pour y parvenir.

CHD.09

4- Faire du bien à Ahouandjo, le vodun
5- Le bénéfice qu'on en tire n'est pas négligeable
6- La guerre à laquelle j'ai pris part
8-Aucun peureux n'y était allé
10- Ceux qui portaient sur eux des amulettes
11- Le soleil ne s'était pas encore levé
12- Ceux qui avaient comme protection la sorcellerie
13- Le soleil ne s'était pas encore levé et ils étaient tous morts
14-Moi j'ai adoré vodun yɛhwe
17- Et je suis revenu chez moi

Cette chanson lève une équivoque sur la nature du *vodun*. Certains, en effet, l'assimilent facilement à de la sorcellerie ou à de la magie. Mais dans cette chanson on découvre que les adeptes distinguent nettement les trois pratiques et démontrent que le *vodun* est supérieur aussi bien à la sorcellerie qu'à la magie qui ne protègent pas leurs pratiquants. Adorer le *vodun* procure selon ce texte des bénéfices inestimables. La démonstration de cette affirmation est faite dans la relation du sort réservé à trois catégories de personnes qui prennent part à une guerre effroyable. La première catégorie est constituée des guerriers qui se munissent de magie comme protection, le deuxième groupe de guerriers est celui de ceux qui comptent sur la sorcellerie pour ne pas être vaincus à la guerre. Enfin la troisième catégorie est celle des adeptes du *vodun* qui pratiquent le culte en toute sincérité. Selon le texte, les deux premières catégories de personnes sont parfaitement vulnérables et meurent vite, fauchées dès le début de la guerre. Quant à ceux qui comme le coryphée pratiquent sincèrement le *vodun* ils sortent indemnes parce qu'ils sont protégés contre tous les risques que la guerre fait courir aux gens. C'est dire qu'en pratiquant le *vodun* on est protégé et que tous les autres moyens de protection sont dérisoires. Par ricochet, ce texte est une invite à adhérer au culte de *Nɛsuxwe*.

Cette chanson de dévotion s'inscrit dans la même perspective que celle des propos de clarification d'Olympe Bhêly Quenum et d'Alfred Metraux qui ont tenu à distinguer le *vodun* de la sorcellerie et de la magie. Le premier a notamment écrit :

> *« il est essentiel de dissocier le vodun de la magie et des forces obscures qu'une étude comparatiste m'a permis de déceler chez Homère …ce n'est non plus de la sorcellerie».*[1]

Quant au second écrivain il renchérit en disant :

[1] Quenum, Olympe, Bhêly, *« Du vodu et de l'Afrique des profondeurs »,* conférence à LECCE, source Internet, *http://WWW.acfas.ca,* P.1.

> *« La sorcellerie fleurit dans les campagnes mais elle est considérée par les vodouisants comme crime puni par les divinités du vodou. Rien n'est donc plus injuste que de confondre vodou et magie ».*[1]

La chanson CHD.09, tout comme les mises au point de ces deux intellectuels thuriféraires du vodun ont un but commun : magnifier le *vodun* par reconnaissance de ses bienfaits. Il s'agit d'actes de gratitude. La pureté des chansons sacrées qui fait d'elles des mélodies immortelles procède de l'intime conviction de leurs auteurs et de la sincérité des paroles dans lesquelles elles sont moulées. Certaines paroles censées provenir du *vodun* et que l'on retrouve dans quelques chansons telles que CHP.07 contribuent à valoriser son image de dispensateur la sécurité et de la joie de vivre.

CHP.07

1- Lorsqu'un enfant tend les mains, le père le prend dans ses bras
2- si je te prends
3- Rien de mal ne pourra t'arriver
4- Tu me cherches
5- Me voici venir.

De telles assurances de bonheur ne peuvent que pousser à chanter sa joie et sa gratitude. Et alors prospère la créativité des chansons dédiées au *vodun*. La quête du bonheur est, comme nous venons de le démontrer, à la base de l'acte créatif des chansons sacrées. On sait, par ailleurs, que tout ceci procède d'une certaine vision du monde inculquée par une mythologie qui positionne le *vodun* comme le médiateur terrestre des hommes dans leurs relations avec le créateur de l'univers. Pour cette raison les récits de cette mythologie imprègnent les chansons qui interviennent au cours des activités intervenant dans cette médiation. L'imprégnation de cette mythologie prend parfois des formes très subtiles parce que de certains mythes ont été essorés pour déboucher sur des filtras qui apparaissent dans les chansons comme des icônes-métaphores.

4. Les icônes-métaphores

Sans rentrer dans les détails du discours des sémioticiens, nous retiendrons comme définition du concept qu'une icône-métaphore *« est un signe qui représente son objet parce qu'il possède des qualités que possède aussi cet objet».*[2]

Peirce décrit les icônes-métaphores comme *« celles qui représentent le caractère représentatif d'un [signe] en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre ».*[3]

---

[1] Metraux, Alfred, « *Histoire du vodou depuis la guerre d'indépendance jusqu'à nos jours* » in *Ouidah92 vodun*, Paris, Présence africaine, p.238.
[2] Deleuze, G. & Guattari, F., *Postulats de la linguistique*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, pp. 95-98.
[3] Peirce, C.S., *Écrits sur le signe,* Paris, Seuil, 1978, p.148.

L'icône-métaphore est alors la représentation mentale ou matérielle d'un objet auquel on transfert des traits de caractères appartenant à ce qui est représenté dans une comparaison implicite. Cette pratique est fréquente dans les sociétés de l'oralité qui empruntent ce raccourci pour archiver dans la mémoire collective des traits caractères emblématiques.

Dans l'art littéraire *vodun* l'usage d'icônes-métaphores est poussé à l'extrême parce qu'elles servent aussi à ne pas dire très clairement certaines choses. Il y en a même qui sont si assimilées qu'elles passent simplement pour des synonymes. C'est le cas du terme *hun* qui originellement sert à désigner le sang. Le sang étant la substance vitale des humains, il est perçu comme ce qui assure la nourriture du corps et sauvegarde le maintien de la liaison de ce dernier avec l'âme des individus. Dans toutes les cérémonies, le sang des animaux sacrifiés est alors offert au *vodun* qui est censé en consommer pour renforcer ses propres pouvoirs. Comme le sang est son unique aliment visible dont il épouse les qualités, le *vodun*, par transfert d'image, a fini par épouser également le nom *hun* qui est le terme soigné par lequel on le désigne dans les chansons et dans les noms de consécration. Ainsi même le nom *vodun* dans le registre soutenu est une icône-métaphore. Ceci n'est pas un cas isolé. Bien au contraire. Ce détour iconique courant est profondément ancré dans la culture locale. Ses fondements résident dans l'éducation traditionnelle.

A partir des contes ou des légendes qui ont façonné, durant l'enfance, l'esprit des *Maxinu*, certains archétypes prennent forme dans l'imaginaire collectif. Ainsi sont nées des idées reçues. Elles sont communément partagées quoique leur véracité ne soit pas toujours prouvée. Par exemple l'hyène appelée *hla,* est présentée dans les contes et dans les légendes comme le plus féroce des animaux sauvages. On l'y peint comme l'animal le plus dangereux qui s'attaque aux hommes pour les dévorer dès la tombée de la nuit et serait même très portée à tuer sans raison évidente quelques unes de ses congénères. Quoique l'étude scientifique des mœurs de cet animal le décrive comme un charognard peureux qui ne s'attaque à l'homme que lorsqu'il est en meute, l'imaginaire collectif des *Maxinu* le considère comme la référence absolue de la méchanceté gratuite. Ainsi *hla*, l'hyène qui doit cette fâcheuse réputation aux contes et aux légendes est devenue dans le langage imagé des *Maxinu* le prototype de la cruauté. Devenu une icône-métaphore, le terme *hla* a été progressivement associé à une autre idée reçue provenant de l'histoire du royaume d'Adja Tado pour donner l'expression *Ajanu-hla.*

En effet, dans l'histoire des peuples du Sud-Bénin dont la souche proviendrait de Tado, il est dit que la migration qui les a conduits sur l'actuel territoire de la république du Bénin fait suite à un parricide commis par des princes qui finalement ne se sont plus mis en

accord sur l'identité de celui d'entre eux qui allait hériter du trône. En rapprochant la cruauté de ces princes régicides œdipiens de la férocité imaginaire de *hla,* l'hyène les *Maxinu* ont forgé l'icône-métaphore *Ajanu-hla* (signifiant l'homme d'Adja pareil à l'hyène). Le terme *Ajanu-hla* est systématiquement utilisé dans les chansons pour stigmatiser le sadisme doublé de perfidie chez certaines personnes. Les personnes ainsi désignées sont à fuir absolument. Une chanson fondée sur l'allusion à ce trait moral est employée par les *vodunsi* pour annoncer la présence d'une personne qui persécute le culte ou est considérée comme ennemi de la religion *vodun*. Une chanson dit par exemple :

> *Hla, l'hyène arrive.*
> *Kinikini, le lion fait une manifestation*
> *Et voilà l'hyène qui s'amène.*

Il est incontestable que cette projection de l'imaginaire collectif sur le langage est le propre de toutes les communautés humaines. C'est en rendant compte de cette pratique langagière généralisée que Pierre Guiraud a écrit :

> *« Le langage est une institution sociale et, donc, sous l'étroite dépendance de la collectivité qui le crée et l'utilise. Cette influence agit sur les sons, par l'adoption, par exemple, de certaines habitudes de prononciation propres à une classe. La syntaxe, de même, traduit des habitudes de pensée,(…) Mais c'est surtout sur le lexique que s'exerce l'influence de la société ; les mots, en effet, reflètent directement les institutions, les mœurs, les techniques, les idées, les choses qu'ils ont pour fonction de désigner».* [1]

A voir de près, les icônes-métaphores utilisées dans la littérature orale sont des concentrés d'idées reçues. Tout y passe. Le caméléon est représentatif de la patience et de la sagesse divine; l'éléphant, la puissance inébranlable ; la terre, la mère, nourrice.

Si l'on en croit Dominique Zahan, les supports animaliers seraient préparés à jouer le rôle que le conte leur confie, par la prise en compte des archétypes qui s'attachent à chacun d'eux :

> *« Ainsi le Bambara va-t-il illustrer les thèmes les plus abstraits par l'entremise de l'éléphant, de l'hyène, de l'hippopotame, du cheval, de l'âne, du chien, de végétaux, de condiments, etc., choisis selon l'idée qui doit s'exprimer grâce à eux »*[2]. Ce sont, là, « *des symboles qu'ils se gardent d'utiliser au hasard, car leur valeur est fonction de l'analogie susceptible ou non de s'établir entre ces concepts abstraits et des attributs réels et intrinsèques des supports des symboles »*[3].

En effet, l'objectif poursuivi par la mise en œuvre desdits procédés découle, selon Firmin Rodegem, d'un fait patent : *« La permanence du message oral étant toujours*

---

[1] Guiraud, Pierre, *L'ancien français* Paris, P U F, coll Que sais-je ? p.9.
[2] Zahan, Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambara,* Paris, Armand Colin, 1967.p.124.
[3] Ibidem.

précaire, il faut assurer à la fois sa stabilité et sa transmission pour lutter contre l'entropie ».[1]

Ce mythe est réduit dans la chanson à ce que nous pouvons appeler une icône métaphore. Même au niveau des végétaux il existe des icônes-métaphores dont l'une consacre le *basilic panicum* comme le plus puissant de toutes les plantes. C'est à partir du nom sacré de la plante *Ake* (cri) qu'a été constituée cette icône-métaphore. Une formule sentencieuse rend bien le discours résiduel d'un récit initiatique en ces termes : « *Ake ma ke ama de ma nɔ ke ».* Littéralement cela veut dire : « *tant que le basilic panicum ne bronche aucune feuille ne parle».*

Ici, nous n'irons pas dans les détails de l'explication du nom iconique à cause du domaine sacré dont il relève. Toutefois, il convient de signaler sa fréquente occurrence qui parfois résonne telle qu'une incantation. Sa substance a inspiré de nombreuses chansons exprimant la suprématie du *vodun* ou de certaines pratiques rituelles.

III.POUR UNE MISE EN PHASE DES RESSOURCES AVEC LES ATTENTES

1. Approche endogène d'appréciation de l'esthétique

D'une manière générale, l'appréciation de l'esthétique d'un texte littéraire procède de la réception critique de *la parole littéraire* aussi bien par les spécialistes de l'art que par les simples consommateurs de textes oraux. Le mécanisme de l'appréciation articule l'attente des destinataires-consommateurs sur les axes des réussites dans la mouture du texte. De façon tacite, l'on attend du créateur d'un texte une certaine originalité dans la manière de rendre agréable la réception du message véhiculé. Cette originalité doit se manifester dans la manière de rendre harmonieuse les aspérités du langage. C'est justement ce que reconnaît André Cresson lorsqu'il écrit :

> *« L'impression de beauté tient ici à tout autre chose, au sentiment que nous avons du réussi. Alors nous avons l'impression d'une réussite, d'une difficulté heureusement vaincue, d'une juste proportion entre le but que l'artiste a poursuivi et les moyens qu'il a employés pour l'atteindre. Le plaisir n'est donc plus ici sensoriel. Il est intellectuel »*[2].

Alors, l'option qu'affichent les chansonniers dans la composition de textes c'est de faire rendre leurs productions suaves. Rendre suaves des textes destinés à être oraliser, c'est proprement faire de la poésie, la poésie qui selon le dictionnaire *Le Petit Robert* se définit comme « *l'art du langage visant à exprimer ou à suggérer par le rythme* (surtout les

[1] Rodegem, Firmin, *Analyse ethnolinguistique d'un phénomène de déviance dans une société à caractère empirique*, Bruxelles, Musée royal de l'Afrique centrale, 1997, p.57.
[2] Cresson, André, Ibidem.

vers) *l'harmonie et l'image ».*[1] Pour parvenir à leurs fins, ils usent de tous les moyens et agissent avec finesse à tous les niveaux de l'élaboration de leurs textes. Pour explorer tous ces moyens de la création de ces textes poétiques nous allons étudier leurs caractéristiques à tous les niveaux. Ceci s'effectuera dans une perspective de mise en rapport avec la conception endogène de la créativité littéraire.

Nous adapterons cette approche parce qu'il est établi que *« la littérature est toujours plus ou moins l'expression d'un état social* »[2] puisqu'elle *« est le miroir d'une société, d'une civilisation à une époque de son évolution ».*[3] Comme cette étude porte sur des textes majoritairement très anciens, les résultats ferons ressortir des traits permanents qui n'ont rien à voir avec des effets de mode. C'est donc la constante du langage à travers le temps que nous tenterons d'analyser. D'ailleurs, l'impossibilité de dater ces chansons anonymes nous ôte toute aptitude d'analyse diachronique du langage poétique. Par ailleurs, le principe d'anonymat ne permet pas de prendre le risque de déceler le style particulier des auteurs compositeurs. La grande mobilité des chansons ne permet non plus de savoir avec précision d'où provient originellement chaque texte.

Il ne sera donc pas pris en compte ni les variantes stylistiques ni les *« conditions déterminant les effets de toute forme de style».*

C'est du reste, pour écarter ces perspectives que nous avons retenu dans notre corpus de textes des chansons de plusieurs orchestres tout en diversifiant l'origine de la collecte. L'essentiel du travail consiste à faire de l'idiomatologie. Cela revient à dire que nous étudierons les caractéristiques propres à *« La langue en fonction de la nation »*[4] et des objectifs de son utilisation. Mais comme il s'agit de textes oraux, l'étude de la mise en œuvre des ressources de la créativité d'esthétique littéraire sera envisagée dans une perspective phonostylisque, science qui jette le pont entre la linguistique et la science littéraire. En effet, *« l'objet du phonostylistique a pour but de dresser l'inventaire des procédés propres à relever l'expressive »*[5] fait remarquer Pierre Guiraud, avant d'ajouter : *« c'est dans la mesure où la langue dispose librement de certains éléments phonique de la chaine parlée qu'elle peut les utiliser à des fins stylistiques ».*[6]

La langue *maxigbe* dispose d'une gamme variée des procédés du genre ; et c'est justement dans l'attente d'une maitrise certaine desdits procédés que se situe la critique des utilisateurs et des consommateurs des chansons. Comme les compositeurs n'ignorent

[1] Dictionnaire *Le Petit Robert,* édition 2009.
[2] Genette, Gérard, *Figures I,* Paris, Seuil, p.258.
[3] Suberville, Jean, *Théorie de l'art et de la littérature,* Paris, édition de l'école, 1968, p.22.
[4] Guiraud, Pierre, *La stylistique*, Paris, PUF, 9è édition, 1979, p.46.
[5] Guiraud, Pierre, Op. Cit. p.32.
[6] Guiraud, Pierre, Ibidem.

point que c'est à ce niveau que s'évalue leur compétence, l'essentiel du travail d'élaboration des chansons sacrées s'effectue sur le plan phonostylistique.

2. Esthétisation de la profération des noms

Les noms employés pour invoquer ou pour évoquer diffèrent généralement puisque dans toutes les cultures, il existe des noms péjoratifs désignant la même réalité que d'autres noms s'avérant plutôt laudatifs. Toutefois, il convient de reconnaitre que dans les cultures négro-africaines, nommer les individus surtout à des occasions solennelles ou dans des œuvres d'art requière un certain savoir-faire qui s'inscrit dans les préceptes l'ordre de la poétisation.

Parlant du statut et de la place du nom dans la culture Sérer dont est issu Léopold Sédar Senghor, Edgar Faure a déclaré dans sa réponse au discours de réception du poète à l'académie française : *« je dirai ton nom, Senghor. Nomina, numina. Chez vous, le nom se décline et se déclame, on le psalmodie et on le chante. Il doit sonner comme le sarong, rutiler comme le sabre au soleil ».*[1] Cette remarquable mise en relief du potentiel poétique de l'onomastique en milieu Sérer est tout à fait applicable aux noms, compris comme substantifs ou anthroponymes en milieu *maxi*.

En fait, tout comme chez les Sérer, ici, les noms fonctionnent comme des poèmes très courts imbriqués dans les textes chantés. Il est loisible à celui qui les profère de les décliner dans leur entièreté ou de se limiter à déclamer une ou deux stances en asyndète. Ainsi au lieu d'utiliser le nom courant *avun* qui désigne le chien, les compositeurs des chansons peuvent selon l'environnement lexicologique employer soit le terme *aglavun huesu*, soit se limiter à dire *agla* ou bien dire *huesu* ou *aglavun.*

Nommer, interpeller, appeler, invoquer les humains, les entités supérieures, les végétaux ou les animaux dans les textes sacrés respectent une codification, des formulations spécifiques. Ici particulièrement le lexique utilisé diffère singulièrement de celui employé couramment dans les textes profanes. Pour des besoins de clarté nous distinguerons quatre types d'évocation. On peut, selon le but poursuivi, faire une évocation phatique juste pour attirer l'attention du destinataire. L'évocation peut être ordalique si l'on profère le nom sacré qui nuit. Elle devient optative quand elle vise l'obtention de faveur comme c'est souvent le cas pour les *vodun*. Lorsque satisfait l'on choisit de louanger, l'évocation est alors laudative. Ainsi nous distinguons : l'évocation phatique l'évocation ordalique, l'évocation optative puis l'évocation laudative.

[1] Réponse de M. Edgar Faure au discours de M. Léopold Sédar Senghor discours prononcé au cours de la séance publique le jeudi 29 mars 1984 à Paris palais de l'institut.

A chaque type d'évocation correspond un ou plusieurs désignatifs appropriés. Pour les noms communs il y a huit modalités graduelles de désignation des objets par les auteurs des chansons sacrées. Le schéma des niveaux de dénomination peut être ainsi représenté.

Nom commun

1- mot usuel
2- mot du registre soutenu
3- stéréotype
4- circonlocution
5- image
6- emprunt à autre idiome
7- nom de nuit
8- nom ésotérique

Il n'est pas exclu que plusieurs niveaux de désignation soient combinés pour créer une redondance esthétique visant à mettre l'accent sur un trait particulier de l'objet ainsi désigné. L'effet de la redondance n'est jamais neutre. Il découle de la recherche d'une valorisation ou d'un désir de stigmatisation.

S'agissant des désignatifs des personnes humaines, leur nature ainsi que la manière de les employer s'avère foncièrement artistiques. Dans les chansons, souvent on ne nomme pas directement les personnes. On procède par approches progressives allant de l'appellatif de clan à l'expression développée du nom de consécration. Rappelons que les noms de consécration sont des séquences conclusives de la formulation d'une pensée intime comme l'a démontré à suffisance le tableau d'illustration figurant dans la rubrique traitant des genres pratiqués. Le plus souvent, ce n'est que dans les chansons où ils figurent que le grand public a l'opportunité de saisir le sens profond des noms de consécration et des tiges puisque ce sont ces textes qui livrent l'expression développée, la formule sentencieuse dont ils sont extraits. Pour en donner une idée du fonctionnement, nous choisirons quelques textes de notre corpus dans lesquels figurent certains noms propres.

Le chant CHP.02 ne se contente pas de citer les noms il les décline en développant la maxime dont ils sont des abrégés. A titre d'exemple Gnihamè (verset 20) vient de la troncation de la sentence : *kanli aya ma zɔn nyihamɛ* . Cela signifie : « n'importe quel animal ne fait la compagnie des bœufs ». Il faut alors comprendre *je ne suis pas n'importe qui*. Ensuite Hèvassou (verset 19) découle du dicton ***xɛ jɛ afa xɛvasu*** ce qui veut dire littéralement : l'oiseau qui plane et se pavane a des pennes qui s'y prêtent. Ceci sous-entend : *J'ai toutes les ressources indispensables à mes besoins.* Dans le texte CHC.20, c'est

plutôt la formule sentencieuse (*glelilɛ ma nyɔ ze : on ne soulève pas un champ labouré)* d'où est issu le nom fort du roi Glèlè qui est utilisée au niveau du verset 1 pour l'invoquer. La même stratégie d'invocation est adoptée dans le texte CHC.08 au verset 11 où figure la phrase entière *Kpa ma do so vɔ gbe* (un canon ne tonne pas comme n'importe quel fusil) pour nommer Sovogbé, un pontife défunt.

Une autre manière assez originale et poétique de dénomination se retrouve au niveau des versets 19 et 20 du texte CHD.07. Ici ce sont des termes non conventionnels provenant de formules incantatoires qui sont utilisés en même temps comme qualificatifs d'une certaine attitude et comme prénom. Il importe de faire remarquer que les termes k*lejo* et *agbahungba* ne sont pas des mots utilisables dans le langage courant. Ces mots suggérant la notion de puissance sont des idéophones dérivés de deux incantations. Ce sont des formules finales de deux incantations qui consacrent la puissance de l'inviolabilité. Mais, dit la chanson, cette puissance qui émane même de formules magiques incantatoires est dérisoire et inopérante face au pouvoir du *vodun.*

Même les prénoms profanes se déclinent et se déclament dans des allégories pour valoriser l'image du porteur. Des fois, c'est juste une allégorie suggestive qui est mentionnée en lieu et place d'un prénom. L'appellatif de clan dérivant du panégyrique s'emploie très souvent comme désignatif esthétique et surtout laudatif. Parfois c'est plusieurs versets entiers de ces panégyriques qu'on utilise en lieu place d'un prénom pour désigner une personne à qui on voue de l'admiration. Ce mode de dénomination se pratique également à l'endroit des *vodun* qu'on invoque en utilisant quelques versets de leur *vodun mlamla.*

Tout compte fait, la modalité de désignation d'une personne ou d'un *vodun* dans les chansons sacrées est plurielle et suffisamment diversifiée. On peut représenter schématiquement l'échelle de ces modalités de la manière suivante :

Désignatifs des personnes

1- Prénom
2- Patronyme + enfant de
3- Tige ou nom de consécration
4- Appellatif de clan
5- Expression développée du nom
6- identifiant par prouesse

D'une manière générale, les différentes formes d'évocation ou d'invocation dans l'intention d'obtenir un résultat par le seul fait d'une prononciation téléologique[1] des mots sacrés ou profanes, des patronymes ou des noms communs concourt à la réalisation de l'esthétique globale des chansons.

IV. LES RESSOURCES DES CHANSONS SACREES

Les ressources de la chanson sacrée sont nombreuses et très variées. Elle puise autant dans l'ensemble des moyens expressifs de la chanson profane que dans sa propre escarcelle. Dans la culture *maxi* il existe des repères précis sur lesquels l'on articule l'appréciation de l'esthétique d'un texte, cette impression *« d'une réussite, (…) d'une juste proportion entre le but que l'artiste a poursuivi et les moyens qu'il a employés pour l'atteindre »*[2]. En fait, la réussite de l'art de la composition d'une chanson et partant son esthétique s'évalue à l'aune de certaines notions référentielles. Celles-ci se déclinent en des concepts typiques et singuliers que sont, *Hangbe*, *Hanlo*, et *Asan.*

C'est de la présence et de la combinaison harmonieuse de ces trois concepts qui ont valeur de critères d'appréciation, que dépend la beauté d'un texte de chanson. Apprécier une chanson revient alors à donner son point de vue sur l'habileté dans la mise en œuvre ces trois concepts

1. *Hangbe*

1.1. Approche définitoire

Littéralement, *hangbe* signifie langue ou langage propre à la chanson. Son synonyme est *hanudɔ,* la manière dont la chanson parle. Ce terme désigne l'ensemble du lexique qui ne transparaît jamais dans les conversations, dans les situations de communication habituelle qui en revanche, sont abondamment utilisés comme caractéristiques différentiels du discours des chansons et la formulation des éléments constitutifs de l'anthroponymie. L'onomastique d'une manière générale a recours à ce lexique différentiel.

Hangbe n'est pas en fait un registre de langue. Trois principales raisons sous-tendent cette affirmation.

La première est que *hangbe* contient des néologismes a priori dépourvus de sens conventionnel. Le sens de ces néologismes se devine en tenant compte du contexte de leur emploi. Certains néologismes fonctionnent comme des onomatopées ou des idéophones.

---

[1] **Téléologie** : Science de l'art et du beau chez Kant.
[2] Cresson, André, *Le mécanisme de l'esprit,* Paris, Armand Colin, 1950, p.179.

La création de ces néologismes se justifie surtout par la recherche d'une consonance susceptible de créer de l'euphonie et une certaine eurythmie dans un environnement où les synonymes habituels sont défaillants sur le plan phonologique. La deuxième raison est que *hangbe* comporte notamment des circonlocutions lexicalisées telles que : *Amanɛnu* pour désigner la vipère communément appelée Djakpata en *maxigbe*. *Amanɛnu* veut dire littéralement *feuille à la vertu de gombo* et cela sert à désigner le crincrin. Appeler la vipère *djakpata,* par le terme *amanɛnu* est non seulement de la métaphore comparant le caractère glissant du reptile avec celui du végétal mais aussi, cela constitue une définition qui renvoie à un aspect de l'objet considéré. La troisième se fonde sur le fait que le concept intègre la dérogation aux règles grammaticales. La manière de parler de la chanson s'écarte de la structuration habituelle des phrases dans la chaîne parlée.

Hangbe un élément essentiel de la poétisation du discours en *maxigbe*. Dans les chansons, il est inconcevable qu'un auteur compositeur adopte le langage commun pour exprimer sa gratitude ou ses angoisses. Dire les éloges d'un *vodun* compatissant mérite mieux que de la platitude. Il y a, pour ainsi dire, plus qu'un registre soutenu, une langue littéraire exclusivement réservée pour les chansons laudatives. Il en est de même pour les chansons de supplication et celles d'imprécation.

En réalité, l'intention première de tout chansonnier est de démonter qu'il maîtrise parfaitement la langue. Ils veulent tous passer pour des gens très instruits. Chacun d'eux s'applique dans ce sens à travailler son langage pour la rendre suave et sublime. A la limite, cette quête de beauté du langage crée un certain hermétisme car les chansonniers ont recours à des mots et à des circonlocutions qui ne figurent jamais dans le parler courant. Dans l'incapacité de faire un inventaire exhaustif de ces mots nous nous sommes contentés d'en donner un échantillon.

1.2. Echantillon du lexique différentiel du langage des chansons

1.2.1. Quelques termes

N°	**Termes**	**Lexique spécialisé**	**Registre courant**
1	Père	*dɛ*	*tɔ*
2	Mère	*nahe*	*nɔ*
3	Femme	*denyɔnu*	*nyɔnu*
4	Epouse	*asiɛ*	*Asi*
5	L'être Aimé	*lu/mayɔnmɔ*	*hɔntɔn*
6	Chérie	*yokpɔ /kodo*	*Yini*

7	Ami	*Salu / hɔntɔn*	*hɔntɔ*
8	Amour	*lu*	*Wanyinyin*
9	La Vie / le monde	*gbɛgbonu*	*gb ɛ*
10	La mort	*jɛsɛn /asava /abada/do*	*Ku*
11	Un riche	*Agbangbonɔ*	*dɔkunɔ*
12	Un Pauvre	*wawonɔ*	*yamɔnɔ*
13	Argent	*sao*	*Akuɛ*
14	Demeure	*huesin*	*Hué*
15	Territoire	*guevi /guevito*	*To*
16	Eléphant	*gelu*	*Ajinaku*
17	Lion	*kini*	*janta*
18	Caïman	*tɔlo /agbankadja*	*Lo*
19	Antilope	*sɛnwɛnlɛ*	*Agbalɛn*
20	Cheval	*sɔsɔ aguidi*	*Sɔ*
21	Tortue	*akpata*	*Logozu*
22	Coq Blanc/ Poule Blanche	*adowehɛ*	*kokolo wewe*
23	Epervier	*Awidi salu*	*Gangan*
24	Derrière	*tunu*	*Gudo*
25	Petit	*goloboe*	*Kpɛvi*
26	Vautour	*bɛxohɛ*	*Alasu*
27	Rancune	*jikɛn*	*Kɛn*
28	Cynocéphale	*delu*	*Klan*
29	Courtiser une femme	*daofo*	*Doxo ni*
30	Chimpanzé	*doha*	*Ha*
31	Lépreux	*dosu*	*Gudu*
32	Chien	*Aglavun/ angla/xuesu*	*Avun*
33	S'amouracher	*zonha*	*Yiha*
34	Aller	*zon / zon afote*	*Yi*
35	Arriver revenir	*sro*	*Wa*

36	Provenir venir	*sɛn*	*Gosɛn*
37	Rester debout	*selete*	*Kite*
38	Année	*lixue*	*Oxwe*
39	Vent	*jɔ*	*jɔhɔn*
40	Iroko	*azagou / loko*	*Loko*
41	Automobile	*zohun*	*moto/ hun*
42	Mer / Océan	*ahoyo / agbitɔ*	*Xu*
43	être dans le pétrin	*adjo*	*Atan*
44	hyène	*hla*	*Agbete / ajanu- hla*
45	Tonnerre	*xɛbioso*	*Agbetu*
46	Enfant	*Adi/ adimɛvi*	*Vi*

1.2.2. Quelques noms et tiges d'animaux

Référent	Noms courants	Tige 1	Tige 2	Emprunt à d'autres langues
Chien	*Avun*	*Agla*	*Aglavunhuessu*	*Cuku /wezunhe*
Eléphant	*Ajinaku*	*Guelu*	*Adjinaku guélu*	*Geli*
Lion	*janta*	*Kini*	*Kini kini*	*Kini kini*
Escargot	*Huwa*	*Huwatotoe*	*Akpin*	
Caméléon	*Aganma*	*Lisa*	*ahuama*	*agɛma*
Chimpanzé	*Klan*	*Atɔklan*	*Ato*	
Hyène	*Hla*	*Agbete*	*Acanu*	
Ecureuil	*Awasagbe*	*Agbe*	*klesun*	
Rat	*Angbɔ*	*Acu*	*Glinsin*	
Tortue	*Logozo*	*Akpata*	*Akpata Logozoe*	*Agidan*
Chat	*Awi*	*zankpɕ*	*Ase*	

Léopard	*Kpɔ*	*Adakpɔ*	*Zunvun*	

A première vue, l'on peut penser qu'il s'agit juste de termes synonymes. Cependant, il existe des degrés de signification au niveau des synonymes. Il n'existe d'ailleurs pas de synonymes parfaits. C'est ce que nous apprennent les auteurs de l'ouvrage collectif intitulé *Pratique du français* lorsqu'ils écrivent *« deux mots sont rarement tout à fait interchangeables. Le plus souvent, des synonymes expriment des sens voisins : Des synonymes peuvent se diriger par leur degré d'intensité, par leur valeur appréciative ».*[1]Plus loin ils précisent : *« un terme pour ajouter une nuance péjorative à son synonyme c'est-à-dire dépréciative, défavorable, ou, au contraire, une nuance méliorative c'est-à-dire favorable».*[2]

Les mots contenus dans les colonnes du lexique spécialisé sont d'un emploi particulier. On les retrouve dans les chansons dans les noms des personnes humaines, (nom profane, nom d'initiation et nom de vedette) et dans quelques proverbes. Pour les noms propres, nous pourrons citer à titre indicatif :

1.2.3. Quelques prénoms

Dénomination	Equivalent dans le langage courant	Signification
Dɛliji	*Tɔliji*	sur la voie du père
Dɛfɔji	*Tɔfɔji*	sur les traces du père
Naegbe	*Nɔgbe*	sur la grâce de la mère
Nɔtunu	*Nɔgudo*	en suivant la mère

Dans les chansons, deux préoccupations essentielles régissent le recours à ces mots :

Il s'agit en premier lieu de la recherche de soin dans le langage. Pour éviter à la fois la monotonie et la banalité autant que le pédantisme, les mots utilisés dans les chansons sont choisies exprès pour allier les divers registres de langue. La même chose doit se dire de

[1]Etrstein, Claude & Lesot, Adeline, *Pratique du Français* : *Analyse des textes ; Techniques d'expression,* Paris, Ed. Hatier, 1986, pp.72-73.
[2] Ibidem.

différentes manières d'un verset à l'autre étant donné que par nature les textes de l'oralité se caractérisent entre autre par la répétition. En reprenant l'idée d'un verset, le compositeur utilise généralement des termes synonymes en passant d'un verset à un autre. La recherche de la synonymie et surtout la variété dans l'expression peut conduire à utiliser des circonlocutions ou des tiges ou bien encore des appellatifs relevant du panégyrique.

La seconde préoccupation est relative à la recherche de sons adéquats pour produire de la paronomase. En effet,

> *« La paronomase est la figure de style qui consiste à rapprocher volontairement des mots dont les sonorités sont voisines. La paronomase joue sur l'apparente ressemblance des mots pour établir entre eux un effet d'écho. Grâce à ses qualités musicales, la paronomase reste facilement en mémoire».*[1]

C'est donc la consonance des mots du lexique spécialisé qui détermine leur choix pour créer ou soutenir la musicalité du texte. D'ailleurs, c'est pourquoi aucun texte de chanson n'est exclusivement conçu avec les mots du lexique spécialisé. Le compositeur alterne parfois les mots courants avec leur équivalent du lexique spécialisé. Hormis leur consonance, on peut déceler dans ces mots une connotation affective surtout dans les compositions méliques propres au rite purification (CHP.02 et CHP.04). Par contre, leur charge sémantique ne change en rien leur dénotation.

La mère se dit *nɔ* dans le langage courant et *nahe* dans *hangbe*. Cette variation ne s'inscrit que dans un contexte de synonymie même si leur emploi respectif n'est pas toujours interchangeable. D'ailleurs, il serait parfaitement incongru que dans une conversation quelconque, hors d'une chanson, que quelqu'un utilise n'importe quel mot du lexique spécialisé, c'est-à-dire qui ait recours aux éléments de *hangbe*.

1.3. Occurrences du lexique de *hangbe* dans quelques chansons

Lexique spécialisé	Textes du corpus	Versets	Sens	Termes usuels
alele	CHD.02 CHD.06	1 & 3 14 & 16	souffrance	*Jiya*
Alɛxo	CHD.02	4	voie	*Aliji*
edɛ	CHD.08 CHP.07	2,4 & 7 1	Père	

[1] Etrstein, Claude et Lesot, Adeline, *Pratique du Français* : *Analyse des textes ; Techniques d'expression,* Paris, Ed Hatier, 1986, pp 72-73.

axɔ	CHD.08 CHD.13 CHP.04	1 1 1	Roi	*Axosu*
sɔlɔ	CHD.09	16&19	revenir	*Wa*
ladé	CHP.01	14	roi	*Axosu*
ahuanjo	CHP.02	13	vodun	*Vodun*
bu	CHC.04	1	unique	*Dokpo*

A défaut de trouver dans le lexique le mot approprié, certains n'hésitent guère à créer de toute pièce des néologismes.

1.4. Les néologismes

Les néologismes dans le lexique de *hangbe* se font de quatre manières :

1.4.1. Les néologismes par circonlocution ou périphrase métaphorique

Pour exprimer des idées ou des sentiments tout en jouant sur la musicalité des mots, des chansonniers créent des termes nouveaux qui ne rien d'autre que des circonlocutions ou des périphrases métaphoriques qui ont toujours la particularité d'évoquer des images suggestives.

Terme	**Circonlocution lexique spécialisé poésie**	**Traduction**
Fiancé	*alodukpo*	brosse végétale
pays lointain	*malɛ malɛ*	sans retour
être cher	*ayɔyimɔ*	qu'on ne peut trouver qu'en pays yoruba
la vie	*manku min*	sans mort
Famille	*akɔto nɔ*	les gens du clan
beauté éclatante	*tɔnnixueci*	celle dont l'apparition éclipse l'éclat du soleil
être humain	*nukandutɔ*	celui coupe pour manger
être humain	*alɔatɔnɔ*	l'être à cinq doigts

Certaines de ces circonlocutions ont de toute évidence une connotation méliorative. On en trouve qui sont même des superlatifs absolus.

1.4.2. Les néologismes par troncation

Le souci d'obtenir des sonorités précises dans les vers prouesse des auteurs à tronquer des mots pour ne garder juste ce qu'il faut, pour crée l'effet phonique recherché Pour illustrer ce phénomène qui est courant on peut écouter avec profit la chanson N°1 de la face B intitulée *hlaje done* qui figure sur la cassette audio N°PAV06 de Dossou Doudji. Il y dit notamment :

aji / lan au lieu de : *aji naku / lan*

Phonème résiduel / viande éléphant / viande

Ainsi en disant *ajilan* en lieu et place d'*ajinakulan,* l'artiste mutile le terme principal du syntagme nominal sans toutefois en écorcher le sens. De même dans certaines chansons, l'adjectif *kpɛvi* (petit) se dit simplement kpɛ, mot qui en dehors des chansons n'existe pas. Il y a des cas extrêmes dans lesquels les néologismes créés le sont juste pour leur résonance sans souci particulier de signification. Dans ces cas-là, la recherche de sons homophones pour réaliser l'équilibre ou la symétrie phonique des versets peut alors amener le chansonnier à produire des néologismes ayant l'allure d'onomatopées ou d'idéophones. Lorsque le sens de telles onomatopées est assez obscur, le compositeur prend soin de leur mettre en apposition un verset explicatif.

1.4.3. Les emprunts

Ils ne sont pas légion dans un même texte. L'emploi d'emprunts souvent affectés par la blésité ou autre défaut de prononciation constitue une catégorie de néologisme puisque le mot déformé n'est pas ce qu'il était au départ mais un autre dont la phonie répond à la recherche de sonorités voulues exprès pour obtenir de la paronomase. Dans nombre de chansons, on relève le terme *bluku* qui est une déformation de *buuku*, un terme nagot qui désigne le *vodun.*

1.4.4. Les licences

La recherche de l'esthétique dans le langage amène quelque fois les compositeurs à déroger aux règles de grammaire en donnant des allures inattendues à certains verbes. Les verbes utilisés peuvent présenter une syntaxe autre que ce que le langage habituel admet. La transformation des normes classiques d'expression prend parfois la forme d'une tmèse qui est la séparation de deux éléments d'un mot par intercalation d'un ou de plusieurs autres mots. Il est très fréquent de la seule initiative du chansonnier des déverbatifs se retrouvent dans diverses positions grammaticales.

Dans le texte CHD.02 par exemple, au niveau du premier verset, le terme « **alele nu»,** littéralement « *chose tu erres*», est un déverbatif substantivé utilisé dans la fonction d'attribut du sujet

« hun ». Mais juste au milieu du deuxième verset, le même groupe de mots revient, cette fois-ci, dans la position de groupe verbal avec le sens de « *tu m'as floué* ».

1- **hun ma nyi alele nu ɖe** vodun ne pas être errance chose une	*1- Le vodun n'est pas une chose qui erre sans soin*
2- **le jan a lele mi e** Tel seulement tu flouer moi	*2- Tel que tu m'as fait errer*

Un autre type de construction phrastique atypique se retrouve dans les versets 7 et 9 du texte CHP.07.

7**- gan nɔ mɔ awoyonu** Fer ne pas voir Awoyonou	*7- Le fer ne voit pas le forgeron*
8-**do fle mɛ an** Dans forge ne pas	*8-Dans sa forge*
9- **awoyonu ku nɔ mo gan** awoyonu ne pas voir fer	*9- Awoyonou, le forgeron ne voit non plus le fer*

Même la traduction élaborée de ces deux versets reste quelque peu énigmatique quoiqu'on ne puisse leur dénier une profonde poéticité. Ces divers types de liberté que se donnent les auteurs compositeurs entretiennent un certain hermétisme du langage poétique qui se trouve auréolé d'esthétique.

1.5. Les maximes et les sentences

Dans les chansons, tout artiste a recours à des formules sentencieuses pour consacrer un point de vue. Être auteur d'un aphorisme élève l'artiste au rang d'une référence morale que l'on cite pendant les conversations. Pour cette raison, les chansonniers usent et abusent d'aphorismes. Notons au passage que la justesse de certains aphorismes laisse à désirer. Mais puisqu'ils consacrent la notoriété, chacun s'efforce d'en inventer. La construction d'aphorisme requiert du doigté dans la manipulation des mots afin de rendre la formule belle et mémorable. Dans la chanson de Lago une formule sentencieuse conseille de façon péremptoire aux femmes : «*si quelqu'une accouche, qu'elle porte sa progéniture au dos » (*mɛ *dé ji hun mɛ vɛ pkan).* Dans sa formulation cette injonction fait même ellipse de la progéniture à porter au dos, ce qui fait que littéralement cette formule pourrait être traduite ainsi qui suit : *« si quelqu'une accouche, qu'elle porte au dos ».*

L'absence de la précision de référent pour la progéniture dans la formulation originelle rend l'aphorisme frappant et facilite son emploi au sens figuré. Cela revient à dire simplement : *que chacun assume les conséquences de ses actes*. C'est encore là une prouesse de *hangbe*. En *maxigbe* tout comme en *fɔngbe,* il n'existe qu'un seul terme *lo* qui désigne la sentence, la maxime et le proverbe. A propos de leur emploi dans notre aire culturelle, Jean Norbert Vignondé écrivait justement :

> *« Le proverbe, la sentence, la maxime, en un mot le παριμος (paroimos) des Grecs n'est reconnu et accepté comme tel chez les Adja-fon que s'il participe d'une parole ingénieusement agencée, tirant sa consistance et sa force de la pertinence de cet agencement, dès lors, peut être mis à la portée de tout usager de la parole, faire son entrée dans le patrimoine culturel de la collectivité».*[1]

L'accumulation de *lo* donc de proverbes de sentences, de maximes, dans une chanson renseigne sur la constellation des valeurs cardinales des utilisateurs et leur conception des choses. Cela sert surtout à attester le niveau de culture du compositeur de la chanson. Aussi Paul Zumthor a-t-il fait observer que parmi les caractéristiques du proverbe, il en est quelques-unes qui lui confèrent une « *vocation épique* ». Il les évoque en ces termes : *« Le propre du proverbe, comme de toute formule, c'est qu'à chaque occasion on le reconnaît, forme et idée. Mais sons sens c'est en contexte qu'il le prend, en vertu de cette réitérativité indéfinie, source de sa signifiance. Grâce à elle, le monde se remet en ordre quand une bouche le prononce ».*[2]

---

[1] Vignondé, Jean-Norbert, « *hanlo ou la chanson satirique* », in *Notre Librairie, Littérature béninoise,* N° 126, Octobre-Décembre 1995, p.36.
[2] Zumthor, Paul, op. cit. , p.116.

Dans les chansons sacrées certaines maximes sont élevées au rang d'incantation. Vu leur importance tant sur le plan numérique que sur celui de leur rôle dans le fonctionnement sociologique des chansons sacrées, nous avons jugé bon de dissocier leur étude de celle des proverbes ordinaires pour leur consacrer une rubrique autonome.

2. *Han dɔxo* ou l'aphorisation de la pensée

Un autre point d'appui de l'appréciation endogène des chansons est le concept de *« han dɔxo ».* Littéralement traduite, cette expression signifie: *« la chanson dit des paroles ».* Il est bien entendu que ce niveau littéral de traduction ne restitue guère la substance sémantique de l'expression. *« Dire des paroles* » dans l'expression *« han dɔ xo »* est une locution contractée signifiant : « *la chanson dit des paroles lourdes, des paroles mémorables* ». Sont considérées comme paroles lourdes et mémorables des assertions formulées comme des préceptes visant à orienter la conduite sociale de chacun. Ces aphorismes prennent diverses formes. Ils peuvent être des formules sentencieuses allégoriques ou simplement des vérités mystiques. L'importance de ces formes d'expression est telle que même dans la vie profane, les compositeurs rivalisent d'ardeur pour en créer. On en retrouve généralement au début des chansons. Les chansonniers réservent une grande partie de leurs compositions pour les justifier dans la partie centrale dite *hanko* ou développement. Cette justification s'appuie souvent sur des illustrations qui prennent parfois l'allure de fable ou de conte. La réussite de la construction des maximes et des sentences contribue pour beaucoup dans la notoriété des auteurs des chansons profanes. En fait, dans les conversations, il arrive très souvent que certaines de ces sentences soient proférées. Et dans ces cas, on mentionne le nom de l'auteur. Plus le nom d'un auteur est cité au détour de ses sentences, plus grande devient sa renommée. La quête de cette renommée pousse des compositeurs à user voire à abuser d'aphorismes.

S'agissant des chansons sacrées, objet de notre étude, nous l'avons dit plus haut, elles ne comportent pas la mention du nom de leur auteur. La présence d'aphorismes dans les textes de chansons sacrées se justifie par des raisons autres que la quête de la renommée. Le désir de camoufler les messages et la recherche de l'esthétique de la parole justifient fondamentalement le recours aux maximes, aux sentences et aux allégories. Les sentences ou les maximes construites suivant un schéma de symétrie et de contraste prennent parfois l'allure d'incantations. L'enfilage de tels propos donne corps aux textes incantatoires. La chanson CHC.03, *wa yi awo ce mɛ,* en est un exemple. Son commentaire en dit long sur le fonctionnement du concept.

3. Le discours incantatoire dans la chanson sacrée

3.1 Place de l'incantation dans la chanson sacrée

Dans le domaine du sacré le monde humain côtoie étroitement celui des forces invisibles de la nature telles que les *Aziza* et les *vodun*. Ils sont réputés avoir des pouvoirs surnaturelles qui sont évidemment au-delà de l'entendement humain. Leurs pouvoirs outrepassent les lois la rationalité de la science cartésienne et méprisent axiomes et principes fondamentaux de la vision humaine. Pour conjurer ces esprits et les autres forces occultes qui pourraient mettre à mal les déroulements de l'ordre normal des choses, certains types d'incantation rappellent les normes de la logique du monde humain en vue d'inviter ces forces à s'y conformer. Ce sont ces types d'incantation qui se limitent à évoquer des vérités toutes banales, des évidences spécieuses telles que :

> 1- *Celui qui annonce un décès n'adopte point son ton habituel.* CHC.03
> *2- L'on ne saurait priser du piment moulu en lieu et place du tabac.* CHC.03
> *3- C'est insuffisant, la peau de la tortue ne peut servir à faire akatato le tambour géante.* CHOM.04
> *4- Ce qui roule d'une montée ne peut pas manquer de perdre de l'altitude.*[1]

Comme on le voit, la formulation de ces axiomes est réalisée sous le mode de la contre-négation : *séquence affirmative* + *séquence négative*.

A proprement parler, l'incantation est l'adjuvant verbal du pourvoir magique ou occulte qui s'acquière à travers des enseignements ésotériques. Ce n'est donc pas l'apanage du culte *vodun*. On en use ici comme ailleurs, non pas pour relever le niveau esthétique des textes, mais plutôt pour agir ou faire agir ou bien pour empêcher quelqu'un d'accomplir un acte jugé nuisible. Ce sont ces adjuvants verbaux qui concourent à rendre efficaces les rites que les chansons accompagnent. De leur analyse dans les textes du corpus, il ressort que l'on peut grosso modo les repartir en trois catégories fonctionnelles. A défaut de mieux, disons que la première catégorie regroupe celles qui sont fondées sur une parémiologie de sagesse, la deuxième celles découlant d'une parémiologie d'action et enfin celles qui sont moulées dans des sentences de protection.

Elles abondent particulièrement dans certains types de chanson. C'est le cas, entre autres, des chansons de consécration, des chansons de purification et des chansons de dénonciation d'outrage.

[1] Tokponho, Modeste, alias Gbèzé, *Adjanouvi hla, in* CD, Dil165, vol05, Dinapel.

3.2. Le fonctionnement du discours incantatoire

Certaines paroles incantatoires ponctuant les textes de chansons affirment l'ordre logique des choses tout simplement. Exemple : *L'on ne voit pas la tête du chat entre les pattes d'une souris.* Pour les incantations du genre, on constate que la logique classique est invoquée comme armure contre l'occultisme et l'adversité. En revanche, certaines font du verbe, une arme susceptible d'agir sur le psychisme des humains.

Cette réalité justifie la pertinence de la remarque d'Hubert Mono Ndjana selon laquelle :

> *« toutes ces sentences qui disent toutes des vérités, mais sous forme imagée, c'est-à-dire qui ont un sens différent des signes utilisés (pro-verbe), apparaissent normalement comme des raccourcis chargés de rappeler une longue histoire que l'auditoire connaît plus ou moins bien et qui peut appuyer la question dont on débat. Le proverbe se donne donc comme la conclusion d'un récit que l'on n'a pas besoin de reprendre intégralement mais dont l'évolution à bon escient suffit pour entraîner la persuasion de l'auditoire ou de l'interlocuteur »*[1].

Ces traits du proverbe soulignés par ce critique, joints à ceux que nous avons répertoriés, le rendent particulièrement apte, comme nous le voyons dans nombre de chansons, à les conclure ou à les introduire.

La force du verbe étant ici perçue comme une arme redoutable sert à influer sur le psychisme de ceux à qui on les adresse. Les paroles incantatoires de ce type expriment la volonté du proférateur. Le message ici véhiculé est conçu comme une vérité absolue à laquelle nul ne peut se soustraire. C'est le cas par exemple de celle qui dit : *« Que les ennemis de l'intérieur et de l'extérieur s'affaissent, puisque la truie s'affaisse pour allaiter ses pourceaux ».* A l'intérieur des chansons sacrées elles sont très souvent employées comme amorce et comme envoi des refrain.

V. LES ARTIFICES D'ESTHETISATION DE LA PAROLE MUSIQUEE

1. *Hanlo*, un procédé éprouvé esthétisant la parole chantée

1. 1. *Lo* et *hanlo* : démêler l'écheveau de l'image parémiologique dans les chansons sacrées

Lo est un vocable englobant une multitude de termes français relevant d'un voisinage morphosémantique du langage châtié. En langue locale, par le seul mot *lo* on désigne dictons, aphorismes, adages, maximes et autres sentences. Ainsi, tant il est facile d'identifier les détours langagiers reconnus comme *lo* dans la chaîne parlée, tant il est délicat voire difficile de le définir et de le spécifier en français. Cette difficulté se justifie en

[1] Mono, Ndjana, Hubert, http: //www.priceminister .com /nav/livres/kww/hubert%20mono%20ndjana.

partie par le fait que l'équivalent le plus évident du terme en français est le mot proverbe. Tout comme le παριμος (*paroimos)* des Grecs rendu en français par proverbe, *lo*, sous toutes ses formes, a une valeur argumentative qui lui confère un caractère normatif et/ou suggestif. Cette forme d'argumentation réside dans le fait que le proverbe, se référant à une constatation naturelle ou culturelle, permet d'opérer une comparaison entre un évènement frais, réel et vécu ou considéré comme tel et un phénomène naturel ou culturel.

Avant de définir proprement le concept de *lo* puis le proverbe dans toutes leurs acceptions et subtilités, nous allons passer en revue les explications de quelques parémiologues qui se sont penchés sur la question des raccourcis imageants du langage littéraire.

Pour J. Greimas (1960), il faut opposer les proverbes aux dictons ; les premiers étant connotés, donc figuratifs, et les derniers non connotés .Georges B. Milner dans un article intitulé : *« De l'armature des locutions proverbiales essai de taxonomie sémantique »* énonce les caractéristiques d'un proverbe en ces termes : Il doit être *« court, simple, répandu, figuratif, ancien, vrai ».*[1]

« Au Bénin, il est une phrase lapidaire, un énoncé exprimant une idée reçue, mais il peut aussi se composer de deux énoncés »[2] écrit Ascension Bogniaho. Véritable mise en scène, *lo* à deux énoncés

> *« s'écarte formellement de la norme proverbiale, pour se déployer en deux temps où plutôt en deux actes, le premier pour dire l'action, le second pour dire la réaction toujours inadéquate et en déphasage par rapport à la norme, une réaction en discordance avec le bon sens, inattendue par rapport à l'attendu ».*[3]

renchérit Roger Gbégnonvi. Il illustre ses propos par l'exemple suivant : « *awili xo tomɛ nu zun vu ».* Ce qui veut dire : le chat gifle la panthère. La réplique est la suivante : « *goyiyi tɛ ka nɛ! »*. Traduit, cela donne approximativement: Mon Dieu, quel orgueil !

1.2. Hanlo, dans les chansons

1. 2.1. Approche définitoire

Avant de procéder à la définition proprement dite du terme *hanlo* il est impérieux de rectifier une malencontreuse méprise qui a amené certains pionniers de la recherche sur la

---

[1] Milner, Georges, B., *« De l'armature des locutions proverbiales essai de taxonomie sémantique »,* in *Champ sémantique et champ lexical*, Encyclopædia Universalis en ligne.

[2] Bogniaho, Ascension, *« Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin »,* in *Revue CAMES, série* B, Vol. 04 2002, p.56.

[3] Roger Gbégnonvi, *« Raison et déraison au royaume d'Abomey ou l'épopée des lo à deux énoncés »,* in *Mélanges Jean Pliya*, Cotonou, les Editions du Flamboyant, 1964, p.103.

chanson traditionnelle béninoise tels que Jean Norbert Vignondé à substituer le sens du mot *lohan* à celui du terme *hanlo*. En effet, les travaux de Vignondé ont consacré un certain sens au terme *hanlo* qui est considéré comme le genre littéraire que constituent les chansons à visée philosophique qui sont construites avec des proverbes. La méprise résulte d'une commutation accidentelle entre deux paronymes : *lohan* et *hanlo.*

La vraie définition du concept est celle que nous ont fournie les artistes compositeurs mêmes et qui est unanimement partagée par les chanteurs et les arrangeurs de chansons. Dans l'acception des ouvriers de la chanson, *hanlo* désigne la capacité, la force imageante du langage. C'est donc l'art de la structuration de l'énoncé d'un message pour le rendre esthétique. La recherche de tours et de détours imageants dans le langage emprunte parfois la voie des proverbes appelés *lo.* C'est sur cet aspect particulier que les chercheurs de la même veine que Norbert Vignondé ont bâti leur conception du *hanlo* en se limitant à l'étymologie de la terminologie qui associe *han* (chant) à *lo* (proverbe). Ce faisant, ils ont déduit que *hanlo* est un type particulier de chanson.

Les recherches que nous avons menées auprès des musiciens des couvents comme ceux du monde profane ont plutôt permis de découvrir que *lo* (proverbe) dans l'expression *hanlo* renvoie plutôt aux artifices mis dans la chanson pour rendre le message imagé. Au fait, le mot *lo* a dans certaines occurrences le sens de pousser à réfléchir. C'est le cas par exemple de l'expression « *gbɛdolo »* qui sert par ailleurs comme prénom et dont le sens est le suivant: *« la vie m'expose une situation qui pousse à réfléchir »*. Lorsque l'on dit qu'un artiste a du *hanlo*, cela revient à dire qu'il sait jouer habilement sur les mots pour rendre son expression exquise, agréable par sa délicatesse.

Hanlo peut prendre certaines tournures pouvant rendre des termes énigmatiques. Par exemple, l'expression *Sɛmɛndo* signifie normalement l'esprit créateur ou esprit qui gouverne la destinée d'un individu. Mais par jeu de métaphore *hanlo* peut faire désigner par cette expression l'être de sexe opposé qu'on adule, qu'on aime passionnément. *Hanlo* peut aussi prendre la forme d'un jeu de mots et de tout autre artifice pour épicer le langage. Ainsi, pour relever l'expression l'ont peut avoir recours à une multitude de recettes dont l'effet peut porter uniquement sur le son ou uniquement sur le sens ou bien encore les deux à la fois tout comme cela peut porter sur la syntaxe ou même la morphologie d'un mot.

En somme *hanlo,* c'est le raffinement de l'expression, donc la capacité de formulation atypique d'un discours agréable à l'écoute. C'est la maîtrise de hanlo qui permet aux vodunsi de camoufler certains de leurs messages qu'ils chantent cependant tout haut.

CHD.03

1- *La divinité qui tue son fidèle*
2- Au dessus d'un pieu
3- Cette divinité doit être vraiment monstrueuse
4- Aucun vodun ne tue ses adeptes de cette manière là
5- Au dessus d'un pieu
6- Cette divinité
7- Est véritablement monstrueuse
8-Le vodun Nɛsuxwe
9- Seul est le roi de toutes les divinités
10- Aucune divinité protectrice et efficace
11- Ne tue son adepte
12- Au dessus d'un pieu, du jamais vu
13- La divinité qui agit ainsi
14- Serait véritablement monstrueuse.

Ce texte est une ironie caustique dont la compréhension pourrait mettre à mal les relations sociales entre chrétiens et adeptes de *Nɛsuxwe*. Mais le message est si bien moulé dans des allusions à peine décelables qu'il passe inaperçu. En disant *« le vodun quant à lui ne tue pas ses adeptes de cette manière là »* le coryphée joue sur des ressources langagières très astucieuses pour camoufler autant que possible ce qui pourrait paraître blessant, choquant pour les chrétiens, les vrais destinataires. En effet, l'expression « *hu asi* » qui signifie littéralement tuer sa femme ou tuer son adepte est une expression consacrée pour désigner également le rite par lequel le *vodun* choisit un nouvel adepte, le fait « *mourir* » pour la vie profane avant de le faire symboliquement renaître à la vie d'initié. Cette expression n'est jamais utilisée pour les chrétiens. Mais c'est ce que la chanson ose dire ici en insinuant que, la mort du Christ sur la croix est une horreur qu'aucune divinité du culte *vodun* ne pourrait infliger à l'un de ses fidèles. En disant : « *le vodun ne tue pas ses fidèles de cette manière là »* avant d'ajouter que *« le vodun ne tue pas les gens de cette catégorie* », le texte veut simplement faire comprendre que le *vodun* est un culte bien humain et non de la sauvagerie, de la sorcellerie. Tout ce qui est dit ici fait sous-entendre simplement son contraire qui est que c'est plutôt le dieu de la bible qui est sauvage et laisse tuer ou fait tuer ses fidèles de première loge tel que le Christ. En ajoutant plus loin « *le vodun ne manque pas d'esprit* » il sous-entend habillement, que c'est de l'autre côté plutôt où on sacrifie que la divinité manque d'esprit. Les versets qui suivent clament : « *disons simplement que c'est l'esprit, l'esprit, c'est l'esprit »* magnifient le *vodun* comme le vrai esprit qui « *ne manque pas d'esprit* ». Ils jouent finement en faisant de la satire. Dire que c'est le *vodun* qui est simplement l'esprit comme conclusion du texte revient à dire que ce qui est en dehors du *vodun* ne l'est nullement. Le jeu de langage dit *hanlo* est si habillement fait que tout ceux que nous avons questionnés et qui sont des chrétiens nés dans le milieu ne se sont jamais douté du message de la chanson.

Une chanson ancienne profane aujourd'hui utilisée comme une invocation quand les chansonniers accusent une panne d'inspiration nous donne de façon explicite la définition authentique du concept. Cette définition est moulée dans une belle illustration. La chanson est ainsi élaborée :

1- Sɛ wɛ hu lan
2- Bɔ mi dekɔn
3- O hanlo, o ha lo
4- Dɛ w ɛ hu lan
5- Bɔ mi dekɔn»
6- O hanlo

Traduction Littérale

1-C'est le seigneur qui a tué un animal
2-Et nous sommes là pour nous en occuper.
3- Où es-tu hanlo où est le coutelas pour dépecer
4 -C'est notre père qui a tué un animal.
5-Et nous sommes là pour nous en occuper
6-Ô hanlo

De manière fort imagée *hanlo* est pris ici comme le coutelas qui sert à dépecer la viande. *Hanlo* est même invoqué au détour d'une prosopopée comme un moyen d'action qui est parfois hors de porté. Il faut l'invoquer pour qu'il veuille bien se mettre à la disposition de ceux qui en ont grand besoin. Le besoin se justifie dans la chanson. C'est une situation que le père céleste a créée qui mérite d'être chantée, d'être célébrée. Cette situation est comparée à un animal abattu par le père et l'on recherche le moyen adéquat pour jouer sa partition de fils laborieux et digne.

La force imageante de l'expression, la recherche de raffinement de l'expression est parfaitement illustrée dans cette chanson. A travers ce texte nous avons une définition qui procède par l'illustration du concept. Une telle définition est bien éloquente. Elle permet de comprendre l'erreur qui consiste à prendre *hanlo* pour un type de chanson. *Hanlo* est plutôt présenté ici comme un moyen d'action pour construire le discours d'une belle chanson, faite de raffinement dans le langage. Cette recherche de raffinement transparaît dans l'habile parallélisme phonologique que l'on relève entre le comparé *hanlo* et le comparant *« ha* » (coutelas) auquel il a été ajouté le morphème d'interrogation « *lo* » pour donner *« halo »* (où est le coutelas). Ainsi deux concepts (*hanlo* et coutelas) sont mis en parallèle. En même temps cela permet de réaliser une paronymie entre les deux alors que dans la langue les mots désignant ces concepts n'ont pas un étymon commun. Le jeu de construction s'appuie sur une paraphasie volontaire et non pathologique qui produit un heureux effet inattendu sur le plan sémantique. C'est ainsi que fonctionne des fois la prouesse langagière que l'on nomme *hanlo.*

Il est intéressant de faire observer qu'il n'est pas exclu que certaines personnes entendent à travers cette chanson des propos assez différents de ceux qui ont donné lieu à précédente traduction. Elles pourraient en effet percevoir dans le troisième verset les paroles ci-après : *« han lo ? Ha lo ? » « Où es-tu chanson ? Où es-tu coutelas ? »*

Cette habile superposition de sons et de sens détermine l'esthétique, *le bel usage de la parole*, la parole à laquelle on met des perles. *Hanlo* allie le jeu de sens au jeu de sons les rendant quasiment inextricables. Aucun jeu de langage dans *hanlo* ne peut être défini comme un simple jeu de sonorités. Il s'agit donc d'un procédé de construction de sens par une association inhabituelle de signes. Mais la nature du sens diffère selon qu'il s'agit d'un parallélisme phonique ou d'un parallélisme à la fois phonique et sémantique. C'est un langage poétique qui exploite les diverses possibilités de jeux qui touchent tous les domaines de la langue.

1.2.2. Les aspects de *hanlo*

1.2.2.1. Les aspects formels

Les compositeurs peuvent jouer très habilement sur la forme des mots. Des constructions inhabituelles peuvent s'obtenir par des réduplications, par des infixes ou des affixes dans la morphologie d'un terme bien connu. Ces manipulations peuvent même donner lieu à des néologismes. Les néologismes par exemple dans la chanson CHC.06 qui dit *« Kokosu mitɔn huejié »* nous avons plusieurs aspects du *hanlo* dans la construction formelle de la chanson. Le terme *kokosu* est un néologisme qui ne peut se comprendre que de manière factuelle, que dans cette situation de communication. Il désigne en effet le lépreux qui reçoit à travers cette expression une nouvelle appellation. En effet, normalement le lépreux se dit *gudunɔ* en *maxigbe*. Par un jeu d'icône-métaphore issu de contes présentant toujours les lépreux sous l'appellation de Dossou alors qu'habituellement ce prénom est donné au puîné des jumeaux considéré comme étant naturellement diminué par rapport à ses aînés réputés doués de pouvoir extraordinaires. C'est de cette métaphore que le nom Dossou peut renvoyer à l'idée de lépreux qui est une personne diminuée physiquement parce que les terminaisons de ses membres sont rongées par la maladie. En utilisant le terme kokosu pour suppléer Dossou ou *gudunɔ* la chanson innove et ce n'est que la consonance du terme qui pourrait faire penser à un cul-de-jatte. Ce tour d'innovation est un aspect du *hanlo*. Par ailleurs, dans le même verset, il y a une habile construction qui donne lieu à une ambivalence de sens sans toutefois corrompre le message. Il s'agit de la portion de phrase *huejie*, Pour un texte non écrit donc essentiellement oral, ces propos peuvent

être compris de deux manières différentes. Si l'on suppose que le texte dit *huejie*, l'on comprendra : il est en train de monter, il est en train d'aller en haut. En revanche si l'on considère plutôt que la chanson dit *hueejie*, il faudra alors comprendre : il est en train de monter là-dessus. Cette deuxième compréhension provient du fait qu'il serait entendu doublement le son *e (pronom relatif) entre hue (aller) et* ji *(haut au dessus)*. Dans ce cas, le second son *e* représenterait le pronom relatif se référant à l'arbre. Ainsi, dans ce verset il y a comme un doublet au niveau de la compréhension mais l'idée de grimper dans le kapokier transparaît dans les deux compréhensions possibles. De telles constructions mettent en relief le génie de l'artiste, sa maîtrise de la langue qui peut lui permettre de jouer habilement en faisant entendre par le même verset deux compréhensions possibles. C'est cela aussi le *hanlo* qui revêt parfois, carrément la mouture d'un calembour.

Nous en avons un bel exemple dans une chanson de dévotion que nous avons recueillie à Mondji. Rappelons que le calembour se définit comme un jeu de mots axé sur l'homophonie. Dans cette chanson de dévotion, nous avons relevé les versets ci-après :

« A zemi do glo mɛ
Glo jɛn e nan glo »

Traduction possible

« Si vous me soumettez au vodun glo pour être envoûté
Cela ne manquera point de se révéler impossible ».

Dans ces deux versets, nous avons trois fois le même phonème glo. Sur ces trois emplois, deux sont synonymes et l'un homonyme. La réalisation de cette construction a été obtenue par troncation du terme : *glo vodun* réduit ici au terme *glo* uniquement. Son homonyme est un verbe qui signifie *: manquer de se réaliser, se relever incapable ou encore se relever impossible.* Les deux sens du verbe sont exploités dans chaque occurrence. De cette manière on entend trois fois le même son, deux sur trois désignant un même verbe mais dans des sens légèrement différents. Pour traduire fidèlement l'idée des deux versets, on dira ce qui suit : *« si on me voue aux affres du vodun glo, cela ratera à coup sûr puisque c'est impossible »*. De tels jeux de langage sont légion et participent des artifices structurant *hanlo*. Pour la réalisation de l'esthétique des textes, *hanlo* ne se plie pas toujours aux règles de la construction phrastique.

En effet, le non respect de la syntaxe habituelle des mots est une forme de recherche d'élégance pour rompre avec la monotonie des constructions habituelles. De telles ruptures rendent l'accès au message quelque peu délicat voire ardu pour les personnes qui n'ont pas une bonne maîtrise de la langue.

D'une manière générale, *hanlo* recouvre également les tropes que sont l'antonomase, la catachrèse, la métaphore, la métonymie et la synecdoque. Sa mise en œuvre peut parfois se faire au moyen des figures de diction que sont l'aphérèse, l'apocope, la crase, la diérèse, l'épenthèse, la métathèse, la parasthèse, la syncope et la synérèse. Vu sous cet angle la notion de *hanlo* englobe donc l'ensemble des *« tours de mots et de pensées qui animent ou ornent le discours ».*[1] Une précision mérite d'être mentionnée ici : *hanlo* s'appuie sur un lexique spécialisé appelé *hangbe*.

1.2.2.2. Les aspects fondamentaux de *hanlo*

Au fond, *hanlo* est l'aune d'appréciation de la dextérité dans le maniement de la langue ainsi que le degré de maîtrise du lexique approprié aux chansons. La variété dans l'emploi des synonymes et même de circonlocutions pour exprimer une idée est l'aptitude principale recherchée auprès des chansonniers et dont la présence ou l'absence permet de dire que la production ce dernier a de *hanlo* ou non. Ainsi, avoir de *hanlo* suppose que l'on a maitrise parfaitement *hangbe*.

2. *Asan*

D'une manière endogène, le texte de la chanson et la performance de celle-ci sont considérés comme un tout, un ensemble qui s'apprécie de façon globale. C'est ce qui explique que les textes signés du nom de leur auteur sont intimement liés à la personne du compositeur. L'analyse du détail de cet ensemble texte-profération relève que dans la conception *maxi* les textes de chanson ont des ornements internes (*han xomɛ*) et des ornements externes (*gansise cɔ* littéralement *: ornementation dans l'exécution).* Sont considérés comme ornements internes *hangbe* et *hanlo* dont nous avons parlé tantôt. Sont plutôt considérés comme ornements externes, la touche particulière de la mise en relief de la beauté du texte par l'artiste et les qualités de la voix de ce dernier. Au nombre de celles-ci il y a ce que l'on appelle *asan*. De façon systématique lorsque les spécialistes de l'art de la chanson écoutent un chansonnier ils recherchent la présence ou non du concept d'*asan* dans sa prestation.

2. 1. Approche définitoire d'*asan*

On appelle *asan,* en *maxigbe,* un ensemble de notions liées aussi bien aux qualités intrinsèques du texte qu'au talent personnel de celui qui chante. Quand la langue du chanteur est bien déliée et permet de réaliser du trémolo on dit que le chansonnier a d'*asan* dans sa voix. Ainsi *asan* recouvre l'idée de limpidité de la voix et les tremblements

[1] Dumarsais cité par le dictionnaire, *Le petit Robert,* Ed. 1993.

rapides de certains sons, tremblements que l'on peut réaliser en traînant sur certaines syllabes ou en les répétant.

2. 2. *Asan* et la créativité des chansons

En prévision de la réalisation d'*asan* dans la profération des chansons, le compositeur recherche et sélectionne les phonèmes les plus aptes à assumer cette fonction. Cette recherche aboutit parfois au recours à des phonèmes à fonction essentiellement phatique. A titre d'exemple nous pouvons citer des phonèmes à fonction phatique tels que *: a, ae, o, ao* et *ee.* Chacun de ces phonèmes peut être accentués, allongés ou dupliqués dans le but d'entretenir la rythmique du texte. Donc la réalisation d'*asan* n'est pas facultative, on le fait comme soin esthétique du texte. Des fois pour réaliser *asan* l'on crée des termes nouveaux dans la langue. Ceux-ci sont généralement des idéophones fonctionnant comme des stéréotypes. Le tableau ci-dessous en montre un échantillon.

Idéophones	**Sens**
Gbadada	Vaste
Gananan	Très visible
Caca	Rapide, vite
Cedede	Tout aligné
Vadada	Largement ouvert
Gbididi	Enorme, enflé, gigantesque
Gbododo	Très étendu

Le redoublement de sons dans ces idéophones concourt à la facilitation de la vibration de la voix en vue de créer et d'entretenir ce que l'on nomme *asan*. Dans les instances de façonnage des textes de chanson tels que *hanpka*, l'on recherche l'emploi des termes du genre que l'on utilise pour remplacer les mots usuels connus de tous. Cette recherche d'*asan* peut s'opérer à travers des innovations lexicales et la substitution des mots. Aussi, l'ornement extérieur qu'est *asan* ne peut-il pas être ignoré lorsqu'on étudie l'esthétique de ces textes. Il convient de remarquer que si un texte n'est pas conçu pour être apte à exhiber le concept de *asan* dans sa profération, quelque soit le talent de celui qui le chante, il ne serait pas facile de mettre en relief cette qualité dans sa profération.

En effet, les phonèmes phatiques et les idéophones stéréotypés qui sous-tendent *asan* et le mettent en relief dans la voix se retrouvent à la fin des versets. On n'en trouve guère ni au début, ni au milieu des versets. C'est dire que leur disposition est choisie exprès et les

mots adéquats pour sa réalisation ne sont employés qu'à la fin des versets. Lorsqu'un texte n'est pas créé dans ce schéma, il est impossible de retrouver le concept d'*asan* dans sa profération

La notion d'*asan* jette alors un pont entre la composition du texte et sa profération. C'est pour cette raison que quoique les informateurs interrogés rangent *asan* dans la catégorie des ornements extérieurs du texte, il nous semble pertinent de considérer la terminologie d'ornements extérieurs comme n'étant pas synonyme d'ornements en dehors du texte.

3. La double articulation de l'image

Il convient de rappeler une remarque fondamentale dans le mode d'expression des concepts abstraits. En examinant les termes employés pour désigner les diverses notions d'esthétique nous avions fait observer que ce sont des mots désignant des notions concrètes qui sont utilisés de façon métaphorique pour exprimer des concepts abstraits. Cette pratique langagière fait que beaucoup de termes sont employés au sens figuré sans en avoir l'air. Dans le langage des créateurs de la chanson, il s'opère très souvent un autre emploi métaphorique à partir de la métaphore première prise comme base d'inflexion de la pensée. C'est ce que nous appelons double articulation d'image dans le langage. Dans nombre de chanson, l'on relève cette double articulation d'image qui a la particularité d'entretenir l'ambivalence du message suivant le degré de la métaphore servant de piste de lecture et de compréhension.

Lorsque le septième verset de la chanson CHC.23, *ohun tɛ na de enɛ kpo,* dit *« Akaba yɛhumɛ hi jɛn yɛkpɔnu »,* l'on comprend littéralement *«Akaba dans l'ombre c'est toi qui sers à regarder l'ombre».* Dans cette première compréhension l'ombre n'a pour signifié que l'obscurité et de ce fait désigne l'invisible. À un niveau supérieur de compréhension *« Akaba dans l'ombre »* désigne un esprit caché dans l'ombre, donc un esprit invisible. Subséquemment, il s'agit d'un esprit désincarné considéré comme *vodun*. Lorsqu'il se trouve apposé au nom Akaba, cela renvoie au *vodun Nɛsuxwe*. Ainsi, il a un cheminement intellectuel à faire pour saisir le sens profond d'*Akaba yɛhumɛ* devenu, de fait, une autre appellation de *Nɛsuxwe.*

Un autre terme du même verset employé dans une perspective de double métaphore est *yɛkpɔnu*. Ce terme désigne dans le langage courant le miroir, c'est-à-dire ce qui sert à visualiser sa propre image. Mais dans son contexte d'emploi dans ce verset, ce sens évolue pour être plutôt compris comme la référence ou du moins le modèle à suivre. Ainsi, chaque palier de compréhension a un sens particulier. Toujours à titre indicatif, on peut relever la

présence de cet artifice littéraire dans la chanson CHC.16, *yɛhwe ce ɔ dᵭɔ maa yi fazun.* L'expression « *yi fa zun* » signifie littéralement aller dans le bosquet sacré de *fa*. Cette expression a fini par signifier, par métaphore, aller à la quête du bonheur ou de la connaissance. Dans le présent texte, cette phrase change radicalement de sens et devient allégorique pour désigner la conscription, l'enrôlement dans le couvent *vodun.* Comme on peut facilement le constater, il y a également ici une double articulation de l'image. La suite du texte fonctionne suivant ce schéma car *zunvun* signifie *le chien de la forêt* et désigne le léopard. Mais dans la réalité du texte, ce sont les difficultés, les épreuves rencontrées dans le couvent qui sont désignées allégoriquement par *zunvun.* La même remarque s'observe aussi au niveau de la chanson CHC.08, *e sɔ mi do ganja mɛ* qui compare l'enfermement, la réclusion périodique à une incarcération des adeptes du vodun. La double articulation d'image constitue un moyen très prisé par les créateurs des chansons sacrées. Au fond, c'est l'un des principaux moyens de bifurcation du message permettant de dissimuler le message destiné aux initiés et aux divinités.

4. Autres moyens expressifs de la chanson

L'on ne saurait raisonnablement clore l'étude des procédés propres à relever la beauté des textes sans parler tout particulièrement ceux dont façon essentielle est la production d'eurythmie. L'apophonie, l'alternance vocalique visant l'esthétique des textes est très prisée par les ouvriers de la chanson sacrée. Cette technique se réalise parfois par le truchement de diverses troncations telles que l'aphérèse et l'apocope. Les noms mythiques et les noms de consécration que l'on retrouve dans notre corpus sont élaborés à partir de cette technique.

VI. POUR UNE APPROCHE METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE DE LA LITTERARITE DES TEXTES ORAUX SACRES

Tout au long de l'étude des chansons du corpus de références, nous nous sommes appliqué à suivre et au besoin à adapter la démarche méthodologique élaborée par Ascension Bogniaho à travers son cours intitulé : *Approche esthétique et stylistique du texte de littérature orale.* Cette théorie d'approche a non seulement le mérite de combler un vide sur le plan de la méthodologie, mais surtout, elle vient combler une attente, celle de voir les chercheurs africains en science littéraire s'affranchir des idées venues d'ailleurs qui servent de repère pour l'étude des éléments de leur culture. La nécessité de cet affranchissement a été expressément formulée par Kakpo Mahougnon. A la suite du Camerounais hubert Mono

Ndja[1] qui a déploré à suffisance la contre productivité des Africains et plus particulièrement des Camerounais, le critique béninois a remarqué à regret :

> *« Tout se passe comme si les chercheurs africains en sciences littéraire refusaient la théorie ou n'étaient que des consommateurs de pensées exogènes. En effet, peu de travaux dans ce domaine de la connaissance sont fondés sur de nouvelles approches méthodologiques appliquées aux textes littéraires africains, des approches théoriques supportées par des techniques ainsi que par des méthodes novatrices »*[2].

Au terme de cette étude, vu la singularité des textes examinés et, toutefois, sans chercher à faire du suivisme, nous pensons qu'il importe de proposer un canevas pour l'étude des textes de littérature sacrée. En fait, ce que nous proposons dérive de la démarche de Bogniaho qui est conçue pour tous les textes de littérature orale d'une manière générale. Mais étant donné que l'univers des textes sacrés diffère sensiblement de celui des textes profanes, nous avons jugé nécessaire d'adapter cette démarche aux spécificités des textes sacrés.

Grille indicative d'exploration de la littérarité des textes sacrés

0-Définir les types de parole selon la taxonomie endogène et /ou occidentale (mythe, légende, épopée, nom, incantation, plain-chant, chant, chanson, hymne, psaume, répons).

1-Déterminer la structure profonde du texte.

2-Répertorier la palingénésie des mythes qui sous-tendent certains propos pour éclairer les allusions. Les proverbes et les sous-entendus.

3-Identifier les destinataires visibles et invisibles par séquence. Pour étudier soit la variation du ton, du style, soit le registre suivant la variation des destinataires.

4- Analyser l'acte illocutoire en rapport avec le destinataire et l'agent performatif (effet perlocutoire).

5-Répertorier les catégories du langage, archaïsme, emprunt, langue sacrée, idéophone, idiolecte, idiotisme.

6-Procéder à la grammaire spécifique du texte.

---

[1] Mono, Ndjana, Hubert, « *Camerounais pauvres et improductifs »* http: //www.priceminister .com /nav/livres/kww/hubert%20mono%20ndjana

[2] Mahougnon Kakpo, *Yɛku-mɛnji : une théologie de la mort dans les œuvres de fa essai, d'herméneutique littéraire*, Cotonou, les éditions des diasporas, 2013, p.15.

7-Procéder à l'étude stylistique du texte : l'harmonie phonique, les figures de constructions, aphorisme, tropes, utilisation d'homophonie, usage suggestif des termes, apophonie, apophtegme, incantation.

8- Spécifier par séquence la modalité de profération (chanté, mi-chanté - mi-parlé, psalmodié, déclamé).

CONCLUSION

L'architecture de l'univers esthétique des chansons *Nɛsuxwe* est une constellation de procédés et d'artifices littéraires. Une constance relevée dans les pièces du corpus est qu'elles sont toutes reliées d'une manière ou d'une autre à des archétypes ou à des mythes religieux. Dans les chansons de *Nɛsuxwe* la présence résiduelle de mythes instaure la matérialité de l'intertextualité tout en donnant de l'épaisseur aux textes. Comme les chansons *Nɛsuxwe* ne cessent de se référer à des mythes, leur dimension mythologique fait des récits relatifs à la vie des *vodun* un interprétant indispensable. Pour leurs utilisateurs, les formules tirées des mythes constituent des perles de la parole littéraire. Pour eux, un critère de réussite artistique est, en effet, le doigté dans l'enfilage de ces perles. Cela se dit *« e sɔ cɛ ni xo ».* Mettre des perles à leurs compositions méliques est, de fait, une préoccupation essentielle des artistes compositeurs qui créent pour les couvents. Il résulte de cette conception de la créativité littéraire chez les *Nɛsuxwesi* que le mythe s'utilise comme étoffe des chansons sacrées. Les sentences prennent dans ces textes la valeur d'incantation. C'est dire que ces pièces de littérature sacrées ont des particularités qui commandent qu'on adopte une méthodologie spécifique pour leur étude. Voilà ce qui justifie la proposition de grille d'analyse des textes sacrés que nous avons préconisée.

CONCLUSION GENERALE

Long a été le parcours ! Rude et initiatique s'est-il par ailleurs révélé, puisque nous avons été très loin explorer un domaine d'activité dont l'origine se perd dans la mémoire de tous les peuples. Même s'agissant des chansons profanes Fernand Nathan avait dû confesser :

> *« On ne sait pas exactement quand et comment la musique est née, mais on pense que l'homme chantait avant de parler, que le chant a précédé le langage articulé ».*[1]

Mais la gageure qui se trouve dans ce parcours ne se situe nullement au niveau de sa taille. Parler explicitement de textes sacrés et les interpréter fidèlement sans verser dans une quelconque transgression de la rigidité des interdits, caractéristique essentielle du monde du *vodun*, étudier l'esthétique des textes sans avoir dans sa ligne de mire les imparables et habituelles figures de rhétorique est un redoutable exercice, vu sa délicatesse. Au demeurant, les gardiens de la tradition *vodun* sont loin de reconnaître avec les auteurs de *Perspectives nouvelles sur l'histoire africaine* que *« la vie constitue un tout et que nous ne pouvons acquérir le savoir si nous gardons jalousement nos connaissances comme une possession de valeur».*[2]Ici plus qu'ailleurs, les portes d'un couvent ne s'ouvrent pas au premier venu. De plus, les bouches qui ont reçu l'onction et proféré le serment de fidélité sont beaucoup plus hermétiques que les portes d'entrée.

Mais avec la bienveillance d'Azaka, la divinité originelle et la complicité d'Aziza, la muse qui enseigne l'art de la musique, nous avons expurgé le matériau exploré. Le sacrilège n'a pas eu lieu et la moisson n'est nullement négligeable. Sans verser dans l'indiscrétion le voile a été levé sur la créativité littéraire dans les couvents. Ainsi quelques idées reçues ont été battues en brèche. Selon l'une d'elles la création de la littérature sacrée d'un culte est une activité étanchement scellée donc terminée dès sa mise en place.

> « *C'est une erreur de considérer la littérature orale comme la littérature du passé, car elle demeure en Afrique l'expression d'une vie culturelle où se trouve impliquée la majorité de la population, le témoignage d'un humanisme vécu dans la permanence et le changement, hier et aujourd'hui».*[3]

avait écrit Guy Ossito Midiohouan en parlant de la littérature orale profane.

---

[1] Nathan, Fernand, *La musique et les compositeurs,* htt://www.uquebec.ca/zone30/Classiques des sciences Sociales /index. Html.

[2] Révérend, Père, Engelbert, Mveng, et Al, *Perspectives nouvelles sur l'histoire africaine*, Paris, Présence africaine, 1968.p.11.

[3] Midiohouan, Guy, Ossito, *Prolégomènes à l'étude de la littérature africaine*, Cotonou, UNB, Plaquette ronéoté, 1984, pp.11-12.

Mais les idées reçues ont la vie dure. Plus d'un quart de siècle après les propos de Midiohouan, quelle n'a pas été la surprise de certains intellectuels tout à fait respectables quand nous leur avons dit que l'on continue de créer des chansons dans les couvents *vodun !* Cette étude vient d'établir de façon formelle le paradigme de la production continue des chansons des *vodunsi.* Tout commence par l'étape de *hangbee,* la chasse à une nouvelle chanson, étape qu'enclenche le besoin d'étoffer le répertoire pour le conformer à une situation nouvelle. Dans sa pratique, la chasse à la chanson aboutit à une moisson de textes bruts. Puis s'en suivent chronologiquement *hanxo* et *hankpa,* étapes respectivement consacrées au ré-façonnage et à l'apprentissage des nouveaux textes. Mais poursuivre l'activité productrice de la littérature sacrée ne remet aucunement en cause l'intangibilité des textes initialement consacrés pour la réalisation des rites. On n'en retranche rien, on ne modifie non plus les textes, en revanche, on peut introduire de nouveaux surtout lorsqu'il s'agit des chansons qui n'interviennent pas directement dans les cérémonies solennelles. Les instances de ré-façonnage ont permis d'identifier et d'examiner les repères de la conception endogène de l'esthétique littéraire. A défaut d'avoir un texte brut afin d'en examiner le toilettage à travers son produit fini, nous avons essayé de jeter un regard critique sur les éléments constitutifs des textes du corpus de référence. Ainsi nous avons pu constater qu'au niveau des mots qui composent les textes de notre corpus il y a une caractéristique commune : on n'y dénombre presque pas de mots abstraits. Les mots utilisés dans ces textes renvoient à du concret. Formuler sa pensée presque exclusivement à partir des mots concrets revient à faire de l'abstraction à partir du tangible. C'est pour cette raison que le choix des termes répond à un besoin de composition et d'association d'images analogiques signifiantes. *« Père, je sors chercher ce que je vais manger, faites que sur mon chemin, je ne croise ce qui va me manger »* dit humblement une chanson de prière de demande de bénédiction. Mais comme il s'agit de chanson, une bonne partie de la construction de sens se fait concomitamment au plan phonosémantique et au plan structural.

Alors la trajectoire structurant l'esthétisation de la parole littéraire part d'une notion concrète pour renvoyer à une image analogique laquelle image fonctionne comme un énoncé premier qui sous-entend un énoncé second, le vrai message. C'est cette habitude de formulation qui favorise l'abondance d'allégories, de proverbes, de maximes et même de formules incantatoires dans ces chansons. Ce travail de sculpture de la parole pour en faire un bijou qui soit au goût des divinités n'est pas confié à n'importe qui. L'étude a décrit le travail des ouvriers de l'art créatif sans oublier de faire leur propre peinture. Ce faisant nous avons découvert l'idée que ces ouvriers de la chanson sacrée se font de leur fonction. Ceci a d'emblée déterminé la notion d'auteur et de créateur dans le domaine de la littérature sacrée. En aval et en amont seul Aziza définit, inspire et conduit l'élaboration d'œuvre d'art

sacré. L'auteur est un esprit, les créateurs humains ne sont que des médiums. C'est d'ailleurs ce qui explique que les textes du genre ne sont jamais signés d'un nom d'artiste compositeur. Ceux qui les chantent tout comme ceux qui en sont les compositeurs humains connus en sont complètement détachés. Ils le sont beaucoup plus que les utilisateurs des pièces de la littérature orale profane à propos desquels Jean Dérive écrivait :

> « *La représentation traditionnelle de l'interprète de l'oralité est qu'il ne doit être qu'un médiateur. Son talent et sa qualité, en d'autres termes sa valeur, est censée venir de son aptitude à reproduire fidèlement un patrimoine dont l'existence est antérieure à la sienne. Il ne doit donc théoriquement surtout pas innover ni ne rien mettre de sa personnalité individuelle dans un discours dont la société cherche à se donner l'illusion qu'il reste stable».*[1]

Les fonctions dévolues à ces textes sacrés sont multiformes. Elles vont de la simple animation pour entretenir une ambiance festive ou dévotionnelle à des fins plus subtiles telles qu'agir sur le psychisme des auditeurs. Leurs effets sur les humains sont aussi assez diversifiés. Elles servent à donner confiance aux adeptes ou à les revigorer pendant les épreuves difficiles ou risquées. Elles assurent également l'éducation sociale et initiatique. Celles qui comportent des incantations sont destinées à impulser la transe ou à induire des malédictions sur les auteurs d'outrage. Leurs fonctions vont même au-delà des faits de la vie terrestre. Ce sont des moyens de communication avec le *vodun* et d'autres entités supérieures. Elles sont censées *« tracer la voie à l'esprit et à l'âme ».* C'est dans leur rôle d'ouverture de voie à l'esprit qu'elles font descendre le *vodun* sur les adeptes en provocant la transe. Toujours dans ce même rôle elles font remonter l'âme des défunts dans leur demeure originelle le jour de *yɛmɛzan.* Leur utilité dépasse donc les besoins ordinaires de la vie, c'est du moins ce qu'en pensent les *Nɛsuxwesi.* A tout ceci s'ajoute deux découvertes de taille. La première concerne le rôle de coryphée pour les chansons sacrées et la seconde la structuration réelle de ces textes.

En fait, il y a deux modalités de profération des chansons sacrées, modalités qui déterminent deux statuts de coryphée. En plus d'être viatique des divinités, les chansons sacrées solennelles sont exécutées comme un moyen de communion entre adeptes d'une part, et ensuite entre les adeptes et les *vodun* de l'autre. Ce constat se justifie par le fait qu'il n'y a jamais un seul coryphée lors de l'exécution de cette catégorie de chanson. C'est à tour de rôle que les participants aux cérémonies entonnent juste une stance avant de céder le tour à autrui. Ce principe explique pourquoi lorsque n'importe quelle cérémonie doit s'exécuter de manière impromptue, le recours au racolage des adeptes disponibles est systématique. Mais

[1] Dérive, Jean, *« Champ littéraire et oralité africaine : problématique »,* in Romuald, Fonkoua, Pierre, Halen et al, *« Les champs littéraires africains »,* Paris, Karthala, 2001, p.90.

s'agissant des chansons sacrées non solennelles comme les chansons de dévotion, il y a toujours un coryphée unique quelle que soit la durée de la séance d'animation. Le type de coryphée et la modalité de profération sont donc des critères déterminant le type de texte.

La seconde découverte à ce niveau ressortit à la morphologie des chansons de *Nɛsuxwe*. L'étude a, en effet, révélé qu'en dehors de la structure apparente des chansons des *Nɛsuxwesi* il y a une structure profonde dérobée qui permet de disséminer le message sur plusieurs stances ayant chacune l'apparence d'une chanson autonome. C'est de cette manière que des choses sérieuses peuvent se chanter à haute et intelligible voix sans être appréhendées par les non initiés. A la vérité, l'habileté avec laquelle les coryphées réalisent l'enchaînement des textes chantés rend problématique la détermination des unités considérées comme chanson à part entière. Dans la pratique, les instruments accompagnant les chansons marquent une pause franche à la fin de chaque thématique. De là on est fondé à dire que la fin de chaque thématique correspond à la fin d'une chanson entière. D'ailleurs à la fin de chaque thématique les instruments de musique, s'il en existe, marquent une pause franche. Partant, on réalise que ce qui tient apparemment lieu de chanson distincte n'est qu'une stance à l'intérieur d'un texte intégral. Nous avons alors eu à reconstituer la vraie structure des chansons, ce qui a permis d'en saisir le message caché. Une révélation à partir de cette réalité artistique est que les chansons *Nɛsuxwe* fonctionnent comme un langage morse alors que les textes ne sont pas conçus dans une langue étrangère. A cette étape du travail des questions théoriques ont été soulevées. Quel contenu donner aux notions d'auteur et de créateur pour les textes sacrés, étant donné que dans toute religion il est toujours objecté que seul Dieu crée ? L'auteur n'est-il pas dissociable du créateur ? Et en dissociant les deux notions, laquelle serait antérieure à l'autre ? Suite à ce questionnement nous nous sommes intéressé à leur étymologie. La racine du mot latin *auctor* qui a donné en français le substantif auteur est en réalité « Aug- » (du latin Augeo « augmenter, amplifier, faire croître »).Son champ étymologique le fait dériver de l'indo-européen (aweg, qui signifie croître). Nous fondant alors sur cette approche étymologique nous avons déduit que l'auteur n'est que l'amplificateur, le révélateur d'une donnée préexistante. Cette idée de l'auteur est bien en phase avec celle des acteurs des couvents *Nɛsuxwesi* que nos résultats nous ont amené à nommer, par réalisme, les ouvriers de la chanson. C'est Aziza qui est censé insuffler voire susurrer les nouvelles compositions dans les oreilles averties ou préparées exprès. Au besoin, on lui force la main, en établissant le contact avec lui par des artifices et l'ingestion d'ingrédients appropriés. Le créateur est donc un esprit, les auteurs connus ne sont que des amplificateurs. Aussi avons-

nous choisi de parler d'*« ombre auctoriale »* pour mieux coller à l'intellection de l'acte créatif chez les *Nɛsuxwesi*.

L'analyse de l'univers référentiel des textes a permis de mesurer la place prépondérante qu'occupe la mythologie dans ces genres de texte. Quant à l'examen du fonctionnement du *« bel usage de la parole »* dans le domaine du sacré, il a débouché sur la relation étroite existant entre le discours sentencieux et l'incantation. Ainsi, il a été démontré que la parémiologie de la vie profane se transmue en parole incantatoire dès qu'elle est introduite dans un texte réputé sacré. La charge des mots n'est donc pas forcément tributaire du contexte d'emploi, quand bien même l'étude a révélé l'existence de plusieurs types de lexique : celui du domaine sacré, celui de la nuit et bien évidemment celui de la communication ordinaire.

Certains textes surtout ceux de demande de bénédiction sont conçus quasiment dans une perspective dialogique où la divinité et le requérant échangent. En explorant cet aspect des textes on s'est rendu compte des caractéristiques textuelles structurant la notion d'esthétique littéraire en milieu *maxi.* Ayant opté pour la démarche d'approche endogène des textes, les composantes du corpus de référence ont été réparties en respectant le mode classificatoire de leurs utilisateurs. Au reste, cette approche est expressément recommandée par un adage du terroir qui dit : « *C'est avec le propre coutelas de la tortue qu'on l'égorge ».* Alors, nous avons identifié puis opérationnalisé les outils de la critique endogène au niveau des ouvriers de la chanson et du public consommateur avant de les exploiter dans l'appréciation de l'art de la composition des textes recueillis. Ainsi, pour l'analyse de l'esthétique des textes nous avons adopté une démarche calquée sur celle des instances traditionnelles d'appréciation des productions littéraires en milieu *maxi.* En nous appuyant sur des termes et des concepts endogènes d'appréciation des textes de chanson nous avons essayé de pénétrer et d'analyser la structure interne puis l'aspect formel des textes de notre corpus.

Une analyse minutieuse du processus d'appréciation des chansons permet de desceller deux étapes majeures qui sous-tendent la réception critique aussi bien des membres des instances d'appréciation que celle du public en général. Dans un premier temps, on constate qu'il y a des concepts et des qualités requises que l'on attend de tout texte. La seconde étape consiste, en fait, à la recherche et à l'articulation de ces concepts et qualités sur l'œuvre d'art qu'est le texte de la chanson. S'agissant des concepts et qualités requises il y a avant tout le plaisir auditif que doit procurer le texte puis singulièrement l'impression de réussite à surmonter ou contourner heureusement les difficultés liées à la formulation habituelle des phrases dans la langue, formulation pas toujours évidente à mettre en musique. Ces difficultés ne sont surmontées que lorsqu'on a une bonne compréhension de la langue et de la culture qu'elle véhicule. Le recours au concept de *hanlo* et de *hangbe*, un réceptacle de termes appropriés s'impose à tout créateur de

texte de chanson. C'est la recherche de l'usage heureux du *hanlo* et du *hangbe* dans les textes de chanson qui est le second manche du processus d'appréciation. Outre ceci, il y a la notion d'efficacité et d'adéquation de la chanson dans le contexte de sa profération. L'adéquation sous entend la conformité du rythme donné au texte avec celui des autres textes du même registre participant au rituel. Lorsqu'on entend une chanson sacrée, l'on doit automatiquement se faire une idée du type de cérémonie qui est en cours. Si le rythme de la chanson n'est pas adapté, elle devient inopérante donc pas efficace. La notion d'efficacité étant sous entendue dans l'expression *enyɔn* (être bon et bien) est constamment recherchée à travers la judicieuse utilisation de *hanlo* et de *hangbe.* C'est en projetant les nouveaux textes sur les éléments servant de dénominateur et implicitement d'aspiration vers laquelle tendent toutes les compositions de chanson que l'on juge de la beauté d'un texte. Lors de nos travaux sur le terrain, nous avons eu à soumettre certains musiciens des couvents à un test d'appréciation objective et méthodique de certaines chansons sacrées comme profanes.

Pour se faire une idée, nous sommes parti du schéma précédent pour interroger les membres des orchestres des couvents. Ils devaient répondre par présent ou absent aux questions relatives à chacun des concepts figurant à la place de dénominateur pendant qu'ils écoutent une chanson préalablement enregistrée. Quand le concept ou la qualité ne figure pas dans la chanson nous notons A pour signifier absent et lorsqu'elle figure nous notons P pour signifier présent. Mais il s'est fait que la plupart des chansons profanes comme sacrées exhibait globalement les concepts attendus. Alors qu'elles ne produisaient pas toute une égale impression de beauté. Il y a donc une certaine relativité dans le dosage de chacun de ces concepts pour produire un effet d'ensemble qui détermine la valeur esthétique des chansons. Prendre isolement les concepts ou les qualités ne permet donc pas d'apprécier la beauté de l'ensemble des textes. Il convient de mettre un bémol dans l'appréciation des textes sacrés pour deux raisons.

La première est que la plupart de ces textes ont été composés il y a des siècles donc représentaient le goût des utilisateurs de l'époque. S'il est vrai que les chansons sacrées ne subissent pas d'effet de mode pour varier dans le temps, il est alors logique que les chansons sacrées des *vodun* constituent des productions suivant le goût d'un temps révolu quoiqu'on continue d'en créer de nouvelles.

La seconde raison est que ces chansons sont essentiellement destinées au *vodun*, aux divinités dont le goût n'est pas forcément celui des humains. Ainsi, lorsqu'une chanson éventuellement pourrait ne pas plaire aux humains, elle peut être parfaitement appréciée par les divinités auxquelles elle est destinée. En prenant en compte cette réalité des choses, logiquement l'on devrait faire preuve de circonspection quand on porte des jugements de valeur sur la beauté des chansons sacrées, car si elles n'avaient pas été bonnes ni efficaces elles auraient été changées. C'est

pour cette raison que l'examen de l'esthétique de ces chansons doit surtout être la recherche de la compréhension du travail d'élaboration linguistique et la recherche de soin mis dans leur contexture.

C'est aussi la conclusion à laquelle est parvenu Eugène Dupreel qui écrit :

> *« La beauté ne se définit plus par la conformité et l'adéquation à un modèle ni par l'harmonie résultant à la fois de la symétrie, de l'égalité, de la proportion, etc. Le modèle de référence ayant disparu, il s'agit désormais d'apprécier l'œuvre en elle-même, en fonction de sa structure propre, de l'agencement de ses différents constituants, du jeu des couleurs et de leurs tonalités. Alors on découvre que la structure de l'ensemble, la combinaison des éléments internes».*[1]

Mieux que des indicateurs, ces paramètres doivent être pris pour références, des repères cardinaux. Il faut se contenter de ce qui est et l'analyser en tant que tel. C'est d'ailleurs ce que font les utilisateurs qui élaborent de nouveaux textes en suivant la plupart du temps des canevas préexistants. Les chansons de *Nɛsuxwe* appellent une audition et une compréhension intelligentes. On les entend sans toujours les comprendre, peut-être parce que leurs destinataires sont au-delà de l'intelligence humaine.

En somme l'étude de l'esthétique de ces chansons sacrées nous a permis de mettre en relief la transversalité de la recherche de l'esthétique littéraire par ceux qui sont chargés de les concevoir et de les élaborer. Le principal levier d'appui dans cette tâche est la force imageante de l'expression. Toutes les potentialités des ressources propres à la langue sont mises à contribution. Ce faisant la rupture avec la syntaxe habituelle devient aussi un axe opératoire. L'utilisation d'un lexique approprié dénommé *hangbe* est une singularité intéressante en *maxigbe.* La mise en œuvre de l'approche endogène rend l'analyse beaucoup plus prégnante et permet de prendre la mesure du génie propre à chaque langue. La systématiser ouvrira indubitablement la voie à un tour d'horizon du génie humain dans toutes ses composantes à partir de sa caractéristique différentielle qui est le langage articulé.

[1] Dupréel, Eugène, *Traité de morale*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, tome 2, 3ème partie, 1967, p.773.

BIBLIOGRAPHIE

I SOURCES ORALES

I.-1 LE CORPUS ETUDIE

130 chansons et 24 chants sacrés recueillis à Savalou, à Zinzoncamin, à Mondji, à Koutago, à Adingnigon et à Atakpamé

Textes transcrits, traduits et commentés :

Chansons de dévotion 14

Chansons expiatoires ou de purification 07

Chansons de couvent 24

Chansons funéraires 05

Chansons de dénonciation d'outrage 08

I.-2 -TEXTES ORAUX EVOQUES

1-Chanson de Tokpoho Modeste alias Gbèzé intitulée « *Adjanouvi hla* » Dil 165 vol 005 Dinapel

2-Entretiens avec les pontifes du *vodun Nɛsuxwe* à Achinidji (Togo), à Adingnigon, à Aklamkpa , à Atakpamé (Togo), à Bohicon, à Codji , à Covè , à Koutago, à Logozohè, à Mondji, à Oké –Owo, à Oussè, à Savalou, et à Zinzoncamin,

II- SOURCES ECRITES

OUVRAGES GENERAUX

1-AGBLEMAGNON, F. N'sougan, « *Sociologie littéraire et artistique de l'Afrique* », Paris, Diogène n° 74, 1971.

2-AGBLEMAGNON, F. N'sougan, *Rôle sociologique du matériel oral dans une société africaine*. *Les Eve du Sud-Togo*. Paris, thèse de 3è cycle de sociologie, Paris, V et E.P.H.E. 6è Section, n° 43, 1964.

3-AGBLEMAGNON, F. N'sougan, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire*. Paris-La Haye, Mouton, 1969.

4-AGGARWAL, Kusum, HAMPATE BÂ Amadou, *Et l'africanisme*. Paris, L'Harmattan, 1999.

5-AGUESSY, Honorat, « *Tradition orale et structures de pensée : essai de méthodologie* », *Cahiers d'Histoire mondiale*, vol. XIV, n° 2, 1972

6-AMOA, Urbain, « *Poésie des griots et didactique de l'expression* ». *Etudes de linguistique appliquée* n° 93, 1998.

7-ARISTOTE, *Rhétorique*. Trad. C.-E. Ruelle. Paris, L. G. F. Livre de Poche), 1965.

8-AWOUMA, J.-M., *Littérature africaine orale et comportements sociaux*. *Etude littéraire et socioculturelle des proverbes bulu du Sud-Cameroun*. Thèses de 3ème cycle. Paris, 1970.

9-BADUEL-MATHON, Céline, « *Le langage gestuel en Afrique occidentale », Journal de la Société des Africanistes*, XLI, 2, 1971.

10-BANÓ, Istrán, *« L'analyse esthétique et la composition des contes populaires »*, pp. 585-594, in : *Le conte pourquoi* ? *Comment* ?- *Folktales, why and how* ? *(Actes des « Journées d'Etudes en Littérature Orale- Analyse des contes- Problèmes de méthodes »*, Paris : 23-26 mars 1982). Paris, Ed. du CNRS, 1984,

11-BASTIDE, Roger, *Le Rêve, la transe et la folie*, édit. Flammarion, Paris,

12-BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976,.

13-BENCHEIKH, J-E., *La poétique arabe, Anthropos*. 1975.

14-BENVENISTE, Emile, « *Catégories de pensée et catégorie de langue* », *Les Etudes philosophiques*, 4, pp. 63-74. Repris dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971, 1958,

15-BERTHO, Jacques, « *Les indigènes du Dahomey et le monde invisible » in Revue coloniale Grands Lacs* N° juillet 1937.

16-BHELY-QUENUM, Olympe, *Les Appels du Vodoun*, Paris Edit l'Harmattan,1992

17-BLOOMFIELD, Léonard, *Le langage*. Trad. De l'américain par J. GAZIO. Payot, 1970,.

18- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire* : *l'économie des échanges linguistiques.* PARIS / Fayard, 1982,.

19-BOUVERESSE, Jacques, *La parole malheureuse*. *De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*. Paris, Ed. de Minuit, 1971.

20- BOWRA, C. M., *Chant et poésie des peuples primitifs*. Paris, Payot,
1966,.

21-CALAME-GRIAULE, Geneviève, « *L'art de la parole dans la culture africaine* », *Présence Africaine* Nouvelle Série, 47, 3ème trim, 1963,

22-CALAME-GRIAULE, Geneviève, *« La tradition orale » Recherche*, *pédagogie et culture* n° 11-12, 1974,

23-CALAME-GRIAULE, Geneviève, *« Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines* », *Langages* n° 18, 1970

24-CALAME-GRIAULE, Geneviève, « *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines* », *Langages* n° 18, 1970, ,

25- CALAME-GRIAULE, Geneviève, « *Problèmes stylistiques de la narration orale* », *Annales de l'Université d'Abidjan*, série H Linguistique, 1971,.

26-CALAME-GRIAULE, Geneviève, «*Essai d'étude stylistique d'un texte dogon*», *Journal of West african languages* 4 (1), 1963,.

27-CALAME-GRIAULE, Geneviève, AGBLEMAGNON, F. N'sougan, 28SENGHOR, Léopold Sédar, et al, *Aspects de la culture noire*, Paris, Cahier n°3 24 Philosophie- Recherches- Débats. Fayard, 1958.

29-CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogons*. Paris, Gallimard, 1965,

30-CALAME-GRIAULE, Geneviève, *La littérature orale*, Dakar, s. N.. Multigr. 1966,

31-CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Négritude et Négrologues*, Paris, Union générale d'Edition, 1972.

32- CALVET, Jean-Louis, *La tradition orale, Paris* : PUF Que sais-je ? 1984,

33- CALVET, Jean-Louis, *La tradition orale,* Que sais-je ? P.U.F, 1984.

34-CALVET, Jean-Louis., *Les jeux de société, langue et société*, Paris, 1978.

35-CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*. Paris, Ed. Saint Paul (class. Afr.), 1980,

36-CAUVIN, Jean, *Etudes de textes de la tradition orale,* Cours professé à l'ICAO, Abidjan, 1979,

37-CAUVIN, Jean, *L'image, la langue, la pensée* (2 vol.) : t. I : *L'exemple* des *proverbes* : *Mali,*. ; t. II *Recueil de proverbes du Karangasso*,. Paris : Anthropos. 1977,

38-CHEIKH, Anta Diop, *Ethnologie et Langage*, *La parole chez les Dogon*, Paris Gallimard, 1965.

39-CHOMSKY, Noam, *Le langage et la pensée* traduit de l'anglais (*Language and mind*, New York, 1968) par Jean-Louis CALVET. Paris, Payot, 1970.

40-CLARET, Jacques, *La vie des formes*, Paris PUF, 1964.

41-COURTES, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris, Hachette, 1976,

42-CRESSON, André, *« Le mécanisme de l'esprit »,* Paris, coll Armand Colin, 1950,

43-CROWLEY, D. J., « *Symbolism in African verbal art* », African Arts 1 (4), 1968,

44-DAMISCH, Hubert, *Ruptures / Cultures*, Paris, Minuit, 1976.

45-DE CLEENE, I., *« Le style oral en Afrique »* Africa 11 (1), 1938, DELAFOSSE, Maurice, *Les civilisations négro-africaines*. Paris, Stock, 1924, 47-DERRIDA, Jacques, *Grammatologie*, Paris : Ed. de Minuit, 1997.

48-DESANTI, D., « *L'Africain, homme de tradition orale* », *Afrique littéraire et artistique* 7, 196949-DIAGNE, Mamoussé, « *Civilisation de l'oralité et dramatisation de l'idée* », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar*, n° 11, 1981,.

50-DOSSEVI, Othniel, « *Problèmes posés par la lecture des textes transcrits de l'oralité* », *Annales de la Faculté des Lettres de l'Université de Dakar* n° 9, 1967,

51-DOURNES, Jacques, « *Ethnoanalyse de la récitation traditionnelle- Etat d'une recherche sur un corpus indochinois* », in : *Le conte pourquoi ? Comment ?* (Actes des « *Journées d'Etudes en Littérature orale- Analyse des contes- Problèmes de méthodes* », Paris 23-26 Mars 1982. Ed. du CNRS, 1984,

52-DUBOIS, Edeline, *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, 1970.

53-DUFONTENY, G., « *Méthodes et procédés oratoires chez les Bantous* », Bull. des Missions, Abbaye Saint André, t. 26 n° 1, 1937.

54-DUNIER, A., MOREL M., TOUR-NADREN, A., « *Intégration discursive et intégration syntaxique* »in *Langages* n°104, pp 1991,

55-DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*. Paris, PUF (coll. Quadrige), 1983,

56-ENO BELINGA, M. S., *Littérature et musique populaire en Afrique noire*. Paris, Ed. Cujas, 196557-ENO BELINGA, S-M., *Comprendre la littérature orale africaine*, Ed. Saint Paul, 1978,.

58-ENO BELINGA, S.M., *Les nouvelles générations africaines entre leurs traditions et l'occident*, La Haye, Mouton et co. 1958, Porto-Novo.

59-EPANDA YONDO, E., *La place de la littérature orale en Afrique*. Paris, Ed. La pensée universelle, 1976,

60-FINNEGAN, Ruth, « *Oral and Literate Expression* », *in International Encyclopedia of the Social and Behavioural Sciences*. Amsterdam ,Elsevier, vol. 16, 1989.

61-FINNEGAN, Ruth, *Oral poetry : Its Nature, Significiance and Social Context* London,. Cambridge : University Press. 1977.

62-FOUDA, Basile Julien, « *De la littérature orale négro-africaine* », *Colloque de Dakar sur l'Art nègre*, s. n. 1966.

63-FRANCES, Robert, *La perception*, Coll. *Que sais-je*, Paris, PUF, 1969.

64-GALLEY, Micheline, « *De l'oral à l'écrit, une difficile fidélité* », *Cahiers de Littérature Orale* n° 25. 1990.

65-GENETTE, Gérard, *Figures* III. Paris, Ed. du Seuil, 1972,

66-GÖRÖG (Veronika), *Littérature orale d'Afrique noire*. Maisonneuve et Larose, 1981, 394 p.

67-GREENFIELD P. M., *« Oral and written language: the consequences for cognitive development in Africa, the United States and England* », , in *Language and Speech*, 15. 1972.

68-GRIAULE, Marcel, « *L'alliance cathartique* », *Africa*, 1948, XVIII / 4, 1948.

69-GROUPE MU, Rhétorique générale, Paris, Seuil, 1982.

70-GUILLAUMIN, A., *Une richesse africaine* : *la pensée imageante*. Bamako, Polyc, 1970.

71-HAMPATE BÂ, Amadou, « *Poésie peule du Macina* », *Présence africaine* 8-9, 1950,.

72-HOUIS, Maurice, « *Le trajet du texte de style oral* », *Afrique et langage* 17, 1er semestre 1982,

73-HOUIS, Maurice, « *Pour une taxinomie des textes en oralité* », *Afrique et langage* n° 10, 2ème semestre, 1978..

74-HOUIS, Maurice, *« Qu'est-ce que l'oralité ? », Recherche, pédagogie et culture* n° 4, 1973,.

75-HOUIS, Maurice, *Anthologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971,

76-HULSTAERT, G., « *Sur l'art oral* », *Cahiers zaïrois*, numéro spécial, 1971,

77-JAKOBSON, Roman, « *Le folklore, forme spécifique de la création* ».. in : *Questions de poétique*. Paris, Ed. du Seuil, 1973,.

78-JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*. Paris, Seuil (poétique), 1973 79-JANHEINZ, Jahn, *Dieu d'eau – Entretiens avec Ogotêmêli*, Paris, Fayard, 1966.

80-JEANDILLOU, J.-F., *L'Analyse textuelle*, Armand Colin / Masson, 1997.

81-JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Ed. Resma, 1969, 397 p.

82-JOUSSE, Marcel, *Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*. Paris, Archives de philosophie, vol. 2, Cahier 4, Beauchesne, 1925,.

83-KESTELOOT, Lilyan, *La poésie traditionnelle*. Paris, Nathan, 1971.

84-LAPLANCHE, Jean, & PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, édit PUF. 1973

85-LAVELLE, Louis, *La parole et l'écriture*. Paris, L'Artisan du livre 1947.

86-LEBEUF, Jean-Pierre, « *L'enquête orale en ethnographie* », in : *Ethnographie générale*, sous la direction de Jean POIRIER. Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 4ème trimestre, 1968,.

87-LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*-II : La mémoire et les rythmes. 1965 Paris, Albin Michel (Coll. Sciences d'aujourd'hui), 1985,.

88-LEVIS-TRAUSS, Claude, *Le Totémisme aujourd'hui*, édit P.U.F. Paris,

89-LIFCHITZ, Deborah, « *La littérature orale chez les Dogon du Soudan français* ». Londres : Africa, voix. 13 juillet, 1940,

90-MATESO, Locha, « *Critique littéraire et ressources de l'oralité* », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 50, 1979,

91-MATHON, Céline, « *Pour une sémiologie du geste en Afrique occidentale* », Sémiolotica, vol. 1, n° 3. Paris : Mouton, 1963,

92-MBITI, John, , « *African oral littéraire* ». *Colloque de Dakar*, 1966s. n. 27 p. multigr.

93-MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1963, 320 p.

94-MUSIQUE D'AFRIQUE, Paris, Expressions – Horizons de France, 1969, *Deux recueils d'études générales.*

95-N'KETIA, Kwabona, *Chansons de revendication, reflet de l'histoire américaine*, Paris, M.J. Minard 1964-1966.

96-NACIF, Youssef, *Eléments sur la tradition orale*. Alger : SNED, 1981, 109 p. Nationale, 1990.

97-PERRIOT, René, « *De l'oralité à l'écriture, réflexion sur la poésie* », *Annales de la Faculté des Lettres de Dakar* n° 10, 1980,.

98-PEYTARD, Jean, « *Oral et scriptural : deux ordres de situations et de descriptions linguistiques* », *Langue française* n° 6, 1970,.

99-QUENUM, Maximilien, *Au Pays des Fon* édit. Larose.

100-REY-HULMAN, Diana, *« Pratiques langagières et formes littéraires* ». In *Genres, forms, meanings : Essays in African oral literature. Papers in French and English.* Oxford, Ed. Veronika Görög-Karady., JASO, Occasionnal Papers, 1, 1982,.

101-RUWET, Nicolas, « *Parallélismes et déviations en poésie* », , in : *Langue, discours, société, pour Emile Benveniste*. Paris, Ed. du seuil, 1975 .

102-RYCROPT, Charles, *Dictionnaire de Psychanalyse*, édit Hachette, Paris 103-SENGHOR, Diana-Annick, *Ecriture, oralité et histoire*, thèse de 3ème cycle de philosophie, Université de Paris I, 1976.

104-SEBILLOT, Paul, *African music in Ghana*, Great Britain, Northawestern University Press, 1963.

105-SEGUROLLA, B., Rev.Père, *Dictionnaire Fon / français* (inédit ronéotypé) par la Procure de l'Archidiocèse de Cotonou, Dahomey, 1963

106-SEYDOU, C., *« De l'art d'accommoder les mots. Lexiques bilingues en forme de poèmes »*, in Graine de Parole. Puissance du verbe et traditions orales, textes offerts à Geneviève CALAME-GRIAULE, réunis par l'équipe du CNRS Langage et culture en Afrique de l'ouest, CNRS, 1989.

107-SEYDOU, C., « *Aspects de la littérature peule* », in M. Adam et A. 1986 108-SEYDOU, Christiane, « Essai d'étude stylistique des poèmes peuhls du Fouta Djalon », *Bull, IFAN*, t ; XXIX, série B, n° 1-2, 1967,.

109-SOCIETE AFRICAINE DE CULTURE, *La reconnaissance des différences*, le chemin de la solidarité Brazzaville, 21-26 février, 1972. Paris, Ed. Présence Africaine, 1973.

110-SOW, Alpha Ibrahim, *« Notes sur les procédés poétiques dans la littérature des Peuls du Fouta-Djalon », Présence Africaine* n° 54, 1965,.

111-SOW, Alpha Ibrahim, *Psychiatrie dynamique africaine*, Paris, Payot, 1977.

112-STEPHEN, Chauvet, *Le folklore*, Paris, Maison neuve et Larose, 1968.

113-TANDIA, Alio Kissima, (s. d.) *Poésie orale soninké et éducation traditionnelle* préface de Bassirou Dieng. Dakar : NEAS, 1968,.

114-TANDITS, Claude, *Les pays du bas-ouémé, une région témoin du Dahomey méridional*, Dakar : Faculté des Lettres et Science Humaines, 1963.

115-ZAHAN, Dominique, *Race et Histoire*, Paris : Gonthier, UNESCO, 1961.

116-ZUMTHOR, Paul, *Présence de la voix*. Paris, Ed. du seuil (Poétique), 1983,.

OUVRAGES DE LITTERATURE ET DE SOCIO-ANTHROPOLOGIE

1-ADOUKONOU, Barthélemy, *Pour une problématique anthropologique et religieuse d la mort dans la pensée Adja-Fon*, Paris, 1979.

2-CALAME GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie de la parole chez les Dogons*, Paris Ed Gallimard.

3-COMPAGNON, Antoine, *La troisième république des lettres, de Pourst à Flaubert,* Paris, Edit Seuil 1983

4-ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1963.

5-GRUZ, da Clément, *Notes sur la littérature Fon-Mahi* (régions d'Abomey et Savalou) Monographie disponible à la bibliothèque nationale 1950.

6-RIMBARD, Arthur, Poésies, *Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1994.

7-SARTRE, Jean Paul, *L'Être et le Néant,* Ed .N.R.F. Gallimard, Paris,

8-SOUZA, de Germain, *Conception de vie chez les ''Fon''*, Cotonou, Editions du Bénin, 1975,

9-ZAHAN, Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambara,* Paris, Armand Colin, 1967.

10-ZUMTHOR, Paul, « *La discours de la poésie orale* », in : *Le discours de la poésie, Poétique* n° 52, 1982 a, 1982.

11-ZUMTHOR, Paul, « *Le rythme dans la poésie orale* », *Langue française* 56, décembre, 1982,.

12-ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Ed. du seuil, 1983,

OUVRAGES SUR LES RELIGIONS

1-ABDALLAH DRAZ, Mohammad, *Les hommes à la découverte de Dieu*, Beyrouth, Editions Albouraq, 1999.

2-ADANDE, Joseph Codjovi, *L'animisme au Bénin texte introductif sur le vodun* ; source Internet.

3-AGUESSY, Honorat, « *Religions africaines comme effet et source de la civilisation de l'oralité* », pp. 25-49, in : *Les religions africaines comme source de valeurs de civilisation* (Actes du colloque de Cotonou : 16-22 Août 1970). Paris, *Présence Africaine*, 1972.

4-BOGNIAHO, Ascension, *Couvent, personne et nom dans Wemɛ* Conférence inaugurale donnée à la FLASH UNB le 29/01/01, Plaquette éditée par la FLASH UNB.

Collectif : *Vodun Ouidah 92*, Paris, Ed Présence africaine, 303P p. 206

5-LUNEAU, Bertrand, DONEUX, Jean, *Les Religions d'Afrique Noire*, Paris, Edit Fayard

6-RAMADAN, Tariq, *Entre l'homme et son cœur*, Lyon, Editions Tawhid, 2001.

7-ROUGET, Gilbert, *Bénin, initiatique vodun*, Paris, Edition Sépia 1995

8-SOCIETE AFRICAINE DE CULTURE, *Les religions africaines comme source de valeurs de civilisation* (Cotonou, 16-22 Août 1970). Paris, Présence africaine, 1972, .

9-TERRE, de la Inès, *Le vodun en Afrique de l'Ouest : rites et traditions*

10-VERGER, F. Pierre, *Dieux d'Afrique*, édit. Paul Hartmann, Paris,

11-ZAHAN, Dominique, *Religion, Spiritualité et Pensée africaines* ; Edit Payot, Paris.

THEORIES ET CRITIQUES LITTERAIRES

1-ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes. Récit, description*, *argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 2001.

2-ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, Paris Klincksieck, 1974.

3-AMSELLE, J-L., *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs,* Paris, Ed. Payot, 1990.

4-ANGENOT, Marc, *" L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ rationnel "*, *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189, 1983.

5-BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1972.

6-BAKHTINE, Mikhaël, *Esthétique de la création verbale*, Paris , Gallimard, 1984.

7-BAKHTINE, Mikhaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris , Gallimard, 1978.

8-BAKHTINE, Mikhaël, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.

9-BALOGUN, Ola, AGUESSY, Honorat, DIAGNE, Pathé, *Introduction à la culture africaine*, Paris, UNESCO, Collection 10 / 18, 1977.

10-BARAT, Jean-Claude, *Théorie de genres et communication*, Bordeaux-Talence : Maison des Sciences de l'Homme, 1978.

11-BARTHES, Roland, *" Texte (théorie du)"* , *Encyclopédia Universalis*, 1973.

12-BARTHES, Roland, « *L'Empire des signes »*, Paris : Flammarion, coll. « Champ », 1970.

13-BARTHES, Roland, *Essais critiques IV* : *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1964.

14-BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

15-BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

16-BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris Seuil, 1978.

17-BAUMGARD, U, et UGOCHUKWU, F, *Approches littéraires de l'oralité africaine* Paris*,* éd Karthala Juin 2005,

18-BAYART, Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

19-BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1996.

20-BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1999.

21-BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Collin, 1998.

22-BRES, Jacques, *Le récit oral suivi de questions de narrativité*, université Paul Valery, Montpellier, 1994

23-BUFFON, Bertrand, *La parole persuasive*, Paris, PUF, 2002.

24-CABANES, Jean-Louis, *Critique littéraire et Science Humaines*, Paris, Privat, 1974.

25-CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie et Langage. La parole chez les Dogon,* Paris.Gallimard,1967

26-CALLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

27-CALVET, Jean-Louis, *La tradition orale*, Paris, PUF, 1984.

28-CAMARA, Sory, *Gens de la parole, essai sur la condition des griots,* Paris, réédition, Karthala, 1992.

29-COLIN, Roland, *Littérature Africaine d'hier et de demain,* Paris, ADEC, 1965.

30-COURTES, Joseph, *Analyse sémiotique du discours (de l'énoncé à l'énonciation),* Paris, Hachette, 1991.

31-DERIVE, Jean, *Collecte, et traduction des littératures orales*, Paris, SELAF, 1975.

32-DIETERLEN, Germaine, *Textes sacrés d'Afrique noire*, Paris, Gallimard, 1960.

33-DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris, / Bruxelles : Nathan / Labor, 1978.

34-DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

35-DUCROT, Oswald et al. *Les mots du discours*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

36-DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

37-ECO, Umberto, Lector in fabula, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1985.

38-ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le social, Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

39-ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958.

40-FALARDEAU, Jean Charles, *Imaginaire social et littérature*, Montréal : Hurtubise, 1974.

41-FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges : Pulin, 1998.

42-FOUCAULT, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

43-FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet, Paris*, Seuil/Gallimard, 2001.

44-FRANCES, Robert, *La perception*, Paris, éd PUF coll., Que sais-je ? 1969,

45-FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965.

46-HAUSSER, Michel, *Essai sur la poétique de la négrétitude*, Paris, Editions Silex, 1986.

47-HUISMAN, Dénis, *L'Esthétique*, Paris, PUF, 1997.

48-JAKOBSON, Roman*, Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

49-JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

50-KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage,* Paris, Editions Armand Colin, 1980.

51-KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

52-LACROIX, Pierre-Francis, *Poésie de l'Adamaoua*, (tome I), Paris, Editions Julliard, 1965.

53-LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995.

54-MAINGUENEAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3ème édition, Paris, Nathan/ VUEF, 2000.

55-MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

56-MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

57-MAROUZEAU, Jules*, Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie, 1969.

58-MATOKO, Nguyen, Berthrand, *Abeti Masikini (la voix d'or du Zaïre)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

59-MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1988.

60-MOLINIE, Georges, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.

61-OBENGA, Théophile, *Littérature traditionnelle des M'Bochi,* Paris, Présence Africaine, 1984.

62-RICOEUR, Paul, *De l'Interprétation*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

63-RIFFATERRE, Michael, *" Sémiotique de la poésie "*, Paris, Seuil, 1983.

64-RIFFATERRE, Michael, *La production du texte,* Paris, Seuil, 1979.

65-SEYDOU, Christiane, *Bergers des mots*, *poésie peule du Massina*, Paris, Classiques africains, 1991.

66-STAROBINSKI, Jean, *Léo Spitzer, Etudes de style*, Paris, Editions Gallimard, 1970.

67-TADIE, Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

68-VIGNONDE, Jean Norbert, Le discours critique négro-africain de la langue française, Paris : Nouvelle du Sud, 1996.

69-WONDJI, Christophe, *La chanson populaire en Côte d'Ivoire*, Paris, Présence Africaine, 1986.

70-ZAHAN, Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, La Haye, Mouton, 1963.

71-ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

72-ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

THESES ET MEMOIRES

A- Thèses

1- BOGNIAHO, Ascension., *Chant funèbre, chanson funéraire du sud Bénin : forme et style* Thèse de Doctorat d'Etat, Université IV, Sorbonne Tomes I et II, 1995

2- KOUDJO, Bienvenu. *La chanson populaire dans les cultures Fon et Gun aspects sémiotiques et sociologique,* Thèse de Doctorat d'Etat, Paris, 1989

3-DIAGNE, Mamoussé, *Civilisation de l'oralité et pratiques discursives*, Thèse de Doctorat d'Etat université Cheik Anta Diop, Dakar, 1989

4- BOGNIAHO, A., *Histoire du «han » ou la chanson populaire dans wemÿ étude socio-littéraire avec une centaine de traductions,* Thèse de doctorat de 3è cycle université de Paris XII *1980*

5-DERIVE, Jean, *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale* : *l'exemple des Dioula de Kong 'Côte d'Ivoire*, Thèse de doctorat de 3è, la Sorbonne (Paris III) 1986.

en Afrique noire, Thèse de doctorat d'état, Université Cheik Anta Diop de Dakar

6-FALCON, Paul, (Rév père), *le vodun et les superstitions en mentalité dahoméenne*, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Lyon 1965

7-GBETO, Flavien, *Le Maxi du centre-Bénin et du Centre-Togo*, Rüdiger Köppe Verlag. Köln 1997,

8-SAIBOU, Amadou, *Expression de l'identité dans la parole de Tomkoye Tessa, gawlo Songhay-Zarma du Niger (Lecture pragmatique et interprétation d'un discours oral),* Université de Ouagadougou, thèse de Doctorat nouveau régime ,2008-2009

9-TIAHO, Lamoussa , *Les grands traits de l'esthétique négro-africaine dans la Carte d'identité de Jean-Marie Adiaffi,* mémoire de (DEA), 2002-2003,

10-TIAHO, Lamoussa, *Les grands traits de l'ancrage culturel dans le roman ouest-africain postmoderne,* Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Ouagadougou, 2007-2008

B- Mémoires

1-AZONYIADJA, Caroline, *Le panégyrique clanique ou « Ako mlamla » en milieu Wemɛ : étude d'un creuset d'identification sociocuturelle de l'individu* Mémoire de maîtrise en sociologie anthropologie UAC 2004 / 05.

2-CAPO CHICHI, FiFamè Comfort, *Anthologie commentée des chansons sacrées et rituelles chez les Nɛsuxwe de savalou*, mémoire de maîtrise F.L.A.S.H. UAC2006-2007

3-ELOMON, K .Bertin, *Le Nɛsuxwe à Savalou : convergeance du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain,* mémoire de DEA.F.L.A.S.H. U.A.C.2005-2006

4-ELOMON, K .Bertin, *L'intention poétique dans les chansons laudatives maxi*
F.L.A.S.H. UAC2003-2004

5-GBAGUIDI, Henriette Ahossito, *Contribution à la valorisation du patrimoine_culturel du Bénin : l'écomusée de Savalou*, Mémoire de DESS C.R.A.C. LOME 2001.

6-GBAGUIDI, Henriette Ahossito, *Contribution à la valorisation du patrimoine_culturel du Bénin : l'écomusée de Savalou*, Mémoire de DESS C.R.A.C. LOME 2001 -.

7-GBAGUIDI, A. Roméo, *La promotion du patrimoine culture béninois* Mémoire du 1er Cycle ENA UNB .

8-GBAGUIDI, A._Roméo, *Los estudios comparativos de las ceremonias religiosas_en los NɛNSUXWE de Savalou (Bénin) con las de los descendientes_dahomeynos de Jovellanos (Cuba),* Mémoire de maîtrise D.E.LI.C.E. (Section espagnole) F.L.A.S.H. / U.A.C. octobre 2005.

REVUES ET ARTICLES

1-ADIAFFI, Jean-Marie, « *Problème de stylistique : Ecart et immanence Lecture de " Contre Job autrefois…poème de Madeleine de Scudery "* Revue franco-africaine analyses n° 3, Université de Toulouse – Le Mirail, 1994.

2-ADIAFFI, Jean-Marie, *Les maîtres de la parole,* « *Magazine Littéraire* » n°95, mai 1983.

3-ALHAMDOU, Amidou, « *Aspects de la théorie de l'ethnotexte* », *Les Cahiers du CELHTO*, numéro 1, 1986,.

4-BERTHO, Jacques, « *Les indigènes du Dahomey et le monde invisible* » in Revue coloniale *Grands Lacs* N° juillet 1946.

5-BIHR, Alain, « *Crise du sens et tentation autoritaire* » *Manière de voir 19, Le Monde diplomatique*, septembre 1993

6-BOGNIAHO, Ascension, « *Le mythe africain comme une perception enrichie du genre* » in Annales de la FLASH N° 8 Déc 2002.

7-BOGNIAHO, Ascension., *couvent, personne et nom dans Wemɛ,FLASH UNB,calavi, 2000*

8- BOGNIAHO, Ascension, *« La créativité en littérature orale »* in *La Plume* N°3, 2ème semestre 1987.

9- BOGNIAHO, Ascension, *« La littérature orale au Bénin : essai de classification endogènes des types de parole littéraire »* in *Ethiopique nouvelle* série, Vol.4, N°3, des 3èmes et 4èmes trimestres, 1987

10- BOGNIAHO, Ascension, « *Littérature orale et développement* » in *Littératures, Art et Société.* Cotonou Edition les Flamboyants, 1999

11- BOGNIAHO, Ascension, *« Couvent, personne et nom dans Wemɛ »* Conférence inaugurale, FLASH, UNB, Cotonou 2002

12- BOGNIAHO, Ascension, *« Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin »* in Revue *CAMES s*érie B Vol. 04 2002.

13-DERIVE, Jean, « *Champ littéraire" et oralité africaine : problématique* » in

14- ELWERT-KRETSCHMER, K., *Befreit euch von den Zwängen der traditionnellen Religion Der Wandel der Vodun-Kulte Bénin, Jounal für Geschichte,* Décembre 1986. Texte traduit de L'allemand par PORAT Véronique.

15- FALCON P., (RP) *« le culte des ancêtres »* in *Etudes dahoméennes*, Nouvelle série, Porto-Novo, de juillet-octobre 1970, N° 18-19, Institut de Recherches Appliquées du Dahomey.

16- FALCON P., (RP) *« les voduns » in Etudes dahoméennes,* Nouvelle série, Porto-Novo, de juillet-octobre 1970, N° 18-19, Institut de Recherches Appliquées du Dahomey.

17- TOSSOU A., *Le vodun chez les fons du « Sud Bénin » en religion traditionnelle africaine,* la Voix de St Gall, N° 88

Conférence inaugurale, (29 Janvier 2001) Cotonou, FLASH /UNB

18-FONKOUA, Romuald, HALEN, Pierre, avec la collaboration de STADTLER, Katharina, *Les champs littéraires africains*, Paris, Editions Karthala, 2001, p. 87-111.

19-FALCON, Paul (Rev père) « *Les vodun* » in *Etudes dahoméennes*, Nouvelle série Porto-Novo juillet – octobre 1970 N°18-19.

20-FALCON, Paul « *Le culte des Ancêtres* » in *Etudes dahoméennes*, Nouvelle série Porto-Novo juillet – octobre 1970 N°18-19.

Glossaire de Définitions pour E54SLM (Analyse du discours I).

21-KABWIKA, Nsuka Zi,« *Littérature orale africaine : classique et fonctionnalité des genres* », in Les cahiers du CELTHO n°5,mai1987,

22-KRYZINSKI, Wladimir, « *" Subjectum comparationis ": Les incidences du sujet dans le discours* », in *Théorie littéraire*, sous la direction de ANGELOT,

23 Marc, Paris, PUF, 1989.

24-MILLOGO, Louis, *« Analyse sémiolinguistique de « Ils sont venus ce soir » de Léon Gontran Damas »* Université de Toulouse – Le Mirail : in « *Analyses, Revue franco-africaine* n° 2,.

25-N'DA, Pierre, « *Les noms propres et les mots de la langue maternelle chez Maurice Bandaman »*, *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Paris, L'Harmattan, 1989.

26-N'DA, Pierre, « *La création romanesque chez Nokan ou la Politique d'une écriture novatrice* » in *Nouvelles du Sud. Littératures d'Afrique*, CERPANA, Paris, Nouvelle du Sud, 1993.

27-N'DA, Pierre, « *Onomastique et création littéraire : les noms et titres des chefs d'Etat dans le roman négro-africain* », *Présence francophone*, *Revue internationale de langue et de Littérature*, n° 45, Canada : Sherbrooke, 1994.

28-N'DA, Pierre, *" Proverbes, ordre et désordre. Société et individu" ,* Notre Librairie, n° 86, janvier-mars 1987.

29-NIANG, Mangoné, *"Lectures du texte oral "*, in *Les cahiers du CELTHO* n° 3, mai 1986.

30-NTABO NA, Adrien, *« Sémiotique et Recherches dans le domaine de la Parole-patrimoine »,* in *Revue franco-nigérienne, Analyses* n° 2, Université de 31-Toulouse - Le Mirail Université de Niamey, 1993.

32-PARE, Joseph, *« Discursivation et intentionnalité littéraire : pour une herméneutique de l'hybridité »* in *Cahiers du CERLESHS*, n° 9, 1996.

33-SANVEE, Mathieu René, *« Le sacré dans la littérature africaine d'expression française ou la Quête du Paradis Primordial »*, Université de Toulouse – Le Mirail : in Revue franco-africaine Analyses n° 2, 158,1993,

34-SEYDOU, Christiane, « *Panorama de la littérature peule* », in *Bulletin de l'IFAN*, T, xxxv, 3ème série B, n° 1, 1973.

35-SISSAO, ALAIN Joseph, « *Entre oralité et écriture : les fondements culturels des proverbes et chants malinké à travers l'œuvre* : *En Attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* », An Insight into teacing and learning of languages in contact in West Africa, Accra : D. Kuupole, 2003.

36-TOSSOU, Augustin, « *Le vodun chez les Fon de Sud – Bénin* » in *La religion traditionnelle africaine*, *la voix* de ST Gall, N°88.

37-VAN DIJK, A. Teun, « *De la grammaire de textes à l'analyse socio-politique du discours* », in Revue *Le Français dans le monde*, Juillet 1996,. .

AUTRES REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1-OUVRAGES LITTERAIRES

1- MICHAEL, Riffaterre, *Sémiotique de la Poésie, Paris seuil, 1979.*

2- ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif*, Paris, Editions Nathan, 1989.

3- ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris, Editions Nathan (FAC), 1994. 4- ADAM Jean-Michel, *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, A. Colin, 2005.

5- ADAM Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue,* Paris, Nathan, 2001.

6- AMOSSY Ruth*, Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, 7- Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.

7- AMOSSY Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2ème édition, 2006. AMSELLE J-L.,

8- CESAIRE Aimé, *Le cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1995.

9- Du BELLAY Joachim, *Poésie*, Paris, Editions Gallimard, 1967.

10- PONGE Francis, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1971.

11- RIMBAUD Arthur, *Poésies, une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1994.

2-OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES MAXINU ET LES *FɔNU*

1- ADOUKONOU Barthélemy, *Pour une problématique anthropologique et religieuse d la mort dans la pensée Adja-Fon,* Paris, 1979.

2- GRUZ (da) Clément, *Notes sur la littérature Fon-Mahi* (régions d'Abomey et Savalou) Monographie disponible à la bibliothèque nationale 1990.

3- SOUZA (de) Germain, *Conception de vie chez les ''Fon''*, Cotonou, Editions du Bénin, 1975.

4- GBETO Flavien, *Le Maxi du centre-Bénin et du Centre-Togo*, Rüdiger Köppe Verlag. Köln 1997

5- BERTHO Jacques, « *Les indigènes du Dahomey et le monde invisible* » in Revue coloniale *Grands Lacs* N° juillet 1946.

6- FALCON Paul *(Rev père) « Les vodun » in* Etudes dahoméennes*,* Nouvelle série Porto-Novo juillet – octobre 1970 N°18-19.

7- FALCON Paul « *Le culte des Ancêtres* » in *Etudes dahoméennes*, Nouvelle série Porto-Novo juillet – octobre 1970 N°18-19.

8- DELAFOSSE MAURICE *Manuel dahoméen,* Paris, Ernest Leroux,(ed) 1894 9- Maximilien QUENUM, *Au Pays des Fon* Paris, Larose.1965

WEBOGRAPHIE

1- CALAME, Claude, *Jeux énonciatifs et masques d'autorité poétique,* article publié le 20 / 04 / 2004, site internet : http://www.vox-poetica.org/t/calame.html.

2- COMPAGNON Antoine, « *Qu'est-ce qu'un auteur* ? 11 *L'illusion de l'intention* », internet:http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php

3- HEGEL, G., Friedrich, Wilhelm, *Esthétique* Paris, 1835 (posth.), document produit en version numérique par Daniel Banda, bénévole, professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis et chargé de cours d'esthétique à Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre Courriel : mailto : banda@noos.fr

4- HERBERT, Louis, GUILLEMETTE, Lucie, et GERVAIS, André,

« *Intertextualité, interdiscurvité et intermédialité* », internet, http://www.acfas.ca 5- htt://www.uquebec.ca/zone30/Classiques des sciences Sociales /index. Html 6- http://bibliothèque .uquebec.ca/index.htm

7- http://www.chez.com/projetsantesenegal/index

8- http://www.critaoi.auf.org

9- http://www.e-litterature.net

10- http://www.er.uqam.ca/nobel

11- http://www.étudesafricaines.revues.org

12-http://www.fabula.org/atelier 13

http://www.fr.wikipedia.org/wiki/image:Umberto.Eco.

14- http://www.icp.fr/lettres_modernes/pdf

15- http://www.limag.refer.org/Theses/Maleski.htm

16- http://www.magazine-litteraire.com

17- http://www.paris-sorbonne.fr

18- http://www.search.live.com

19- http://www.theses.paris4.sorbone.fr-these

20- http://www.unilim.fr/theses/2003/lettres

21- http://www.unilim.fr/theses/2003/lettres/2003limo0002/these-body.htm

22- http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol

23-http://www.wikipedia.org/wiki/Patrice_Lumumba

24- http://www:mailto : banda@noos.fr

25- MEIZOZ (Jérôme), « *Postures d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline*, *Houellebecq)* », date de publication : 04 / 09 / 2004, Publication Vox Poetica, 26- adresse originale (URL) : http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html. Site 27- web : htt://www.uquebec.ca/zone30/Classiques des sciences Sociales /index. Html Site web: http://bibliothèque .uquebec.ca/index.htm

28- HEBERT Louis, GUILLEMETTE Lucie et GERVAIS André *«Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité », Internet, http://WWW.acfas.ca*

29- Adresse originale (URL) : http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html

30- MICHON, et SAINT-JACQURES, Internet,http://WWW.acfas.ca

-DICTIONNAIRES

1- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002. *Dictionnaire de la langue française,* Paris, Robert, 1994.

Dictionnaire de notre temps (Le), Paris, Hachette.

2- SMA : *Dictionnaire fon/français*, Paris, Société des Missions Africaines1976. 3- Rév. SEGUROLLA, P. B., : *Dictionnaire Fon /franç*ais (inédit ronéotypé) par la Procure de l'Archidiocèse de Cotonou, Dahomey, 1963)

4- RYCROPT, Charles, *Dictionnaire de Psychanalyse*, Paris, Hachette1968

Sou la direction de REY –DEBOVE, Josette, *et RAY,* Alain, *Le Petit Robert Paris, 1993.*

5-SMA : *Dictionnaire fon/français*, édit Société des Missions Africaines.