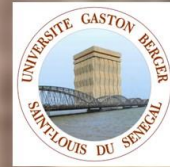




UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS

UFR DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES



LABORATOIRE DE RECHERCHE EN ART ET CULTURE



*Revue internationale de
langues, littératures et cultures*

n°20

2021

ISSN: 0851-4119

SAFARA N° 20/2021

Revue internationale de langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,
BP 234 Saint Louis, Sénégal
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884
E-mail : omar.sougou@ugb.edu.sn / mamadou.ba@ugb.edu.sn

Directeur de Publication

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

COMITE SCIENTIFIQUE

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)
Abdoulaye	BARRY (Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef : Badara SALL (UGB)
Corédacteur en Chef : Babacar DIENG (UGB)
Administrateur : Khadidiatou DIALLO (UGB)
Relations extérieures : Maurice GNING (UGB)
Secrétaire de rédaction : Mamadou BA (UGB)

MEMBRES

Ousmane NGOM (UGB)
Oumar FALL (UGB)
Moussa SOW (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2021
ISSN 0851- 4119

Couverture : Dr. Mamadou BA, UGB Saint-Louis

Sommaire

1. The impact of motivation on teaching and learning French in Bagabaga College of Education
Gariba Iddrisu..... 1
2. De la narration orale à la narration écrite: étude des procédés utilisés par Birago Diop
Omar DIOP 13
3. L’emploi du futur simple dans le récit médiéval : une pratique « grammaticalisable »
Fidèle DIEDHIOU 27
4. Gender Mainstreaming: A Collective Responsibility for Both African Men and Women
Abdul-Karim Kamara 47
5. Phraséologie et culture : étude sémantique des référents prototypiques dans un corpus de comparaisons figées du wolof
Gustave Voltaire Dioussé..... 67
6. LAS IMÁGENES DE LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO A TRAVÉS DE LA VESTIMENTA
KOUAME N’Guessan Estelle 91
7. Tradition orale et occultisme dans la création théâtrale de Apedo-Amah
Delali Komivi Avegnon..... 113
8. Fidelity Assessment in Church Translations: A Case Study of the Church of Pentecost’s Translations From English Into French
Aly Sambou & Timothy Yaw Munufie 131

9. L'art oral du <i>jimol</i> et du <i>jennol</i> dans <i>Ndikkiri Joom Moolo</i> (Ndikkiri le Guitariste) de Yero Doorro Jallo Oumar Djiby Ndiaye	153
10. Langues sénégalaises en graphie arabe ('ajami) Mamadou Youry Sall	173
11. La presencia de la cultura africana en la literatura en español: de los orígenes históricos a la actualidad contemporánea Ndioro SOW	195

Tradition orale et occultisme dans la création théâtrale de Apedo-Amah

Delali Komivi Avegnon

(Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé, Togo)

Résumé

Cet article intitulé « Tradition orale et occultisme dans la création théâtrale de Apedo-Amah » a examiné la convocation de la parole traditionnelle et celle des référents magico-religieux dans les pièces de théâtre *Le Maître de l'Empire* et *La dette du mort* du dramaturge togolais Ayayi Togoata Apedo-Amah. Si l'introduction de la parole traditionnelle est faite par l'entremise des proverbes, des chants, des expressions idiomatiques et des constructions d'images pittoresques par exagération ou par comparaison, celle des référents magico-religieux recourt aux incantations, aux prières, aux rituels et à l'utilisation d'objets occultes comme le grigri et une canne fétiche. Le recours à ces éléments introduit dans le texte des sujets de peur en même temps que des sujets de rire qui détendent l'atmosphère là où la recherche et la conservation des pouvoirs créent un scandale social.

Mots-clé : Parole traditionnelle, introduction, occultisme, pièce de théâtre, Apedo-Amah

Abstract : Oral tradition and occultism in the theatrical creation of Apedo-Amah

This article entitled "Oral Tradition and Occultism in Apedo-Amah's Theatre Creation" examined the convocation of traditional speech and that of magico-religious referents in the plays *Le Maître de l'Empire* and *La dette du mort* of the Togolese playwright Ayayi Togoata Apedo-Amah. If the introduction of traditional speech is made through proverbs, songs, idioms and picturesque image constructions then by exaggeration or by comparison, that of magico-religious referents uses incantations, prayers, rituals and the use of occult objects such as the grigri and a fetish cane. The use of these elements introduces into the text subjects of fear at the same time as subjects of laughter that relax the atmosphere where research and preservation of power create a social scandal.

Key-words : Traditional **speech**, introduction, occultism, play, Apedo-Amah.

Introduction

Le théâtre, art du spectacle, recourt essentiellement à l'usage de répliques pour communiquer l'être, la vie, les idées et les conceptions propres ou supposées des acteurs et même du dramaturge. Le texte dit devient ainsi, en plus de la gestuelle et de la plastique, un medium privilégié à travers lequel les idéologies, les jeux de la vie, les transpositions sociales, les projections particulières, intimes ou collectives, implicites ou explicites sont exprimées. Mais cette exposition ne prend pas toujours les mêmes détours. Si certains dramaturges optent pour un dévoilement frontal des choses, d'autres recourent à des stratégies du camouflage à travers des choix stylistiques diversifiés et des genres spécifiques. Ainsi, le choix des mots et des images, la convocation multiforme des expériences d'autres langues dans la langue d'écriture, le recours à des opérations particulières dans l'exposition des faits, distinguent une œuvre d'une autre, un auteur d'un autre. Loin de nous verser dans un exercice de classification sans issue, nous voulons simplement, dans cet article, analyser la place de la parole et des référents occultes traditionnels dans la composition des textes de théâtre du dramaturge togolais Ayayi Togoata Apedo-Amah. Pour ce faire, nous nous intéresserons essentiellement aux pièces *Le Maître de l'Empire* et *La Dette du Mort*. Si déjà l'auteur nous avertit qu'il fait du « concert-writing », cela même est un signe que le recours à la tradition orale est un choix à dessein dans sa production. Comment se manifeste la tradition orale dans les textes dramatiques de Ayayi Togoata Apedo-Amah ? Quelle incidence les référents occultes traditionnels convoqués ont-ils sur le cours des événements dans ces textes ? Quelle conclusion tirer face au scandale que constituent les situations présentées dans un registre drôlet ? Pour répondre à ces interrogations, nous avons convoqué la sociocritique et la sociolinguistique. En tant que lecture du social, de l'idéologique, de l'historique et du culturel dans une pratique textuelle, la sociocritique va nous permettre de repérer les références de la société evo dans les deux pièces de théâtre tout en questionnant l'implicite, le non-dit et les silences (Claude Duchet 1979) en lien avec l'imaginaire de cette communauté. La sociolinguiste, pour sa part, nous amènera à analyser comment les personnages adaptent leurs actes langagiers aux différents contextes sociaux dans lesquels ils se retrouvent.

1-Le recours à la parole traditionnelle dans le théâtre de Apedo-Amah

Nombre de textes du dramaturge togolais Ayayi Togoata Apedo-Amah, sont parsemés de références orales traditionnelles. L'objectif poursuivi, sans être forcément iconoclaste, participe d'une stratégie de présentation avertie de problèmes

récurrents et fondamentalement socio-politiques. Il s'en suit une lecture avec double délectation : l'appétence du patrimoine culturel traditionnel avec ses implications philosophiques et la visée sociale ou politique des œuvres. Ces deux attraits se rejoignent pour créer la particularité du théâtre chez Apedo-Amah : « démystification et provocation » sur fond de combat politique. Cette section de notre article se veut une exploration de l'introduction de la parole traditionnelle dans les œuvres écrites en étude. Nous aborderons tour à tour les proverbes, les chants, les expressions courantes reprises par le dramaturge dans ses textes.

1.1-Présentation des pièces et de leurs personnages

1.1.1-Résumés

La pièce *Le Maître de l'Empire* peint la déchéance d'un tyran obsédé par le pouvoir. En effet, après cinquante ans de règne, ce tyran, son épouse, le prince héritier et le grand féticheur impérial se livrent à une cérémonie rituelle d'inauguration d'un nouveau cinquantenaire. Malheureusement, ce rituel ne va pas jusqu'à son achèvement. L'intrusion des domestiques, Agbenohevi et Akoss, dans la crypte crée la diversion et interrompt le rituel. Or la condition pour que réussisse ce rituel est que tout finisse avant le lever du jour. Ce qui ne fut pas respecté. Le Maître de l'Empire, alors surpris par l'aube, perd ses protections mystiques et est chassé du pouvoir.

Avec la pièce *La Dette du Mort*, Patatou est sommé de payer les dettes de son frère défunt Kumaplé : dette envers Papa Adonglo et promesse de mariage non tenue envers Akoss. Confronté aux représailles ésotériques, Patatou accepte, malgré les avertissements de son domestique Agbenohevi, de payer la dette de Papa Adonglo et d'épouser Akoss. Plus tard, les deux créanciers se liguent et cocufient même Patatou. Celui-ci est livré à la police par Papa Adonglo au nom de la notoriété que lui confère son statut de député. Patatou, mécanicien de profession, connaît la déchéance la plus extrême de sa vie : celle de vidangeur des déchets humains.

1.1.2-Les personnages

Dans la pièce *Le Maître de l'Empire*, évoluent six personnages que nous classons en deux groupes : les privilégiés (Le Maître de l'Empire, l'Épouse Impériale, le Prince Héritier et le Grand Féticheur) et les marginalisés (Le boy Agbenohevi et la domestique Akoss). Les membres de la première classe s'adonnent à des pratiques mystiques afin de garantir le pouvoir du Maître de l'Empire pour en

jouer davantage. Ceux de la deuxième classe, par contre, sont des exploités, des méprisés. Mais ces derniers finiront par causer la chute du grand tyran.

Cinq personnages apparaissent dans la pièce *La Dette du Mort* : un privilégié (Papa Adonglo, usurier puis député) et quatre personnes de basse classe (Kumaple, le défunt ; Patatou, mécanicien et frère du défunt ; Akoss, prostituée, fiancée du défunt, épouse de patatou puis de papa Adonglo ; Agbenohevi, le boy de Patatou).

Dans les deux pièces, deux personnages reviennent. Il s'agit de Agbenohevi, dans le rôle de domestique et de Akoss, dans le rôle de domestique (*Le Maître de l'Empire*) puis de prostituée et d'épouse indélicat (*La Dette du Mort*).

Comment tous ces personnages ont-ils convoqué la parole traditionnelle dans leurs répliques ?

1.2-La parole proverbiale

La parole proverbiale est une caractéristique fondamentale des sociétés à traditions orales. Elle constitue un trésor de la culture de chaque peuple. Elle est le fruit mûr de l'expérience humaine qui cristallise la sagesse de plusieurs générations. Voilà pourquoi son bon usage confère maturité et maîtrise du patrimoine culturel aux locuteurs d'une langue donnée. Ursula Baumgardt et Jean Derive (7) ont écrit à juste titre : « *s'exprimer par les proverbes est un indice de culture dans les sociétés africaines* ». Et lorsqu'un auteur se saisit des proverbes pour inséminer son texte, il convoque les fonctions didactique, testimoniale et esthétique de ces derniers. En effet, la parole proverbiale véhicule des visions du monde, aborde différents domaines de la vie et constitue parfois un code secret de l'information et de la connaissance. Parvenir à décrypter les proverbes, donne un autre sens au texte dans lequel ils sont intégrés. C'est en cela que l'introduction des proverbes dans le texte théâtral de Apedo-Amah nous intéresse. Deux niveaux d'introduction sont observés : la formule vraie et la paraphrase. Bien que l'auteur ait choisi de n'introduire que des formules traduites dans son texte, il est facile de repérer ce qui est proche du texte source dans la langue ewe et ce qui s'en écarte. Examinons le premier cas.

1.2.1-La formule vraie

A plusieurs niveaux, le dramaturge a convoqué des proverbes du Sud-Togo (textes utilisés indifféremment par les Ewe et les Mina avec juste quelques différences de prononciation) pour alimenter les réflexions de ses personnages. C'est

ainsi que nous pouvons citer, dans *La Dette du Mort*, entre autres : « la honte du crocodile est aussi la honte du varan » (81) ; « la vie a beau être misérable, elle vaut mieux que la mort » (97). Dans *Le Maître de l'Empire*, on retrouve par exemple : « la queue de la chèvre ne se trouve pas devant la chèvre » (24), « le chien qui a mangé l'os se brisera les dents sur le fer » (24). Les versions de ces exemples en langue eve sont respectivement les suivantes : « *Lo fe ηkpea, ve fe ηkpe ye* » ; « *agbe baḍa nyo wu ku* » et « *gb̄sike men̄a gb̄s ηḡo o* », « *avu ḍu fu medua ga o* ». Reprenons chaque texte et analysons-le par rapport au contexte de production.

Lorsque, dans *La Dette du Mort*, le boy Agbenohevi conseille à son patron Patatou une attitude à adopter et que ce dernier refuse de l'écouter en prétextant qu'il est le chef, Agbenohevi ne peut s'empêcher de lui rappeler que « la honte du crocodile est aussi la honte du varan - *Lo fe ηkpea, ve fe ηkpe ye* » (81). Il peut paraître absurde de traiter même le crocodile et le varan ; le premier étant de loin plus grand que le second. Mais, c'est de cette hiérarchie de grandeur que jaillit la force du proverbe, référence faite à la classe d'appartenance. Le crocodile et le varan sont tous deux des reptiles. Comme tel, ce qui concerne l'un, concerne l'autre. En effet, si Agbenohevi se compare à Patatou, c'est qu'ils sont tous des hommes ; mais bien plus, c'est parce qu'ils partagent un bien commun : le même domicile dans une relation employeur/employé. Dans ce cas, la chute de Patatou, le patron, donc le crocodile, c'est aussi la fin du travail de Agbenohevi, le subordonné, le varan. Honte pour les deux donc. Agbenohevi a donc le devoir de réveiller son patron qui semble hypnotisé devant les fourberies de Akoss.

Si Patatou se permet de prendre pour épouse Akoss au nom du principe d'un lévirat falsifié (les conditions de récupération de la femme de son frère étant floues), sa chute ou ses déboires seront aussi ceux de son boy. C'est pourquoi, Agbenohevi, dans *La Dette du Mort*, percevant l'insincérité de Akoss, la veuve de Kumaplé s'exclame : « Patron, tu as de la chance, la salope vient de nous montrer son vrai visage ; vire-la sur-le-champ, ses larmes n'étaient qu'un piège grotesque dans lequel nous sommes tombés comme des idiots. Cette pute est un porte-malheur » (80). Le malheur que présage la duplicité furtive de Akoss, c'est ce que refuse Agbenohevi. Ce dernier met en garde son patron qui, malheureusement, ne se soucie guère de son avis. Patatou réalise ses erreurs lorsqu'il se retrouve ruiné et réduit à un vidangeur de « merdes ». Il s'écrie : « Si on m'avait prédit un jour que moi, Patatou, je deviendrais un misérable vidangeur de merde, je ne l'aurais pas cru. Quelle vie misérable est donc devenue la mienne ? » (102). Malgré tous les désagréments, tous les problèmes, toutes les incongruités de la vie, Patatou peut aussi affirmer, dans son

face-à-face avec le personnage zombifié de son frère : « la vie a beau être misérable, elle vaut mieux que la mort – *agbe baḍa nyo wu ku* » (97).

Abordons la pièce *Le Maître de l'Empire* dans lequel la quête du pouvoir rime avec pratiques ésotériques. Ici, le grand féticheur, à l'entame des cérémonies de la nuit sacrée du jubilé, déclame une prière qui définit le statut du souverain (le Maître de l'Empire) et, en même temps, le compare à la population qu'il doit régenter. Les proverbes convoqués proposent des images très significatives qui donnent à voir les limites du possible. Ainsi, lorsqu'il est dit « la queue de la chèvre ne se trouve pas devant la chèvre – *gbḍsike menḍa gbḍ ḡḡo o* » et « le chien qui a mangé l'os se brisera les dents sur le fer – *avu ḍu fu medua ga o* » (24), mention est faite des limites infranchissables. Que la queue de la chèvre se retrouve devant celle-ci serait un scandale énormissime. Cela signifierait, en pratique, mettre la tête (le souverain) à la place de la queue (la population). Le souverain ne saurait donc jamais être déchu de sa position de privilégié. Oser le faire, c'est mettre la queue devant la chèvre ; c'est commettre un sacrilège. Les cinquante années à venir, le souverain doit rester souverain, malgré les cinquante années déjà passées au pouvoir. Personne ne peut s'opposer à cette décision. Celui qui s'y essaie, trouvera malheur en chemin. Voilà pourquoi, l'image provocatrice du chien s'acharnant sur le fer s'oppose à celle du chien qui croque allègrement l'os. Le souverain, c'est le fer. Qui s'y attaque, se casse les dents. Le proverbe confirme l'invulnérabilité du souverain et la fragilité des rebelles (chiens) qui voudront s'attaquer à lui. D'ailleurs, le Maître de l'Empire ne proclame-t-il pas lui-même : « je serai le père de la Nation, Maître de l'Empire, je serai le dieu de la terre. J'aurai à mes pieds la multitude éblouie et terrorisée par ma force et mes sortilèges » (25). Plus qu'une célébration épique du souverain, les proverbes ci-dessus énoncés nous plongent dans la fonction magique de la parole. La négation « ne se trouve pas » et la proposition « se brisera les dents sur le fer », plus commodément traduit « ne croque pas », réitère l'invincibilité physique et spirituelle du souverain.

1.2.2-Les formules paraphrastiques

Nous appelons formules paraphrastiques, des constructions qui, tout en reprenant des proverbes ou tout en y faisant allusion, n'utilisent pas exactement les mêmes images. L'auteur, s'inspire des images utilisées dans des proverbes pour créer ses propres images. Ces dernières sont, le plus souvent, aussi suggestives que celles des proverbes. Quelques exemples nous aideront dans notre démonstration. Intéressons-nous premièrement à la pièce *Le Maître de l'Empire* : « nous sommes le

cul noirci et laid de la marmite qui souffre sur le feu, pour vous fournir les bonnes sauces » (42) et « depuis quand l'œuf conte des histoires à la poule ? » (50). Ces deux phrases renvoient respectivement aux proverbes « *ze yibɔa me akatsa yea do na le* – c'est de la marmite noire que sort la bouillie blanche » et « *Ge metua xo na aqaba o* – la barbe ne peut se targuer d'instruire les sourcils sur l'histoire ».

Deux éléments nous intéressent dans le premier exemple : « cul noirci et laid de la marmite » et « bonnes sauces ». Ce sont ces éléments qui nous permettent de convoquer le proverbe « *ze yibɔa me akatsa yea do na le* – c'est de la marmite noire que sort la bouillie blanche ». Si l'image de la marmite noircie est utilisée dans le proverbe et dans sa paraphrase, le second élément convoque « bouillie blanche » et « bonnes sauces ». On aurait pensé que le produit d'une marmite noircie soit désagréable. Grosse méprise, il est fort surprenant. La bouillie est blanche et les sauces sont bonnes, signe que l'état de la marmite n'affecte pas le produit qu'elle contient. Rapporté à la pièce *Le Maître de l'Empire*, la marmite noircie renvoie aux deux domestiques méprisés, violentés et la bouillie blanche ou les bonnes sauces renvoient aux bons services que rendent ces domestiques à la maison impériale. Voilà pourquoi, pris au piège d'un rituel raté, les privilégiés de la maison impériale sollicitent le concours des domestiques pour se sauver. Apparemment, les domestiques ne valent rien ; mais en fait, ils valent de l'or puisqu'ils servent à construire la vie de la famille impériale.

Dans le second exemple, il peut paraître absurde d'établir une similitude entre « depuis quand l'œuf conte des histoires à la poule ? » et « la barbe ne peut se targuer d'instruire les sourcils sur l'histoire » tant les images convoquées sont éloignées les unes des autres. Ce n'est que distance apparente. En effet, ce qui fait office de référence ici et sur lequel s'établit l'expérience, c'est l'antériorité d'une entité (les sourcils ou la poule) par rapport à une autre (la barbe ou l'œuf). Entre ces deux pôles de la comparaison, le plus récent ne peut supplanter le plus ancien. Dans *Le Maître de l'Empire*, Agbenohevi, probablement plus âgé que le prince héritier, refuse à ce dernier le privilège de l'instruire sur le passé du couple impérial. Il dit : « T'es qui toi ? Tu n'es que leur pisse ; tu ne peux pas avoir vu leur passé avant ta naissance » (50-51). Le prince héritier est donc « l'œuf » ou « la barbe » qui ne peut prétendre raconter un passé inconnu à Agbenohevi, « la poule » ou « les sourcils ».

Dans *La dette du Mort*, la réplique « c'est ta bouche qui est longue » (92) du domestique Agbenohevi renvoie au proverbe « *nu didi megbɔa afe bu me nya o* – bouche longue ne traite pas les affaires d'une autre maison ». Il est vrai que la

réplique du domestique est affirmative alors que le proverbe référence est à la forme négative. Mais, il n'est aucune contradiction entre les deux textes. Ce que défend le proverbe, c'est ce à quoi se livre Papa Adonglo, l'usurier devenu député. Il exagère et s'occupe de ce qui ne le regarde pas. Il prend plaisir avec une femme qui n'est pas la sienne. Sa bouche est donc allée s'occuper des affaires d'une autre maison. « C'est ta bouche qui est longue » est une reprise de la première image du proverbe « *nu didi megbɔa afe bu me nya o* – bouche longue ne traite pas les affaires d'une autre maison ». Le dramaturge a convoqué la partie la plus expressive : « bouche longue ». La caractérisation met l'accent sur un défaut physique, mais elle conduit à une extrapolation dépréciative : non seulement la bouche est démesurée, mais elle n'a pu être contenue dans la maison de son porteur. C'est pourquoi, elle veut entrer dans d'autres maisons et s'approprier leurs problèmes. Au sens connoté, « bouche longue » renvoie à toutes les intrusions inopportunes qui entravent la liberté ou briment les droits d'un tiers.

Dans notre contexte, la paraphrase permet au dramaturge de s'inscrire dans la culture eue sans forcément convoquer la parole proverbiale dans sa forme courante. Ce subterfuge lui permet de charger son texte d'imagination et d'humour.

1.3-Les chants

La performance des chansons traditionnelles répond le plus souvent à un besoin précis. Il peut s'agir de la manifestation de la joie, de la détresse, de la nostalgie, du deuil, de l'adversité, du jeu, etc. Les chants transmettent des mouvements forts de l'âme, surtout lorsque celle-ci est confrontée aux difficultés de la vie. Dans de pareils cas, la charge affective et expressive est portée par des proverbes, des comparaisons poignantes, des situations intenable. Tel est le cas dans ce chant qu'entonne Akoss dans *Le Maître de l'Empire* (77-79), lorsque Patatou, le frère de son fiancé Kumaplé, refuse de l'épouser selon le principe du lévirat. Akoss, en cet instant, devient indésirable et exposée, veuve non protégée, soupirante rejetée. Son cri du cœur pour pousser Patatou à s'attendrir sur son sort s'entend dans les vers suivants :

Ne amewo se be mu dje anyi a	Si l'univers apprend ma chute
Wo ma hose gbede gbede o	Personne jamais ne le croira
Mu djo va tchi nzizi me	Je suis dans une grande tristesse
Le avi dji ku nu haha	Dans les pleurs et lamentations
Ao mi ho namu djo la	Tendez-moi une main secourable
Ekuwode kpo ye la ho na ma	Seule la mort me délivrera

Elododo ben nyã ye lo	Mon cas est vraiment étonnant
Ao ao ao mi hõ namu djo	Pitié pitié secourez-moi
Agbe dje ne agbetõ wu ku	Oui la vie vaut mieux que la mort
Ahēdada ye wu na ame	C'est la pauvreté qui tue l'homme
Agbe nye kēsīnõnu	La vie est notre seule richesse
Ne tavuēde dovlo wo a	Si un malheur t'humilie
O ma gba di ndekpekpe o	Tu ne vaux plus rien du tout
Kõkõli dji kpo ye la dje na o	Seul te convient le dépotoir
Ne amewo se be mu dje anyi a	Si l'univers apprend ma chute
Wo ma hose gbeḁe gbeḁe o	Personne jamais ne le croira
Võvõli ḁeḁe ploha dom	L'ombre partout m'a entouré
Meke ye la we zo na mu o	Qui veut me prêter sa lumière
Elã ke mu to asike a	L'animal dépourvu de queue
Mawu nyã na tõbõsu ne	C'est Dieu qui lui chasse les mouches
Elododo be nyã ye lo	Mon cas est vraiment étonnant
Meke ye la fadji na mu o	Qui va pouvoir me consoler
agbe dje ne agbetõ wu ku	Oui la vie vaut mieux que la mort

Les deux premiers vers « si l'univers apprend ma chute / personne jamais ne croira » plantent le décor et nous révèlent le passé de Akoss : femme en vue, femme respectée, femme célébrisime. Dans *La Dette du Mort*, elle-même déclare dans la réplique suivante : « A cause de toi (Kumaplé), moi, Akoss, la célèbre Akoss, je suis obligée de mendier pour vivre ou de manger les restes des plats réservés aux chiens. Moi Akoss, vous vous rendez compte ? », (77). Le désarroi la pousse même à invoquer la mort comme seule solution à son existence. Mais rapidement, elle se ravise : « oui la vie vaut mieux que la mort – *agbe nyo wu ku* » (77) en rappel du proverbe « la vie a beau être misérable, elle vaut mieux que la mort » (97). Et pourtant, dans son état actuel, elle est reléguée au dernier rang, prête à accepter toutes les médisances, toutes les insultes, toutes les railleries à l'instar d'un dépotoir qui reçoit tous les déchets. Certains vers de sa chanson clament « si le malheur t'humilie / tu ne vaux plus rien du tout /seul te convient le dépotoir ». Oui, dans les situations difficiles, l'homme perd ses repères et la société lui devient hostile. L'obscurité envahit l'horizon et tout semble baigner dans un avenir incertain. La recherche du secours devient le dernier rempart. L'évocation du noir et de la clarté dans les vers « L'ombre partout m'a entouré / qui veut me prêter sa lumière ? » met l'accent sur la bipolarisation du monde : le bien et le mal, la richesse et la pauvreté, la puissance et l'impuissance.

En effet, Akoss qui hier, trônait devant les hommes et les faisait languir à mourir, va quémander l'amour de Patatou au nom d'un supposé lévirat dicté par une consultation. Elle affirme : « le féticheur de mon village m'a dit, après la mort de Kumaplé, que, selon les coutumes, puisque mon mariage ne s'est pas conclu, c'est son frère même-père-même-mère qui doit m'épouser sinon le malheur va pleuvoir sur nos deux familles » (76). Depuis quand une femme, et de surcroît la fiancée, prend-elle les devants d'une demande en mariage ? Tout ce scandale qu'expose le dramaturge participe de la réification de Akoss, qui devient un « animal sans queue ». Mais les pleurs et les lamentations de cette femme sont-ils sincères ? A première vue, oui ; ce n'est que plus tard que l'on se rend compte que cette machination est une réelle farce bien orchestrée avec la participation de Papa Adonglo pour ruiner Patatou. Dans ce cas, la « main secourable » que sollicite Akoss est bien osée.

Mais lorsque l'être en souffrance est victime de situations réelles et indépendantes de sa volonté, il bénéficie d'une protection qui le refait et le revivifie. Dans la chanson de Akoss, le proverbe suivant nous ramène à cette évidence : « l'animal dépourvu de queue / c'est Dieu qui lui chasse les mouches – *Elā ke mu to asike a / Mawu nyā na tɔbɔsu ne* ». Il existe toujours un moyen pour suppléer nos déficiences, nos misères. En somme, l'introduction des chansons dans les textes, au-delà de l'ornement stylistique, véhicule quantité d'informations et d'états d'âme permettant une interprétation approfondie des personnages et des événements.

1.4- Les expressions empruntées aux langues nationales

Ayayi Togoata Apedo-Amah ne s'est pas contenté seulement de recourir aux proverbes et aux chansons, textes formalisés dans les pratiques traditionnelles. Il a convoqué également des expressions courantes qui, dans bien des cas, renvoient à des interprétations différentes selon les situations d'emploi. Ainsi, on peut retrouver, dans la pièce *La Dette du Mort*, entre autres des expressions comme : « toutes mes poches sont trouées – *go nyewo keŋkeŋ ŋɔ* » (108) ; « tu as versé du sable dans mon gari – *le kɔ ke de gali nyea mee* » (66) ; « c'est ta mère la paresseuse – *nɔwoe nye kufiata tɔa* » (84) ; « ta mère, la villageoise, sur le visage de qui la brousse a poussé – *nɔwo kɔfeto yi ye gbe to le ŋkume na* » (109) ; « l'argent est le sang de l'homme – *ga, ame fe vu ye* » (105), « il a surtout bâti une fortune dans le sexe des prostituées – *etsɔ efe ga tu asaju le ahasitɔwo fe agɔme* » (68)...

Lorsque Agbenohevi répond aux sollicitations de son ex-patron Patatou par « toutes mes poches sont trouées », il veut lui signifier qu'il n'a pas d'argent, même pas une pièce. Il ne peut donc lui venir en aide pour calmer sa faim qui dure depuis deux jours : « A propos, Agbé, tu n'aurais pas une pièce de monnaie à me filer pour m'acheter un morceau de pain ? c'est le deuxième jour que je passe sans rien dans l'estomac » (107-108). La sévère déchéance de Patatou est ici traduite par un dénuement total qui l'oblige à quémander non seulement chez son ex-employé de maison, mais chez un boy tenu lui-même en laisse comme un chien par Akoss, devenue femme du député Papa Adonglo. Qui n'aurait pas accepté que « l'argent est le sang de l'homme » ? Si Patatou se meurt, c'est parce qu'il n'a pas d'argent pour s'entretenir. L'argent devient donc le « sang » qui donne la vie, la puissance, la notoriété, l'invulnérabilité comme le pensent Papa Adonglo et tous les politiciens véreux pour qui, tout peut s'acheter, même le fait d'avoir raison. Rappelons tout de même que l'expression au départ n'a pas ce sens. Elle veut simplement montrer que l'argent se gagne après de durs labeurs, de grands sacrifices. Dans ces conditions, il doit être bien dépensé, pas de gaspillage.

Certaines expressions convoquées sont des insultes ou des références allusives qui s'apparentent aux insultes. Dans ce cas, on n'indexe pas directement l'adversaire ; on se réfère souvent de façon ironique à ses géniteurs. Ainsi par exemple, au lieu que Akoss dise à Agbenohevi que c'est lui le paresseux et non elle, elle vocifère : « c'est ta mère la paresseuse » (84). De même Agbenohevi répond à la question de Akoss « Et qui lavera mes sous-vêtements ? » (108) par : « ta mère, la villageoise, sur le visage de qui la brousse a poussé ». Pousser des herbes sur le visage, c'est être sot, bête. Alors si Agbenohevi demande à ce que la mère de Akoss lui lave ses sous-vêtements, c'est pour signifier qu'il est, lui, clairvoyant et qu'il ne pourra s'adonner à ce travail avilissant qui n'est pas le sien.

L'utilisation des expressions empruntées aux langues nationales passe par la construction d'images pittoresques dans les textes de Apedo-Amah. Ainsi donc, à l'instar des constructions hyperboliques courantes dans les langues du sud-Togo, on retrouve entre autres dans *Le Maître de l'Empire* : « Le Maître de l'Empire, mon illustre époux, possède un bambou à la place du sexe » (15) ; « un seau entier de bouillie de maïs » (42), « une simple casserole de bouillie de maïs accompagnée d'une bassine de haricot » (42). Dans *La Dette du Mort*, on peut repérer « j'étais en train de manger une bassine entière de haricot avec de gros beignets, ceux qu'on appelle african tennis » (75) « dire des conneries grosses comme ta tête de calebasse » (65) ... Les images que traduisent ces expressions fécondent

l'imagination du lecteur et créent chez ce dernier une hilarité qui atténue un peu la situation dramatique décrite. Posséder un bambou à la place du sexe, c'est avoir en héritage une grosse et longue verge qui fait mal aux femmes ou les fait fuir. Dans *Le Maître de l'Empire*, l'épouse impériale n'hésite pas à dire de son mari : « il vous ravage les entrailles jusqu'au sang. Avec lui, chaque femme connaît sa douleur au goût du viol et du miel » (15). Le verbe « *ravager* » est fort significatif. En effet, la grosseur et la longueur de la verge confèrent au coït, même consenti, un goût de viol avec des douleurs intenses. Les autres expressions citées en exemple fonctionnent de la même manière. Ainsi, pour quelqu'un qui est gourmand, on dira qu'il a mangé une bassine de haricot, un seau de bouillie, tout en sachant que « même si on a très faim, on ne brûle pas le grenier d'igname – *do mewua ame wotɔna dzo tegba o* ».

En somme, le recours aux paroles traditionnelles à travers la convocation des proverbes, des chants et des expressions, permet de dire plus que le lecteur ou le spectateur n'aurait imaginé à première vue. Tout en décrivant l'atmosphère, il introduit une esthétique de la création dans l'œuvre du dramaturge Apedo-Amah. Que dire alors de l'introduction des prières, des incantations et des référents magico-religieux dans les textes ?

2-Le recours au monde magico-religieux

Evoquer le monde magico-religieux dans le théâtre de Apedo-Amah, c'est inscrire le décours de la vie sous deux dimensions : physique et spirituelle. Nous nous attarderons seulement sur la seconde dimension qui, parfois même, est le soubassement de la première, surtout lorsque les enjeux de pouvoir et d'argent sont grands.

2.1-Le personnage comme élément significatif

L'existence du magico-religieux se manifeste, de façon ostentatoire dans *Le Maître de l'Empire*, par la présence parmi les acteurs du personnage nommé « Le Grand féticheur ». Le seul nom suffit pour attirer l'attention du lecteur ou du spectateur. D'ailleurs, à l'exposition, le personnage lui-même affirme : « Je suis le Grand féticheur de l'Empire. Les mauvaises langues font de moi un sorcier. [...] Grâce à ma magie, nous avons déjoué plus de trois cents complots et décapité des dizaines de milliers de comploteurs », (16). Le statut de « sorcier » introduit déjà dans un monde mystérieux, un monde des esprits mauvais. Cette idée est renforcée par la possession de la « magie ». Voilà pourquoi, le Grand féticheur est le maître de

cérémonie au cours de la nuit sacrée du Maître de l'Empire. C'est lui qui préside les cérémonies, dit les prières sacrificielles : il est l'intermédiaire entre le visible et l'invisible. A ce titre, il fait monter cette prière : « Dieu, toi qui es représenté par le Maître de l'Empire sur terre, protège tous les acteurs du rituel du pilage. Quant à vous les dieux, soyez les gardiens ombrageux de la cérémonie jusqu'à l'aube » (21).

Dans la pièce *La Dette du Mort*, deux types de personnages renvoient au monde magico-religieux. D'une part, le féticheur (76), personnage simplement évoqué pour attester la demande en mariage que formule Akoss à l'endroit de son beau-frère Patatou. Bien que seulement évoqué, ce personnage impose respect car toute inobservance de ses prescriptions peut entraîner de fâcheuses conséquences. Le second personnage est le fantôme de Kumaplé, le défunt frère de Patatou. Comment un défunt peut-il encore partager la vie avec les vivants ? Les cris de détresse du domestique Agbenohevi confirme que cette situation est anormale : « un ... fan ... fantôme ! il est revenu. C'est de la sorcellerie » (96). La réplique de Kumaplé lui-même corrobore le fait que nous soyons en présence d'une situation magico-religieuse : « un puissant grigri a réveillé moi dans tombe » (96). Le monde des défunts est très vénéré chez les Ewe à travers la reconnaissance de l'ancestralité. Mais, il n'est pas licite que des fantômes se mêlent aux vivants. Une pareille situation impose rituels de réparation et sacrifices. Pour ceux qui sont initiés à quelques pratiques ésotériques, ces rencontres avec les fantômes peuvent donner lieu à des confrontations et des démonstrations de force. C'est ce que Papa Adonglo insinue dans sa réplique : « Agbenohevi, malheureux ! Qu'as-tu fait ? Seule cette canne-fétiche peut le (Kumaplé) contrôler ». L'opposition de la canne sacrée au fantôme de Kumaplé est une réponse ésotérique à une situation non habituelle. Si la canne sacrée n'annihile pas la nuisance du fantôme pour préserver les vivants, c'est le fantôme qui prendra le dessus sur eux. En fin de compte, on peut retenir que le monde magico-religieux s'exprime à travers les personnages qui animent ce monde ou à travers ceux qui y détiennent un pouvoir.

2.2-Les rites comme manifestation du monde-magico-religieux

Les rites, comme pratiques, consacrent les différentes cérémonies à travers lesquelles les humains codifient ou structurent leur existence : rites de dation de nom, rite mortuaire, rite d'initiation, rite de réconciliation... Si certains rites permettent d'organiser la communauté, d'autres, par contre, connectent les humains au monde invisible. Le recours au monde magico-religieux à travers les rites peut servir ainsi différentes ambitions : se protéger, faire du bien, voire même, faire du mal.

La pièce, *Le Maître de l'Empire*, présente un rite particulier : le rite du pilage. Il a lieu au cours de la nuit sacrée du Maître de l'Empire. Ce rite consiste à réduire en pâte, avec un pilon, un bébé déposé dans un mortier. C'est le sacrifice ultime à offrir pour le renouvellement du règne du Maître de l'Empire. Les contrats sont sans équivoque. Rien ne peut réussir sans la souscription complète au rituel imposé pour « que l'ancien monde meure pour donner naissance au monde nouveau » (26). L'acceptation de la famille impériale à se soumettre au rituel doit changer le cours des événements. « Le miracle est en train de s'accomplir. Etoile, lune, soleil, vent, eau, univers, je vous présente le monde que je tiens dans mes bras. Il ne tombera pas et ne se brisera donc pas » (26), dit le Grand féticheur dans son invocation, ponctuée de paroles incantatoires « *Fitifata : fitifata ! Obatanata ! Ozanitago ! Zoko ! Zoko ! Eya !* ». Le long des pages, ces paroles incantatoires seront reprises avec des variantes par l'un ou l'autre des acteurs : « *Obatabata ! Ozanitago ! Akragama ! Kakaraka ! Zoko ! Zoko !* », « *Ozata ! Obata ! Zoko ! Zoko !* », « *Kakaraka ! Anyatan ! Akragama ! Azngogo ! Zoko ! Zoko !* » ou encore « *Obatanata ! Tavanuta ! Enyé ! Tagotago ! Tozosanata ! Zoko ! Zoko !* ». Toutes les formules se terminent par le refrain « *Zoko !* ».

La réussite de la cérémonie consacre la réussite sociale et politique : un second règne de cinquante ans : « à l'aube débutera mon nouveau règne sous le signe de la puissance, ma toute-puissance » (25). Voilà pourquoi le Grand féticheur se doit d'être rigoureux sur sa conduite. Malheureusement, pour des raisons indépendantes de leur volonté, les participants et l'officiant ont été surpris par le lever du jour. Sacrilège ! Le revers de la cérémonie vient supplanter les résultats positifs attendus. Le Grand féticheur confirme cet échec en ces termes : « mille malheurs ! L'aube nous a surpris et la cérémonie n'est pas terminée » (56). La pièce *Le Maître de l'Empire* s'achève avec la déchéance de la famille impériale. Ceci confirme que les puissances magico-religieuses ont des limites, surtout lorsqu'elles sont mal utilisées ou lorsqu'elles sont convoquées dans des conditions inopportunes. L'autre cas est la transgression des prescriptions concernant le déroulement des cérémonies. Tel est l'exemple qui cause la chute du Maître de l'Empire, chute dont parle le couple impérial en ces termes :

L'EPOUSE IMPERIALE : J'ai comme un goût de pipi dans la
bouche, c'est bizarre. Beurk ! Quoi ? La cérémonie est
forclose ? Nous sommes perdus !

LE MAITRE DE L'EMPIRE : Qu'allons-nous devenir ? (*Il crache*)

On dirait que quelqu'un a oublié sa merde dans ma gueule. Coup d'Etat ! Mon empire est assassiné, saccagé par ces moins-que-rien. Je ne mérite pas ce sort. Les dieux ne peuvent pas m'avoir trahi. Ici-bas, je suis le dieu de la terreur tout-puissant. Oh, c'est bizarre, mes forces me lâchent. (56-57)

Un rite sacré bien exécuté apporte le résultat escompté. Il satisfait les attentes des divinités ou des forces invoquées. Mais lorsque ce rite connaît des ratés, les hommes sont ceux qui en payent les conséquences négatives. En conclusion, le rite sacré n'est bénéfique pour l'homme que lorsque toutes les prescriptions ont été suivies à la perfection.

2.3-Les objets sacrés, signes visibles de la présence des pouvoirs occultes

La présence du magico-religieux se manifeste aussi par l'utilisation d'objets sacrés : les grigris et la canne fétiche par exemple. L'analyse de la pièce *La Dette du Mort* révèle que le recours aux objets magiques est un moyen de pression. En effet, dans une confrontation entre Papa Adonglo, l'usurier et Patatou, le mécanicien et frère du défunt Kumaplé, au sujet d'une dette à payer, l'usurier brandit des menaces magiques. Papa Adonglo recourt à ses sortilèges :

PAPA ADONGLO : (Il arrive à se dégager et sort de sa poche un grigri qu'il agite devant la figure de ses adversaires qui reculent terrorisés). Je vais vous transformer en cafards sur-le-champ.

AGBENOHEVI : Papa Adonglo, pitié ! Il va payer. Retenez votre grigri. Si nous devenons des cafards, qui va vous rembourser votre argent ? Pitié. (70)

L'intervention du magico-religieux dans l'existence suscite la peur et oblige parfois à prendre des engagements contre son gré ou à prendre des engagements contre nature. Tel est le cas de Patatou devant Papa Adonglo et aussi devant Akoss. Patatou, par peur d'être transformé en cafard par le créancier de son frère défunt, accepte de payer une dette non contractée. De même, par peur de représailles des esprits tutélaires, il accepte épouser une femme non désirée, au nom d'un supposé

lévirat dicté par une consultation chez un féticheur de village. Cette réplique de Akoss expose le danger qui guette.

AKOSS : Le féticheur de mon village m'a dit, après la mort de Kumaplé, que, selon les coutumes, puisque mon mariage avec Kumaplé ne s'est pas conclu, c'est son frère même-père-même-mère qui doit m'épouser sinon le malheur va pleuvoir sur nos deux familles. (76)

Le malheur, ce sont les conséquences de la transgression des coutumes, lesquelles sont garanties par les croyances, et donc par les dieux. Akoss considère le refus de Patatou de la prendre pour femme comme une transgression d'un tabou. Elle affirme « Le tabou violé va m'anéantir » (76).

Parfois même, les forces magiques peuvent être utilisées comme menace pour faire du chantage et éviter ainsi que des secrets ne soient divulgués. Papa Adonglo recourt à cette pratique pour empêcher Agbenohevi de révéler à Patatou qu'il est cocufié :

PAPA ADONGLO : Tu dis ce que tu n'as pas vu et mes grigris te règlent ton compte.

PATATOU : S'il y a des menaces, c'est qu'il y a quelque chose.

AGBENOHEVI : Patron, calme-toi, je n'ai pas peur des grigris de ce margouillat porteur de canne. (p.91)

Enfin, le magico-religieux peut introduire du désordre dans l'existence paisible des humains, voire même des morts. Tel est ce qui s'observe dans les propos du personnage zombifié de Kumaplé. « Un puissant grigri a réveillé moi dans tombe » (p.96) et « moi reconnais canne, c'est canne qui sème pagaïe dans repos éternel à moi » (p.111) s'écrie Kumaplé. Oui, plus qu'une aide à la marche, la canne de Papa Adonglo est magique. Elle est chargée de pouvoir surnaturel. Son propriétaire n'hésite pas à affirmer son impuissance sans la présence de cette canne entre ses mains. Il dit : « Agbenohevi, malheureux ! qu'as-tu fait ? Seule cette canne-fétiche peut le contrôler. Nous avons affaire à présent, à cause de ton imbécilité, à un zombi incontrôlé » (111). En effet, la canne a été arrachée à Papa Adonglo par Agbenohevi qui a voulu se protéger de Kumaplé qui se dirige vers lui.

Malheureusement, dans son utilisation, cette canne est interceptée par celui contre qui elle est utilisée. Le revenant se fortifie davantage en ajoutant à son statut de zombi, le pouvoir magique d'une canne.

Tout compte fait, les puissances magico-religieuses sont convoquées sous plusieurs formes et dans différentes circonstances dans les deux pièces étudiées. Ayayi Togoata Apedo-Amah, avec l'insertion de ce monde dans son théâtre, interpelle la conscience de ses lecteurs sur les nombreuses dérives dont sont victimes les sociétés actuelles. Il écrit justement dans l'avertissement de l'auteur : « le théâtre que je professe est fondamentalement un langage du sacrilège qui s'adresse à un monde zombifié » (12).

Conclusion

Parvenu à la fin de cette réflexion sur le théâtre de Ayayi Togoata Apedo-Amah, il nous revient de tirer quelques conclusions. Le dramaturge togolais, dans ses pièces *Le Maître de l'Empire* et *La Dette du Mort*, présente un monde de pouvoir foncièrement écrasant, que ce soit le pouvoir politique, le pouvoir financier, le pouvoir du sexe ou le pouvoir ésotérique. La conservation ou la recherche de ces pouvoirs passe par moult pratiques peu orthodoxes. Notre étude, sans analyser l'exercice de ces pouvoirs, s'est penchée sur comment le dramaturge, par le biais de l'art oratoire traditionnel et le recours au monde magico-religieux les a reproduits. En effet, pour agrémenter le texte et voiler son engagement hautement politique, Ayayi Togoata Apedo-Amah recourt aux proverbes sous deux formes : la formule vraie et la paraphrase. Dans les deux cas, les images proposées donnent à réfléchir en même temps qu'elles suscitent du rire. A côté, le dramaturge convoque les chansons, textes qui résument la vie et toutes ses facettes, textes qui révèlent les projections des humains face aux différents aspects de l'existence. A partir donc de ces textes, quantité d'informations sont disponibles et permettent une interprétation approfondie des personnages et des événements. Le choix d'introduire le risible dans le traitement du sérieux, voire du scandale des pouvoirs, passe aussi par l'utilisation des expressions stéréotypées dans les langues du Sud-Togo. Si certaines expressions sont des insultes par litote, d'autres sont des images pittoresques construites à partir des hyperboles ou des comparaisons. Enfin, le recours aux pratiques magico-religieuses a permis de voir toutes les manœuvres louches qui sous-tendent la recherche et la conservation des pouvoirs. Si souvent, l'objectif poursuivi est atteint, il est parfois des situations dans lesquelles le revers de la médaille est préjudiciable aux requérants comme c'est le cas pour la famille impériale. En somme, cette étude

- Delali Komivi Avegnon -

a permis de découvrir l'ancrage de Ayayi Togoata Apedo-Amah dans le patrimoine culturel du Sud-Togo, et comment il s'est servi de cet ancrage pour appliquer les références du concert-party à son concert-writing.

Bibliographie

- Apedo-Amah, Ayayi Togoata. *Radio Tout-Va-Bien-Au-Pays*. Editions Awoudy, 2014.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata. *Les trônes sacrés jumeaux*. Editions Awoudy, 2015.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata. *Le Maître de l'Empire suivi de La dette du mort*. Editions Awoudy, 2016.
- Avegnon, Komivi Delali. *Les incantations dans la société traditionnelle éwé*. Mémoire de Maîtrise ès lettres, Université du Bénin (FLESH – LM), 2003.
- Baumgardt, Ursula et Jean Derive. *Littératures Orales Africaines, Perspectives théoriques et méthodologiques*. Karthala, 2008.
- Labov, William. *Sociolinguistique*. Editions de Minuit, 1976.
- Maingueneau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Hachette, 1987.
- Nordjoe, Kossi Kouma. *Le proverbe ewe, du construit social à la création littéraire*. Thèse de Doctorat unique en Lettres Modernes, Université de Lomé, 2015.