

Mahougnon KAKPO

Introduction à une poétique du Fa

Deuxième édition



Préface à la première édition
par le Professeur Issaka-Prosper L. LALEYE
Préface à la deuxième édition par Camille AMOURO

Les Presses

Les Presses Universitaires de Yaoundé

Introduction à une poétique du Fa

Fa est l'un des systèmes de divination pratiqués en Afrique occidentale, notamment dans l'ancienne civilisation du Bénin. C'est un pont qui unit le temps des origines au temps profane. A travers ses mythes et légendes, Fa fournit à l'homme des modèles pour une existence décente dans un monde désaxé.

Cet essai montre que Fa, à travers ses « du », est une poésie totale, une parole littéraire qui est le résultat d'une consciente construction où se répondent en échos, et entre les différents niveaux linguistiques, des associations et des couplages.



Poète, dramaturge, conteur et critique littéraire, Mahougnon KAKPO a publié une dizaine de livres depuis 1999. Il est Professeur de littératures africaines à l'Université d'Abomey-Calavi du Bénin, fonction qu'il continue d'exercer, cumulativement avec celle de Directeur des Examens et Concours du Ministère de l'Enseignement Secondaire et de la Formation Technique et Professionnelle.

Couverture :

Document : « Tula-do-lo-gbe »

Maquette : Camille AMOURO



INTRODUCTION A UNE POETIQUE DU *FA*

Du même auteur

- *Entre Mythes et Modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524 p., (Essai).
- *Créations burlesques et Déconstruction chez Ken Bugul*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2001, (Essai).
- *Ce Regard de la Mer... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2001, (Anthologie).
- *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas / Editions du Flamboyant, 2006, 176 p., (Essai).
- *La petite fille des eaux*, (Collectif), Paris, Editions NDZE, 2006, 97 p. (Roman).
- *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones : Tome 1 : Olympe Bhély-Quenum (Thèmes et styles)*, Cotonou, Editions des Diasporas, 2007, 217 p. (Essai).
- *Les épouses de Fa : Récits de la parole sacrée du Bénin*, Paris, L'Harmattan, 2008, 100 p. (Récits).
- *Pour circoncrire le sel* (Hoquets pélagiques), Lomé, Les Editions de la Rose Bleue, 2009, 87 p. (Poème).
- *Si Dieu était une femme..... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2009, 287 p.

Mahougnon KAKPO

INTRODUCTION

A

UNE POETIQUE DU *FA*

2^e édition

Préface à la première édition

par le Professeur Issiaka-Prosper L. LALEYE

Préface à la deuxième édition

par Camille AMOURO, Ecrivain

Les Presses

Presses Universitaires de Yaoundé

Couverture :

Document : « Tula-do-lo-gbe »

Maquette : Camille AMOURO

ISBN : 9782-84936-080-4

© Presses Universitaires de Yaoundé, 2010

BP 13 807 Yaoundé (Cameroun)

Courriel : pucyaoundé@yahoo.fr

PREFACE A LA PREMIERE EDITION

*Poésie des sons, des images et des idées
pour une poésie de la vie, poésie pour une philosophie*

*A Missilandé,
Ma mère,*

*En hommage à son père,
Loko Atin,*

*Le redoutable Bokonon
Qui menaça de couper
Le régime de palme avec le phallus.*

*Le langage poétique d'un énoncé littéraire n'est pas rivé
aux sons (phonèmes) de la langue qui est la première à
l'exprimer. C'est ce qui fait que la traduction d'un poème
dans une langue étrangère laisse très souvent intacte sa*

*Le langage poétique d'un énoncé littéraire n'est pas rivé
aux sons (phonèmes) de la langue qui est la première à
l'exprimer. C'est ce qui fait que la traduction d'un poème
dans une langue étrangère laisse très souvent intacte sa*

PREFACE A LA PREMIERE EDITION

Poésie des sons, des images et des idées pour une pensée de la vie, poésie pour une philosophie

Je remercie Monsieur Mahougnon KAKPO de m'avoir fait lire son manuscrit et je rends hommage et grâces à la chaîne d'amitié qui nous a mis en contact. Mais ayant pris connaissance de l'Introduction à une poétique du Fa, je brûle d'envie – désormais – de lire *Entre Mythes et Modernités*, cet essai de plus de cinq cents pages que Monsieur KAKPO a consacré aux *Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*¹. Car je voudrais pouvoir contempler quelque temps encore ces lumières que les expertises conjuguées de la critique littéraire et de l'étude scientifique de la poésie sont aptes à jeter sur le génie créateur des poètes africains d'hier et d'aujourd'hui, nos si grands orfèvres et maîtres de la parole.

La charge poétique d'un énoncé littéraire n'est pas rivée aux sons (phonèmes) de la langue qui est la première à l'exprimer. C'est ce qui fait que la traduction d'un poème dans une langue étrangère laisse très souvent intacte sa

1- *Entre Mythes et Modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524 p., (Essai).

charge poétique. Il en va ainsi pour tous les grands poètes, qu'ils soient anciens ou modernes ; c'est aussi le cas de tous les grands textes, même lorsqu'ils sont d'auteurs carrément inconnus ou simplement légendaires. C'est certainement le cas de la littérature orale relative à Fa. Et cela, le livre de M. Kakpo le démontre amplement.

Ainsi, la poésie se joue des langues. Elle les transcende toutes ; parce qu'elle n'est pas uniquement poésie des sons ; elle est aussi, sinon surtout, poésie des images et poésie des idées ; comme la sculpture est poésie des formes et des reflets pendant que la peinture est poésie des couleurs et des formes, poésie des ombres et des lumières.

Au niveau des sons, la poésie joue et se joue des ressemblances et des dissemblances, des résonances et des tonalités, des assonances, des consonances et des dissonances... Tandis qu'au niveau des images, ce sont les juxtapositions, les oppositions, les appositions et les superpositions qui fournissent au poète la matière première de son jeu créateur. Sans que ce qui se donne à observer avec les sons et avec les images aient à disparaître totalement, au niveau des idées, ce dont se joue et avec quoi joue le poète, ce sont les répétitions, les conjonctions, les disjonctions, les négations, les inductions, les implications, les déductions, etc. De la poésie des sons à la poésie des idées en passant par la poésie des images, la matière première de la création se dématérialise pendant que le génie du poète se grise au spectacle de ses propres prouesses qu'il nous offre à contempler.

*A lire l'Introduction à une poétique du Fa, ce à quoi je me délecte, c'est la manière dont les textes de **Fa** ne sont pas seulement une poésie des sons et des images ; ils sont aussi une poésie des idées, une pensée.*

*Quatre voies mènent au contenu révélé de chaque figure oraculaire lorsqu'elle apparaît dans le processus de la consultation géomantique **Fa**, processus si admirablement décrit et mis en schéma par le Professeur Mahougnon KAKPO : son nom, sa devise proférée, sa légende initiatique et son chant. L'un des mérites du Professeur Mahougnon KAKPO – et non des moindres – est d'avoir réussi à mettre en lumière la manière dont la convergence de ces quatre voies d'accès à la révélation de **Fa** fonctionne comme une poésie ; et j'ajoute une poésie au sens grec de *poiésis* qui est fondamentalement création. Le **gniko**, le **Fa gbesisa**, le **Fa gleta** et le **Fa han** véhiculent un seul et même message mais selon ses différentes facettes. Chacune de ces quatre voies mène à la même lumière mais elle en magnifie des reflets différents et complémentaires dans le tout de la révélation géomantique **Fa**.*

*C'est pourquoi le profil de **Lègba** que met en lumière le **Fa gléta** n°1 est rigoureusement complémentaire de celui que dévoile le **Fa gléta** n°2. Car si dans le premier c'est **Lègba** qui convoite le pouvoir de voyance détenu par **Aglavu Wesi**, dans le second, c'est **Aglavu Wesi** qui convoite le pouvoir de prestidigitation du magicien qui se révélera être encore **Lègba**. De la sorte, **Lègba** n'est pas seulement capable de convoiter ; il est aussi convoitable et de fait convoité. Il n'y a là rien d'anormal !*

*Mais que Lègba gagne toujours tandis que Aglavu Wesi toujours perde, voilà qui mérite qu'on y réfléchisse. Serait-ce parce que l'un est un dieu et l'autre un animal ? Ou serait-ce plutôt parce que leurs destins respectifs ont fait du premier un gagnant et du second un perdant ? Que non ! Aussi inattendu que cela puisse paraître, le destin, notre destin, n'est pas derrière nous. Il n'est pas déjà écrit depuis toujours et pour toujours. Il est plutôt devant nous et donc avec nous. C'est en tout cas ce qu'enseigne patiemment et minutieusement l'oracle **Fa**.*

*En effet, le premier pas à faire sur la voie de la maîtrise de son destin est de s'en préoccuper et, ce faisant, le reconnaître sans cependant le rendre rigide et implacable. Et se soucier de son destin, c'est chercher à le connaître. Parfois dans sa totalité, comme destin, et parfois sur le point précis d'une action que l'on s'apprête à initier. C'est là le tout premier élément de différence entre **Lègba** et **Aglavu Wesi**. Car comme le démontrent les **Fa gleta** n°1 et n°2, **Lègba** a – d'abord – soumis son projet de conquête du don de voyance détenu par **Aglavu Wesi** aux lumières de **Fa** ; il a consulté le devin ; ce que ne fit pas **Aglavu Wesi** lorsque vint son tour de recevoir ses amis à manger ni lorsqu'il conçut l'idée de s'approprier le pouvoir de prestidigitation du grand magicien qui n'était autre que **Lègba** lui-même.*

*Le deuxième signe distinctif de **Lègba** en tant qu'actant, lorsqu'on le compare à **Aglavu Wesi** est que l'action qu'il projette d'accomplir est précédée par une action préparatoire faussement considérée comme **propitiatoire**. Cette pré-action, c'est l'oracle qui la prescrit à travers le vo*

*couramment et encore plus faussement compris comme un sacrifice. Car, bien sûr, très souvent **Fa** demande qu'on immole un animal et cela est bien un sacrifice. Mais c'est la situation de la pré-action prescrite par le **vo** qui dévoile sa véritable fonction qui, ici, prime sur sa nature et l'éclaire. Comme cela apparaît dans le cas de **Lègba** décrit dans le **Fa gleta** n°1, le **Vo** s'insère dans la trame de l'action à mener et en constitue d'emblée un élément constitutif, organiquement lié et relié aux autres éléments. Comme tel et parce qu'il précède l'action projetée, le **vo** oriente la totalité de l'action-à-venir vers le but désiré par celui qui l'a initiée et qui l'accomplira. C'est de cette façon que le consultant – désormais actant – acquiert la maîtrise de son destin. Cette maîtrise est donc une conquête ; elle n'est pas un don.*

*A l'opposé, celui qui ne se soucie pas de son destin et ne cherche ni à le reconnaître ni à le connaître en subit la stricte rigueur. Tel apparaît **Aglavu Wesi**, parfaite incarnation de l'insensé. Croyant agir, il est plutôt agit. Il subit son destin alors qu'il aurait pu le dompter, le maîtriser : il n'a pas simplement un destin, il est son destin et devient, de la sorte, le bois dont on fait le feu.*

*Le rôle de la figure oraculaire **Tula-do-lo-gbe** devient dès lors nettement plus clair. D'abord, il n'apparaît qu'à celui qui « cherche et recherche² » et donc s'inquiète. En vérité, la révélation géomantique ne tombe pas du ciel ! Elle surgit, au*

2- Cf. I.-P. Lalèyè, « La perception de la recherche dans la mentalité africaine traditionnelle, le cas du Bénin ». *Revue Université, Recherche et Développement* n° 2, octobre 1993, Université de Saint-Louis du Sénégal, Saint-Louis, 1994, pp.51-77.

*contraire, sur le chemin parfois pénible de celui qui s'interroge et interroge. Elle n'est une réponse que pour celui qui se donne la peine de concevoir, formuler puis poser une question ; sa question que le devin n'a même pas besoin de connaître puisqu'elle doit d'abord être chuchotée et confiée à l'**ajikwin**.*

*Ensuite la figure oraculaire qui « sort » ou apparaît ne dit pas ce qui doit être. Elle n'est pas en soi une prophétie. Elle se contente de dire ce qui a été ; ce qui un jour fut, fut fait, par qui et pourquoi. Ce regard du **Fa** tourné vers le passé n'est pas porté par la pré-vision ou la pré-diction, mais bien plutôt par le savoir. Sur ce versant, le système **Fa** n'est pas une « voyance » ; il ne devine et ne prédit rien ; il dit ce qu'il sait de ce qui a été.*

*C'est que le système divinatoire **Fa** est avant tout un corpus de savoirs, un énorme ensemble de connaissances remontant aux temps immémoriaux des commencements et qu'une tradition lente et patiente a structuré en une totalité autonome, auto-réglée et auto-équilibrée. Mais si dans les variantes du système géomantique **Fa** pratiquées dans l'Afrique de l'Ouest (Nigeria, Bénin, Togo, etc.) ce système ne comporte que 16 figures cardinales et 256 figures dérivées, dans la variante en usage dans les sociétés marquées par l'Islam, le nombre des apparitions géomantiques s'élève à 65 536³ !*

3- Cf. I.-P. Lalèyê, *Pour une anthropologie repensée. Ori l'oni she ou de la personne comme histoire. « Approche phénoménologique des cheminements de la liberté dans la pensée yoruba »*. Paris, La Pensée Universelle, 1977, 158 p.

*C'est pourquoi le véritable message de Tula-do-lo-gbe qui parle comme chacun de ses 255 autres frères et sœurs n'est pas de nous clouer au destin en nous rivant au passé, mais bien au contraire de nous instruire du passé pour nous mettre en mesure de construire notre présent afin de devenir maître de notre destin. C'est pourquoi, loin d'être un fatras de contes et légendes incohérents et farfelus, le système géomantique **Fa** est un réservoir de savoirs d'ordre véritablement philosophique qui présuppose une connaissance d'ordre scientifique et se prolonge par une mobilisation de la volonté dans l'agir individuel ou collectif producteur de liberté et d'histoire.*

*C'est pourquoi la contribution de M. Mahougnon KAKPO à la connaissance du corpus **Fa** enrichit de façon magistrale la reconquête heureusement commencée mais que nous devons inlassablement poursuivre de notre héritage ancestral.*

Mon souhait est que ses lecteurs lui en sachent gré.

Saint-Louis, ce 13 juillet 2005

*Pr Issiaka-P. L. Lalèyê
Epistémologie et Philosophie
Université Gaston Berger
Saint-Louis – République du Sénégal*

PREFACE A LA DEUXIEME EDITION

L'actualité d'IFA

Internet est aujourd'hui le plus puissant support de communication horizontale entre les êtres humains de toute la planète. Aussi curieux que cela puisse paraître, les centaines de millions d'individus qui se servent chaque jour de ce média en ignorent, pour la plupart, la raison principale du succès : **le système hypertexte**. Nul ne peut leur en vouloir, le système est ainsi conçu pour simplifier la démarche à ses utilisateurs.

L'hypertexte est un domaine de ressources documentaires constitué d'unités d'informations liées entre elles, mais aussi à d'autres domaines par des liens numériques appelés **hyperliens** ou **liens hypertextes**. Les unités d'information liées, quant à elles, sont désignées par le mot de **nœuds**. Un **nœud** est un signe (mot, paragraphe, image, icône), qui renvoie à un autre document. **Le système hypertexte** consiste à cliquer sur le **nœud** du document d'origine pour aboutir à une cible, autre document ou autre unité d'information, soit dans un souci référentiel, soit dans une approche métalinguistique, poétique ou autre. Le document de destination peut contenir à son tour d'autres **nœuds** et, ainsi de suite, les données étant disposées en parallèles comme

des piquets, le système hypertexte permet de naviguer virtuellement d'un document à d'autres.

C'est ce système qui a permis, la conception, en 1989, de la plus vaste toile d'informations au monde, le **World Wide Web**. Ici, le domaine de ressources documentaires est appelé **page web**. Il est généralement écrit en langage **HTML** et est accessible grâce à un **URL**.

Or, avant Tim Berners-Lee, avant que Ted Nelson invente, en 1965, le mot d'hypertexte et que Douglas Engelbart en fasse une application connue sous le nom de NLS, avant même l'informatique – pourquoi avoir peur de se l'avouer ? – il y avait Ifa.

Qu'est-ce que Ifa ?

*Ifa, ou Fa dans le présent livre, est un système hypertexte, un vaste réseau d'informations, constitué de domaines de ressources documentaires appelés **Du** et disposés en parallèle dans la tête d'un individu appelé **Babalawo** en langue Yoruba ou **Bokonon** en langue Fon. Un collier sert de click pour passer d'un **Du** à un autre. Ces **Du** sont écrits en langage binomial sous forme de traits verticaux en deux colonnes de quatre lignes. Sous chaque **Du** se cache une masse d'informations dans des domaines aussi divers que la médecine, la morale, la sociologie, la zoologie, l'histoire, la philosophie, la religion, la littérature... Chaque discipline vient y faire son marché, laissant une information pour mieux s'en approprier une autre, et évoluant ainsi, de telle manière que même en maîtrisant les informations dans les seize **Du** cardinaux, il n'est pas possible*

de connaître **Ifa**, les coefficients de l'ensemble des **Du**, dans le triangle de Pascal, étant respectivement de 16 et **p** inférieur ou égal à 16, donc **p** indéterminé. Quoi qu'il en soit, le binôme de Newton nous laisse envisager des millions de **Du**.

C'est sur un des aspects de ces quelques millions d'hypertextes que mon ami, le Professeur Mahougnon Kakpo, a réfléchi pour produire, voici maintenant cinq ans, son essai intitulé **Introduction à une poétique du Fa**. L'ouvrage, de 176 pages, était constitué, après la préface d'un autre spécialiste, le Professeur Issaka-Prosper L. Lalèyè, une note de l'auteur sur les symboles utilisés et une introduction, de deux chapitres suivis d'une conclusion, de deux annexes et d'une bibliographie. Le premier chapitre a été consacré à **l'origine du Fa** et à la **description du système**. Le deuxième, quant à lui, se penche sur un **Du** en particulier pour en proposer une poétique : le **Tula-do-lo-gbe**.

Le succès de cet ouvrage a amené l'auteur à décider de sa réédition en 2009. Normalement, je veux dire d'après une norme des milieux universitaires francophones auxquels il appartient, et pour lesquels il me permettra ici encore de dire mon peu d'admiration, il n'avait qu'à rechercher les épreuves de l'ouvrage édité et les renvoyer à l'imprimerie.

Au contraire, je l'ai vu déployer toute une curiosité, une quête de l'absolu, un doute systématique et une étonnante humilité pour revenir sur ce que lui-même avait écrit déjà. « **Possèdes-tu tel ouvrage ?** » « **Comment traduirais-tu, toi, tel énoncé yoruba en français ?** » « **Tel auteur affirme gratuitement telle chose et j'aimerais bien savoir ce qui l'y a conduit** »...

*Je l'ai vu se documenter sur la littérature d'**Ifa**, principalement du côté des universitaires et érudits Nigériens qui sont, en réalité, bien en avance dans les recherches sur **Ifa**. Ces recherches-là sont aussi bien en langue anglaise qu'en Yoruba, notamment les ouvrages fondamentaux de Wande Abimbola, **Sixteen great poems of Ifa** (1975) dont la traduction en langue Yoruba est **Awon Oju Odu Mereerindinlogun** (1977) et du Grand Prêtre d'**Ifa** Ifayemi Elebuibon dont les travaux font autorité dans le domaine.*

*Et cela ne finissait pas. Pourtant, il est utile de signaler que non seulement le Professeur Mahougnon Kakpo pratique **Ifa** dans sa déclinaison ésotérique, mais encore il a bientôt une dizaine de publications derrière lui. Il était motivé par un souci pédagogique total, un désir de ne laisser rien inexplicé, en omettant des fois que cela n'est ni possible, ni indispensable. Il envisagea même, un moment, de remettre en cause la structure actuelle de l'ouvrage, en y introduisant le même type d'analyse sémiologique sur d'autres **Du**. Et c'est encore son souci pédagogique qui, à la quête de l'unité et de la cohérence de sens, le poussa à modifier ce projet après des mois de travail et à introduire simplement quelques précisions essentielles dans le texte original. Il s'agit notamment, non seulement de la précision sur la description schématisée des différents modes de consultation par **Ifa**, mais surtout du tableau général des 256 **Fa Du** nommés, classés selon leur hiérarchie et tracés, ce qui permet d'avoir une plus grande connaissance de la figuration indicielle de chacun des **Fa Du** ainsi que du symbole de vie qui y est associé.*

C'est pour témoigner de cette disponibilité à la vérité, de toutes ces qualités de chercheur que j'ai vu se déployer ces derniers mois, que je suis content du privilège qui m'est accordé de préfacer cette deuxième édition, revue et augmentée.

*Normalement, je devrais décliner l'invitation en toute humilité. Car d'abord, je ne suis pas universitaire et je le revendique. Ensuite, mon rapport à **Ifa** est encore, aujourd'hui, un rapport de soumission, d'appartenance, mais aussi un rapport d'apprentissage. Je veux dire que culturellement, sans avoir eu mon mot à dire, sans même être consulté, je me retrouve sujet et objet d'**Ifa** dans la plupart de mes gestes quotidiens voire dans la parole que je porte. Mais je ne connais toujours pas **Ifa**. Je ne sais pas qui me porte. Je ne connais pas les dérivations de l'itinéraire où il m'amène. Toutefois, je me laisse porter, pas en croisant les bras, mais en cherchant à comprendre. Et, pour l'instant, je n'en suis qu'à l'abécédaire.*

Voilà pourquoi, je considère la démarche du Professeur Mahougnon Kakpo comme fondamentale et fondamentalement révolutionnaire.

Révolutionnaire parce qu'elle rejoint quelques rarissimes autres travaux pour confirmer que même dans les universités africaines, la recherche est possible, qu'il y a exception au mandarinat, qu'une alternative à la paresse est réelle, que la misère, c'est-à-dire l'incapacité d'utiliser son intelligence pour inventer des richesses de perspectives, n'est plus totale, que l'espérance est permise malgré la lourdeur des maîtres-

*cancre et assujettis qui, complexés par leur propre ignorance, se sentent alors investis de la mission de maintenir le **statut quo** en réduisant la recherche en littérature à de simples clauses conjuratoires délayées dans des compilations d'œuvres que la plupart ne prennent même pas la peine de réaliser eux-mêmes.*

*Fondamentale parce que la Poétique, si elle a évolué depuis Aristote jusqu'aux balbutiements méthodologiques de Tzvetan Todorov, garde une constance dans la faculté qu'elle s'impose d'aboutir à la structure et au fonctionnement du langage qu'elle révèle, par induction : « **dans tout morceau de notre corps, il y a à la fois du sang, des muscles, de la lymphe et des nerfs : cela ne nous empêche pas de disposer de tous ces termes et de les utiliser sans que personne proteste** ».*

*Or, si le corpus d'**Ifa** est infini ainsi qu'il est démontré dans cet ouvrage, l'appréhension du phénomène me semble impossible en dehors d'une vue générale de la structure et du fonctionnement. Structure et fonctionnement que par induction, à partir de séquences successives, la Poétique permet de révéler.*

*C'est ce travail qu'amorce sur **Ifa** Mahougnon Kakpo qui, j'en suis sûr, ne va pas tarder à récidiver. Je me permets de l'en remercier.*

Camille Amouro

Note de l'auteur

Nous avons appliqué, pour la transcription de certains langages des langues dont nous parlons, un mode de transcription classique. Il s'agit de l'utilisation d'un signe pour traduire un son et vice versa. Nous n'avons pas pu opérer toutes les équivalences cependant. Celles exécutées sont les suivantes :

ɛ : E ouvert	ɔ : O ouvert
e : E	U : OU
C : TCH	J : DJ
NY : GN	X : Aspiration forte

Compte tenu de certaines raisons techniques, nous n'avons pas pu appliquer les tons. Que le lecteur veuille bien nous en excuser. De même, nous n'avons pas utilisé non plus le tilde pour la nasalisation des voyelles. Nous avons plutôt usé de la consonne **N** à cet effet.

Par contre, les consonnes labio-vélaires, notamment **GB** et **KP** qui, chacune, ne constitue qu'un son, sont ainsi maintenues. Nous n'avons pas pu créer des signes pour les transcrire.

Les références complètes des ouvrages cités en notes en bas de page se trouvent dans la Bibliographie en fin de document.

INTRODUCTION

Fa est l'un des systèmes de divination pratiqués en Afrique occidentale, notamment dans l'ancienne civilisation du Bénin (le Nigeria dont la ville Ifè a donné le nom *Fa*, l'actuel Bénin et le Togo). Il embrasse l'essentiel de la mythologie des peuples qui le pratiquent. Son efficacité lui vient surtout de son rattachement à un temps jamais achevé. Il s'agit d'un essai de répétition du temps originel, celui du cycle d'événements où la communauté trouve sa justification et son fondement. En d'autres termes, le monde présent est une sorte de représentation en miniature de ce qui s'est passé dans le temps mythique et ce que l'homme y fera ne sera qu'une exécution de sa destinée. L'homme rejoint par l'accomplissement des rites l'univers de l'être. *Fa* est le pont qui unit le temps des origines au temps profane. A travers ses mythes et légendes, *Fa* fournit à l'homme des modèles exemplaires pour une existence décente dans un monde désaxé.

En tant que divinité principale du panthéon Vodun et, au-delà, de tout le système de croyance des peuples vivant dans le golfe de Guinée, *Fa* est le porte-parole de toutes les autres divinités, celles-là mêmes qui n'ont pu être créées en son absence et dont il a présidé à la naissance. Rien sur terre n'a été créé en son absence. Devant lui furent créés l'aube et le crépuscule. *Fa* est le représentant sur terre de Olodumaré, Dieu Tout Puissant.

Egalement appelé Orunmila, celui qui fait la navette entre Terre (lieu d'habitation des autres divinités) et Ciel (siège de Olodumaré), Fa est aussi bien un grand conseiller que le rédempteur de toutes les autres divinités qui s'agenouillent devant lui. Il est considéré comme le garant du destin de même qu'il constitue une mine de sagesse et d'informations relatives à la langue, la culture et le système de croyance des peuples de l'ancienne civilisation du Bénin. Il est le contrôleur de la vie et de la mort. Le Prêtre de Fa Yemi Elébuibon, grand érudit Yoruba dans la science de Fa, Universitaire de renommée internationale et auteur de plusieurs ouvrages sur la religion, l'histoire, la médecine et la science Yoruba, rappelle à juste titre à cet effet la minuscule incantation de sagesse de Fa qui est en même temps un de ses noms forts :

*«Le sorcier qui change le cadavre de la nuit d'hier
en un être vivant
Le Èlà de Ìsodè
Celui qui vous enseigne sagement
comme votre propre parent»¹.*

Ainsi, le corpus de Fa est d'autant plus vaste qu'il englobe des domaines aussi variés que la religion, la philosophie, l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, l'éducation, l'agriculture, la médecine, la littérature, l'arithmétique... Actuellement, il est démontré qu'il existe une solide connexion entre la divination par Fa et l'informatique².

1- Yemi Elébuibon, *Ifa: The custodian of destiny*, Ibadan, Penthouse Publications, 2004, p.vii.

2- Longe Olu, *Ifà divination and computer science, Inaugural Lecture 1983*, Ibadan, W. Girardet Press, University of Ibadan, 1998, 50 p.

Aujourd'hui, la littérature sur *Fa* comme théorie de la connaissance est abondante. Plusieurs chercheurs, de divers horizons, s'en sont intéressés. Par exemple certains Béninois ont mené de profondes études, parfois partiellement, sur *Fa*. Mais les interprétations les plus sérieuses sur la littérature orale divinatoire sont faites par des Nigériens, dont William Bascom, Fela Sowande, Wande Abimbola, C. Osamaro Ibie, Aderemi Suleiman Ajala, Ifayemi Elebuïbon, ... On retrouve dans leurs œuvres d'excellentes analyses sur ce système divinatoire décrit comme un vaste domaine de la sagesse, de la connaissance et de la poésie orale Yoruba. Certaines de leurs études sont aussi bien en Yoruba qu'en Anglais. Il est bien regrettable que la traduction dans d'autres langues n'ait pas systématiquement accompagné ces études. Il y a également des Américains, par exemple Robert Farris Thompson, historien d'art africain, qui s'intéressent à l'art divinatoire *Fa*. Toutefois, le vaste domaine qui est la sagesse des ancêtres et des divinités que couvre *Fa* en rend l'étude toujours ouverte aux nouvelles perspectives.

Cependant, si les recherches sur *Fa* en tant qu'épistémologie sont abondantes, les travaux en vue de le décrire comme une parole, une parole littéraire avec des caractéristiques spécifiques, sont presque inexistantes dans le domaine francophone. Pourtant, dans le domaine anglophone, Wande Abimbola notamment, a déjà depuis 1975, dans une excellente présentation, révélé tout l'arsenal stylistique qui contribue à décrire la parole de *Fa* comme un discours poétique. C'est peut-être le lieu de déplorer une fois encore les inconvénients des barrières linguistiques en Afrique qui empêchent certains chercheurs d'avoir des informations fiables provenant d'une autre sphère linguistique. La traduction n'est pas

souvent au rendez-vous pour combler ces attentes. La preuve est que l'excellente contribution d'Abimbola, surtout *Sixteen Great Poems of Ifa*, n'a pas, jusqu'à présent, selon nos recherches, été traduite en français. Nouréini Tidjani-Serpos qui avait entrepris de le faire, n'a pas pu, non plus, aller jusqu'au bout, compte tenu de son entrée à l'UNESCO.

Signalons toutefois que l'entreprise d'Abimbola est surtout d'identifier dans les *Fa Du* une fréquence métrique qui, selon lui, conférerait à ces textes leur valeur poétique. C'est justement ce qu'Alain Ricard, dans une analyse de la poésie Yoruba, reproche aux érudits Yoruba :

« Le débat qui s'est engagé sur la nature même de la poésie yorouba me paraît particulièrement intéressant : la vertu poétique des textes est sentie par tous, mais nourris, malgré qu'ils en aient, de culture classique anglo-saxonne, les érudits yorouba veulent absolument retrouver des mètres réguliers, comme pour être enfin assurés qu'ils ont bien affaire à de la poésie...

Il n'y a rien à attendre de l'application mécanique de schémas rythmiques issus de langues européennes à une langue comme le yorouba (...) »¹.

La présente étude a pour motivation essentielle d'introduire dans les études sur *Fa* une perspective réellement littéraire en décrivant le fonctionnement du genre qu'est le *Fa Du*. Il s'agira de montrer que *Fa* est une poésie totale et donc une parole littéraire qui est le résultat d'une consciente construction où se

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

répondent en échos, et entre les différents niveaux linguistiques, des associations et des couplages. En d'autres termes, *Fa*, à travers ses *Du* ou signes cardinaux, recèle la quasi-totalité des genres littéraires. Aussi le *Bokṣṣṣn* (Prêtre de *Fa* dans les langues du sud-Bénin) est-il non seulement un interprète des savoirs, mais surtout un interprète de savoirs littéraires. Il suffira surtout, à partir des unités de base, des atomes narratifs présents dans chaque *Fa Du* (signe de *Fa*), de répondre, à l'instar de Roman Jakobson, à la question de poétique : « *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* ». Autrement dit, en quoi le *Fa Du* est-il une œuvre littéraire ? Pour répondre à cette question, nous considérerons « *l'œuvre comme une forme unique, un système orienté, qui est le résultat d'une création par un sujet et qui est l'objet d'une lecture pour un autre sujet : Ce qui est à chercher, ce sont les lois de ce système* »². Peut-être cette perspective nous aidera-t-elle à soutenir, d'une part que le *Fa Du* est un genre particulier à forme fixe et, d'autre part, que *Fa* est une Parole littéraire, notamment une Poésie totale.

Pour y parvenir, nous emprunterons une démarche en deux temps. D'un côté, nous présenterons le système divinatoire *Fa*, dans une étude descriptive. Ici, nous procéderons, dans un premier temps, à une discussion sur l'origine de *Fa* puis, dans un second temps, à la description de ses signes – dont nous gardons le terme « *Du* » en Yoruba – comme une parole de l'Être Suprême. Par conséquent, la consultation par *Fa* sera présentée comme une communication d'avec l'Être Suprême.

2- Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, cité par Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, p. 17.

Cette description nous autorisera, d'un autre côté, à rechercher par une étude analytique, les lois de ce système. Autrement dit, nous rechercherons dans un tel système, les indices textuels, les catégories littéraires ainsi que les unités narratives qui fondent la littéarité des unités discursives ou des algorithmes en présence. L'étude sémiologique d'un *Fa Du* nous permettra d'en identifier les différentes parties et de spécifier la particularité du genre.

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE DE FA ET DESCRIPTION DU SYSTEME

*« La vie d'Ifa surpasse la fraîcheur de l'eau
La vie d'Ifa surpasse la fraîcheur de l'eau
Celui-qui-parle-toutes-les-langues a épousé une femme
Qui ne se baignait que dans de l'eau froide
La vie d'Ifa surpasse la fraîcheur de l'eau »*

Fa Du
cité par Wande Abimbola

La littérature sur *Fa* est, à ce jour, très abondante. *Fa* a inspiré plusieurs travaux en Ethnologie, en Ethnographie, en Anthropologie, en Sociologie et même en Psychologie, en médecine traditionnelle et en Histoire des Religions. Les études sur *Fa* se font aussi bien dans le domaine francophone qu'anglophone. Peut-être qu'ici, ces études sont-elles plus abondantes et plus pointues que celles que nous avons dans le domaine francophone. Même les domaines germanophone et Yoruba offrent des études sur *Fa*. Il est alors normal d'en inférer que *Fa* fait déjà partie du domaine des théories de la connaissance, c'est-à-dire de l'épistémologie. Et, dans le domaine francophone, l'une des études les plus sérieuses, bien qu'elle soit incomplète et dont certaines appréciations et interprétations sont parfois erronées voire fausses, demeure incontestablement l'enquête menée dans le Bas-Bénin de janvier 1934 à janvier 1936 par l'Administrateur des Colonies Bernard Maupoil : *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, publiée par l'Institut d'Ethnologie en 1943.

Certes, Maupoil était un Administrateur des Colonies au service du Ministère des Colonies, ce qui, forcément, déteint sur sa vision idéologique et sur sa perception des peuples pratiquant le phénomène qu'il décrit, comme par exemple dans l'intitulé de l'ouvrage. Cependant, ses recherches nous paraissent plus pertinentes, plus crédibles et plus exhaustives que celles par

exemple du Médecin-Colonel René Trautmann : *La divination à la Côte des Esclaves et à Madagascar*, qui est un document rempli d'idéologie coloniale et de faussetés.

I- DE L'ORIGINE DE FA

Qu'est-ce donc que *Fa* ? « *Tous les Bokɔnɔn s'efforcent de définir Fa avec pompe. Chacun cherche une définition qui intéresse, qui intrigue. Mais moi, quoique Bokɔnɔn, je ne risquerai pas à définir ! Seule la nature miraculeuse qui a créé Fa pourrait en parler sagement* »³. Voilà la réponse que le *Bokɔnɔn* Guèdègbé, *Bokɔnɔn* du roi Béhanzin, l'un des plus grands de son époque et qui était l'informateur principal de Maupoil, a faite à la question qui lui a été posée sur la définition de *Fa*. Cette réponse sage exige tout aussi la sagesse et la prudence dans l'approche du phénomène qui est *Fa*, principalement de sa définition. Certes, il y a eu plusieurs tentatives d'explication ou de définition de *Fa*. Malheureusement, elles sont presque toutes entachées d'idéologie, d'ignorance du phénomène ou simplement de mauvaise foi.

En effet, au chapitre consacré à l'« *origine légendaire et origine historique* » de *Fa* dans son ouvrage suscitée, Maupoil distingue deux parties : *légende* et *histoire*. Dans la première, « *Le pays d'Ifè* », l'auteur, avant d'expliquer l'influence de la ville d'Ifè sur les habitants du Bénin où se pratique notamment le culte de *Fa* en dehors du Nigeria, et après avoir évoqué les légendes qui expliquent l'origine de *Fa*, a affirmé que « *Fa ne naquit pas*

3- Bernard Maupoil, *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, p. 12.

au Dahomey : *C'est un enfant adoptif. Il est venu, disent presque tous les informateurs, de la ville d'Ifè, en pays Yoruba* »⁴. Dans la seconde partie, il a seulement décrit « *La divination avant et après Fa* » avant d'indiquer l'aire de dispersion de ce dernier. Il faut remarquer que si la plupart des légendes présentées par l'auteur confirment l'origine Yoruba de Fa, la partie historique n'a eu guère cette préoccupation. L'auteur s'est seulement contenté de la relation de l'« *apparition de Fa à Abomey* », qu'il fixe, selon une « *croyance* », mais qu'il tient pour « *officielle, au début du XVIII^e siècle* »⁵. Ces considérations ont pu amener l'Administrateur des Colonies à soutenir dans la « *conclusion* » à ce deuxième chapitre de son ouvrage :

*« Aucune indication historique ne permet encore de fixer précisément la date et les conditions de l'introduction en pays Yoruba. (...) D'autre part, l'absence presque totale de préoccupations astrologiques conscientes, dans un domaine où elles devraient occuper le premier plan, suffit à attester qu'il ne s'agit pas d'une découverte des Noirs, mais d'un emprunt à une utilisation totalement étrangère ; et il serait insuffisant de ne mentionner comme source possible que la géomancie grecque »*⁶.

Cette démarche de Maupoil, évidemment peu scientifique et réellement idéologique, se comprend aisément. La présence de Maupoil se justifiait au Bénin parce qu'il y était Administrateur des Colonies. Nous étions de surcroît, entre deux guerres, c'est-à-dire en pleine période coloniale. La réalité du phénomène

4- Bernard Maupoil, *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, p. 32.

5- Bernard Maupoil, *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, p. 50.

6- Bernard Maupoil, *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, p. 50.

Fa, sa logique, l'ordonnancement qu'il infère ainsi que l'éthique qu'il prône, sont des réalités dont des Noirs, de surcroît des anciens esclaves, ne peuvent être les auteurs. Comment accepter que des Noirs aient pu être capables d'intelligence afin d'imaginer un système dont les caractéristiques arithmétiques, astrologiques, géographiques, philosophiques, morales, scientifiques... sont avérées ? Admettre une telle vérité entre deux guerres serait nécessairement remettre en question les fondements réels de la colonisation des Noirs. N'était-ce parce qu'ils seraient sans culture, sans civilisation, sans histoire et sans écriture, mais surtout parce qu'ils ne seraient au-dessus des singes que d'un seul degré que la « *mission civilisatrice* » se justifiait ? Maupoil n'a pas échappé à la *mauvaise foi* des premiers ethnologues en Afrique, *mauvaise foi et ostracisme* qu'il dénonçait pourtant chez ses prédécesseurs dans ce domaine d'étude. Car, il a tenté de falsifier les faits, comme quelques années seulement après, d'autres savants idéologues occidentaux tenteront de le faire au sujet du peuplement de l'Égypte pharaonique et de la couleur de la peau de ses habitants.

D'autres chercheurs, tel Ambroise Padonou Agboton, dans *Lègba-Kikan : la divination par les seize cauris*, pensent également que *Fa* serait venu de la Mésopotamie et aurait gagné l'Orient grâce aux migrations. Il décrit les éléments tels que le *Yang* (—) et le *Ying* (— —) qui sont des unités élémentaires de la pensée chinoise et figurant respectivement le principe masculin ou le soleil, et le principe féminin ou la lune. Ces précisions permettent à notre chercheur de soutenir que les symbolismes du *Yang* et du *Ying* ont été à l'origine de l'élaboration de l'art divinatoire qu'est *Fa*. Il fait ensuite des comparaisons hasardeuses

entre les deux systèmes, ce qui, en réalité, n'est qu'une pure spéculation, une réelle conjecture dont la cause ne peut être que l'ignorance du système *Fa* ou l'incorporation des vecteurs de l'auto-aliénation.

Si, comme le prétend Maupoil, les sources grecques ne suffisent pas à attester de l'origine « *totalelement étrangère* » de *Fa*, et s'il est également possible que *Fa* provienne de la Mésopotamie ou de l'Orient, pourquoi l'Administrateur des Colonies n'est-il pas parvenu à en fixer *historiquement* la date et les conditions d'introduction en pays Yoruba ? Pourquoi, selon lui, « l'astrologie » devrait être l'une des préoccupations premières de *Fa* ? Visiblement le niveau des connaissances ayant guidé les recherches de l'administrateur des colonies ne lui avait pas permis d'avoir des appréciations plus pertinentes que ce que nous lisons dans son document.

Il est vrai que la présente étude n'a pas pour objectif essentiel de démontrer l'origine africaine et fondamentalement Yoruba de *Fa*. Les érudits Yoruba sus-cités s'étaient à peine posé la question, parce que le faire ne serait qu'une grave insulte faite à leur culture. Mais il faudra tenir pour sûr que le mot « *Fa* », étymologiquement, vient du Yoruba « *Ifa* » dont la voyelle préfixale « I » est un prosthétique et la racine « Fa » signifie « Amour », au sens premier du terme, notamment biblique où « *Dieu est Amour* ». Les Fcn du Bénin qui ont récupéré ce terme, ne lui confèrent guère un autre sens que celui-là. Le morphème « *Fa* » en Fcn renvoie aux notions de « fraîcheur, bonheur, paix, tranquillité, prospérité, douceur, concorde », toutes notions évoquant une existence heureuse. Or, *Fa*, en tant que système divinatoire, est sollicité pour rendre aux humains une existence heureuse.

Maupoil ayant fait ses recherches au Bénin, il est normal que les *Bokɔnɔn* qu'il a interrogés ignorent l'étymologie Yoruba du mot, comme ils ignorent d'autres aspects de la question ou sur lesquels ils ont purement et simplement préféré se taire. Contrairement à ce que soutient Maupoil, aucune étymologie arabe ne saurait être admise, objectivement, quant à ce qui concerne le mot « *Fa* ». En considérant le système divinatoire lui-même, la disposition des *Du* (signes), les noms, les chants, les mythes et les devises, les *Vɔ* (sacrifices propitiatoires) auxquels ils renvoient, n'ont rien à voir avec quelque origine grecque ou orientale, encore moins avec quelque succédané de ce qui se fait ailleurs en dehors de l'ancienne civilisation du Bénin.

En réalité, parmi toutes les explications les plus sérieuses, il n'y a que l'origine historique de *Fa* qui puisse être acceptable. Ifa est un personnage qui a vécu et a laissé son nom à la ville « Ile Ife », ce qui, en Yoruba, signifie « *la maison de Ife* ». Cette ville, sur le plan administratif, était une division de la Province d'Oyo au sud du Nigeria et formait avec Ibadan et Oyo les trois Divisions de la Province. Si la ville d'Oyo était la capitale administrative de cette Province et Ibadan la capitale économique, la ville Ile Ife était la capitale religieuse.

Les informateurs que nous avons rencontrés dans cette ville et qui sont pour la plupart des *Babalawo* (Père du Secret de *Fa* en Yoruba, c'est-à-dire *Bokɔnɔn* en Fɔn), expliquent que Ifa est le petit nom de *ɔrunmila*⁷, qui serait lui-même le fils ou

7- Il faudra lire à cet effet les intéressants travaux sur Irunmila et Ibatata de C. Osamaro Ibie : *IFISM: The complete works of orunmila*, vol. 1 à 4, Lagos, Consolidated Paper Mill Limited, 1993 et de Ifayemi Elébuibon, *The adventures of Obatala*, Part 1 et 2, Lynwood, Ara Ifa, 1998.

le protégé de *Oṣuṣuwa*⁸. Le morphème Yoruba «*ṣrunmila*» se décompose en : «*ṣrun*» = «ciel, paradis, au-delà» ; «*mi*» = (possessif) ; «*la*» = «bonheur, liberté, paix». *ṣrunmila* signifierait alors «*mon au-delà est heureux*» ou encore «*j'ai la paix de l'âme*». Il est donc aisé de comprendre que les deux noms du même personnage, *ṣrunmila* et *Ifa*, renvoient à la même notion de *bonheur et de fraîcheur* présente dans cette strophe que nous rappelle Wande Abimbola dans *Ifa divination poetry* :

*« La vie d'Ifa surpasse la fraîcheur de l'eau
La vie d'Ifa surpasse la fraîcheur de l'eau
Celui-qui-parle-toutes-les-langues a épousé une femme
Qui ne se baignait que dans de l'eau froide
La vie d'Ifa surpasse la fraîcheur de l'eau ».*

Et *Ifa ṣrunmila* avait la science de la divination par les seize noix de palme sacrées nommée *Ikin* en Yoruba. En fait, il inventa un système divinatoire qui prit son nom après sa mort. Mais il eut l'intelligence d'initier d'autres à cette science avant de disparaître. Les biens faits à la ville où il a vécu ont laissé dans la mémoire de ses contemporains de bons souvenirs et les ont amenés à donner son nom à la ville à sa mort⁹. Ses initiés, les nouveaux *Babalawo*, ont dû continuer l'œuvre du Maître. Ils constituent la porte d'où

8- *Oṣuṣuwa* est un personnage historique, fondateur du peuple Yoruba. Il serait le frère de *Kisira*, lui-même fondateur du peuple *Batṣnu* au Nord, dans la savane, alors que *Oṣuṣuwa* aurait préféré fonder son peuple dans la forêt. Cette information sur la préférence de la forêt par *Oṣuṣuwa* éclaire davantage sur le caractère sylvestre du système divinatoire *Fa*.

9- Aujourd'hui au Bénin, des quartiers de villes Yoruba existent qui portent le même nom. Par exemple à Idigny, ville située dans la Commune de Kétu, Département du Plateau, il existe un quartier du nom de «*Inu Ife*», ce qui, en Yoruba, signifie «*au cœur de Ife*». De même, en plein centre de Porto-Novo, un quartier existe qui s'appelle «*Ile Ife*», déformation de «*Ile Ife*». Ce quartier est majoritairement celui des Yoruba.

nous vient la science de *Fa*. *Fa* fut donc un personnage historique divinisé.

Julien Alapini, qui n'ignorait pourtant pas les « *travaux magnifiques (...) des ethnologues coloniaux* », soutient la thèse de l'origine africaine et surtout Yoruba de *Fa*. Il est vrai que son opuscule intitulé *Les noix sacrées* fait usage d'un vocabulaire colonialiste et dévalorisant, par exemple « *fétiche* » pour « *Vodun* », « *charlatan* » pour « *Bokɔ n n* ». Mais n'oublions pas que l'ouvrage date de 1950 et ce qu'il dit sur l'origine de *Fa* est assez pertinent :

« (...) *Fa* est originaire de la Nigeria Anglaise. Il a été initié par les Nago de la province de Ifê d'où le nom *Ifa* donné à l'oracle. Son vrai nom est *Orun-Mila*, c'est-à-dire intermédiaire entre Dieu et les hommes. Si nous nous en référons à l'étude "The Napoléon" "Book of Fate", *Fa* n'était que l'*Imoul-Ramli*, science du sable des Arabes et la géomancie du monde civilisé dont les vrais inventeurs seraient les Egyptiens. On envisageait cependant que les Yorubas conservaient le monopole de *Ifa* ou *Fa* »¹⁰.

Il faut se rapporter à la très importante étude menée par un autre Béninois, le sociologue Issiaka-Prospér Lalèyè, pour mieux saisir la portée de l'origine historico-légitime de *Fa*. Cette étude, intitulée *Les religions d'Afrique Noire*, a été publiée dans une sorte d'encyclopédie des grandes religions du monde, *Le fait religieux*, sous la direction de Jean Delumeau, lui-même historien des religions.

10- Julien Alapini, *Les noix sacrées (Etude complète de Fa-Ayidegoun, génie de la sagesse et de la divination au Dahomey)*, p. 24.

Issiaka-Prosper Lalèyè, conscient de la *mauvaise foi* qui caractérise les premières recherches sur l'Afrique, a mis en exergue à son texte cette pensée, d'Edwin W. Smith, tirée de la préface à l'ouvrage de G. Parrinder intitulé : *La religion en Afrique Occidentale* : « *Le temps n'est plus où l'on pouvait cataloguer en bref "fétichisme" la foi de ces indigènes, indistinctement compris dans la masse des Africains...* »¹¹.

En effet, Issiaka-Prosper Lalèyè, en décrivant « *les dieux Yoruba* », soutient que les péripéties de leur existence sont plutôt mieux rapportées par l'histoire, le conte et la légende que par les mythes. Parlant notamment de *Fa* et de Shango, il précise :

« Deux au moins parmi les dieux Yoruba sont dotés d'une humanité que la ferveur des cultes et la redondance des contes et des légendes ne cherchent pas à cacher. L'un fut un monarque, l'autre ce qu'on pourrait appeler un puits de science et de sagesse. Le premier, Shango, est associé au feu et à la foudre, tandis que le second, Ifa, Ofa ou Afa¹², est associé à un système divinatoire complexe et ingénieux qui se prolonge dans des connaissances magiques plus ou moins ésotériques.

Comme premier signe d'humanité d'Ifa et de Shango, nous savons où vécurent l'un et l'autre de ces deux ancêtres divinisés (...). Ifa vécut dans la ville d'Ifè, aujourd'hui encore haut lieu de culture et de religion, et véritable nombril du monde d'après la cosmogonie des Yorubas (...).

11- Issiaka-Prosper Lalèyè, « *Les religions d'Afrique noire* », in Jean Delumeau, *Le fait religieux*, p. 643.

12- Il faut préciser ici que les voyelles préfixales, *I, O et A* de la racine *Fa*, ne sont que des prosthétiques.

Les autres signes d'humanité de Shango et d'Ifa fourmillent dans les contes et les légendes qui se rapportent à eux (...).

Ifa, lui, aurait connu la misère. A force de persévérance, les seize signes cardinaux constitutifs du système Ifa lui furent révélés. Il devint ainsi capable de prédire l'avenir à quiconque le désirait, au roi comme à ses sujets, à l'homme libre comme à l'esclave. Les conduites prescrites à celui qui consulte l'oracle Ifa reprennent rigoureusement les conduites d'Ifa, aux temps immémoriaux du commencement de toutes les choses, mais dans un monde en tous points semblable à celui que nous connaissons maintenant (...) »¹³.

Pour sortir du mythe, il faudra reconnaître que les vicissitudes d'Ifa l'avaient conduit à trouver une réponse à sa misère. Alors, il inventa un système de divination, dont il était lui-même absolument loin d'imaginer le caractère éternel. Mais puisqu'il s'agit d'un domaine religieux et spirituel, l'on a tôt fait de l'inscrire sur le registre du mythe et non de l'histoire. Nous sommes persuadé que si le mode de communication initialement privilégié par le peuple Yoruba était l'écriture, l'on gloserait aujourd'hui sur *Fa*, comme c'est le cas d'autres initiés dans d'autres sphères.

Pour sûr, le système *Fa* est une ingénieuse invention dont l'architecture révèle une véritable œuvre d'art. Ainsi, ethnologues, sociologues, anthropologues, historiens des religions et littéraires, en prenant le titre d'interprètes, enjolivent cette œuvre d'art au risque parfois de l'obscurcir. Paradoxalement, le système *Fa*, loin d'être destitué par toutes ces interprétations, résiste en

13- Issiaka-Prosper Lalèyè, «*Les religions d'Afrique noire*», in Jean Delumeau, *Le fait religieux*, pp. 653-655.

acceptant tous les possibles. Ils y adhèrent, comme s'ils y étaient mêlés. C'est bien là le caractère immortel de son existence, la réalité de son éternité, le tout agencé dans un inépuisable intérêt porté par une exubérance humaine. Ainsi perçu, *le système Fa* renvoie à la définition qu'Henri Focillon donne de l'œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il est forme aussi bien que mesure de l'espace, « *une merveille, à la fois hors du temps et soumise au temps, (...) un univers qui s'ajoute à l'univers, qui a ses lois, ses matières, son développement (...) et qui enfante une humanité à part* »¹⁴. Partant, le système divinatoire *Fa* n'est pas un succédané de ce qui se fait ailleurs. Ce serait pure conjecture que de s'évertuer à lui conférer une autre origine que celle africaine, précisément Yoruba.

II - DESCRIPTION DU SYSTEME

Fa est un système de divination. Ici, le terme de « *système* » renvoie à un ensemble de construction théorique et intellectuelle incluant des idées ou des objets unis dans une combinaison dynamique et synergique. En tant que tel, *Fa* est un ensemble de signes appelés *Du*, graphiquement exprimés en deux ensembles de traits parallèles et verticaux transcrits et lisibles de droite vers la gauche sur quatre colonnes. Le *Bokɔnɔn*, véritable Prêtre de *Fa*, interprète les *Fa Du* (divisions ou partie de *Fa*) par l'intermédiaire de *Okplɛ* (en Yoruba) ou *Akplɛ* (en Fɔn). C'est la chaîne divinatoire, faite en corde ou en métal, également appelée *corde* ou *collier* de *Fa*. Il y a au total 16 *Fa Du* cardinaux

¹⁴- Henri Focillon, *Vie des formes* suivi de *Eloge de la main*, p. 2.

desquels dérivent 240 autres, ramenant ainsi le total à 256. Les *Fa Du* cardinaux sont dits « *Mɛnji* » (deux en langue Yoruba). Ils sont constitués d'une duplicité du même signe. Ils se répartissent en mâles et en femelles et admettent une figuration ésotérique.

1- Les *Fa Du* cardinaux :

Figuration indicielle et devises

1. Gbe-Mɛnji (mâle)

| |

| |

| |

| |

*

Dans le golfe du Bénin, ce *Du* est aussi appelé *Jogbe*, notamment chez les peuples du Sud-Bénin. Mais ce morphème est une contraction de l'expression Yoruba dont elle dérive : *ɛji ogbe*.

Voici quelques-uns de ses *gbesisa* (incantations, sentences, devises, maximes, noèmes) :

- Le chien ne perd jamais le chemin menant chez son père (toutes les voies s'ouvriront devant le consultant).
- Le charognard se pose sur une charogne et croit avoir trouvé le cadavre de *Jogbe* (les ennemis ne trouveront pas le consultant).

- L'on ne saurait abattre l'iroko dans une atmosphère conflictuelle : les uns consentiront au moment même où d'autres s'y opposeront (le malheur ne s'abattra pas sur le consultant).
- Fuyant la mort, le cobaye s'installe au milieu d'une montagne : la montagne ne se cassera pas et le cobaye ne mourra point.
- Nul ne saurait enlacer l'océan (le consultant sera hors de tout danger).
- Puiser l'eau de l'océan ne l'entame point (le consultant sera hors de tout danger).
- L'œuf ne saurait déclarer la guerre à la montagne (les ennemis échoueront devant le consultant).

Ce *Du* parle d'une *ouverture de voie*. Celle-ci peut aussi bien mener à la vie qu'à la mort. Les *V* (sacrifices propitiatoires) permettront d'éloigner le malheur qui peut entraver le consultant sur le chemin du bonheur et de la vie.

2. **Yεku-Mεnji (femelle)**

|| ||

|| ||

|| ||

|| ||

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Les écailles du crocodile ne le tuent point (les vicissitudes ne viendront pas à bout du consultant).
- La nodosité ne tue pas l'arbre (les difficultés ne viendront pas à bout du consultant).
- Les trous font peur la nuit : car la nuit les cache (le consultant doit pourtant faire attention au malheur imminent qui peut survenir).
- Ce que l'on perd dans la nuit, il faut le rechercher avec la lumière (*Fa* aidera le consultant à retrouver le bonheur recherché).

Ce *Du* parle de la mort et surtout des morts qu'il faudra honorer grâce au *V_C* pour avoir l'entière satisfaction.

3. **Woli-Mɛnɔji (mâle)**

|| ||

| |

| |

|| ||

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Si le pays d'*Agbodo* doit prospérer, cela dépendra du roi d'*Agbodo* ; s'il doit connaître la crise, cela dépendra également du roi d'*Agbodo* (le bonheur ou le malheur du consultant dépend du consultant lui-même).

- Lorsque le lion rugit, il trouve toujours ce qu'il doit manger (un grand malheur attend le consultant).
- Lorsque la terre ouvre la bouche, elle trouve toujours à manger (un grand malheur attend le consultant).
- Nul ne peut sacrifier un roi à un autre (c'est-à-dire un Vodun à un autre ; autrement dit, nul ne peut sacrifier le *Vodun Legba* au *Vodun Sakpata*).

Ce *Du* avertit d'une mort imminente qui viendra du côté du consultant. Les *V₂* doivent à tout prix l'empêcher.

4. Di-Menji (femelle)

I I

II II

II II

I I

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- La mort s'éloignera, la maladie s'éloignera, le danger s'éloignera (le consultant sera épargné de tout malheur).
- Le palmier à huile ne peut servir à fabriquer une manche de houe (elle ne sera pas solide ; le consultant sera épargné de tout malheur).
- Le rônier ne peut servir à fabriquer une pirogue (c'est une impossibilité ; le consultant sera épargné de tout malheur).

- La tortue qui rentre dans sa carapace ne peut être attaquée par un aigle ; l'aigle échouera sur la carapace (le consultant est hors de tout danger).
- Lorsqu'un grand animal disparaît, il faut le rechercher auprès du roi de la marmite (un festin s'annonce, celui des sorciers).

Ce *Du*, en dépit de son caractère favorable, annonce pourtant la mort par ensorcellement. Il faudra alors procéder au *Vc* appelé *Nan xixe*¹⁵ afin d'être hors de tout danger.

5. Loso-Mɛnɛji (mâle)

I I

I I

II II

II II

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Lorsqu'*Akpan* – c'est un oiseau carnassier dont les yeux deviennent davantage rouges quand il veut foncer sur sa proie – fait rougir ses yeux, les autres oiseaux s'enfuient (un malheur guette le consultant).
- L'oiseau qui décide de manger des noix de palme dans leur régime ne craint pas d'avoir les yeux crevés ; s'ils

15- On peut utilement se reporter à cet effet à notre étude : *Naxixe ou l'offrande aux mères difficiles*, in *Revue Noire*, N°23 de décembre 1996, janvier et février 1997, p. 42, dont nous reproduisons ici le texte revu et corrigé en annexe.

doivent crever, ils n'ont qu'à crever (la passion peut conduire le consultant dans le malheur).

Ce *Du* évoque surtout l'envie et la jalousie dont le consultant peut être victime. Le *Bokɔnɔn* lui interdit notamment l'usage régulier de vêtements de couleur rouge (ceux-ci attirent l'attention et donc la jalousie). Par ailleurs, le *Bokɔnɔn* prescrit un *Vɔ* nommé « enlèvement de l'œil rouge » (annulation ou atténuation de l'envie et de la jalousie dont le consultant fait l'objet de la part des autres) afin de lui éviter les dangers pouvant y provenir.

6. Wlin-Mɛnɔji (femelle)

|| ||

|| ||

| |

| |

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Le mil ne peut déclarer la guerre au pilon : avant la tombée de la nuit, la force du pilon dépassera celle du mil et les oiseaux qui se posent sur le mil regagneront leurs nids (un malheur attend le consultant).
- En temps de guerre, le soldat n'a pas le temps pour se reposer : il faut se presser de partir (le consultant doit éviter un malheur imminent).
- Le cabri peut arracher un piquet en bois; il n'arrivera pas à arriver un piquet en fer. (Le consultant résistera aux assauts de l'ennemi).

- La guerre n’envahira pas un pays tant que Sègbo-Lisa ne le consentira pas. (Le consultant ne sera pas touché par le danger si cela n’est pas inscrit dans son sort).
- L’arbuste do (il tue le mil) est détruit et le mil est détruit (Un danger imminent menace le consultant)

Ce *Du* exprime l'imminence d'une maladie : la variole ou les maux de ventre. Le *V* sera fait au *Vodun Sakpata* (divinité de la variole) pour éviter toute contagion à la maladie.

7. **Abla-Menji (mâle)**

I I

II II

II II

II II

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- L’éventail qui s’élève dans le ciel ne manque pas d’air (le consultant trouvera le bonheur recherché s’il consent aux *V* prescrits par *Fa*).
- L’éventail arrive à vaincre la guerre que lui déclare la sœur (le consultant trouvera le bonheur recherché s’il consent aux *V* prescrits par *Fa*).
- Le parasole ne peut rester ouvert et rentrer dans la grande sylvie. (Le danger et la mort seront anéantis)

- La rivière peut être boueuse, le poisson Zakê parviendra à en trouver le fond. (Le consultant sortira du danger qui le menace)
- Le serpent ne saurait porter des perles comme la chauve-souris ne peut porter un chapeau. (Le consultant est menacé par une situation de honte; la femme du consultant mourra si elle commet l'adultère).

Ce *Du* évoque à la fois le danger et le bonheur. Le *V* permettra d'éviter le malheur au consultant tout en drainant vers lui le bonheur. Pour cela, il faudra hisser dans la cour de la maison du consultant une bannière portant la figuration indicielle de ce *Du*.

8. Aklan-Menji (femelle)

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Deux bois à bouts pointus ne peuvent se rencontrer (le malheur passera à côté du consultant sans l'effleurer).
- Un sac en jute, même retourné, ne peut laisser tomber son contenu (le consultant ne tombera pas devant le malheur).

- L'oiseau confiant en ses ailes fait ses œufs au milieu des épines (le consultant restera hors du danger).
- Le filet de pêche ne prend pas l'hippopotame. (Le consultant échapera aux pièges).
- Il reste toujours debout une partie d'un arbre coupé. (Le consultant ne mourra pas).

Ce *Du* est celui de la gémellité. Le consultant sera protégé contre tout malheur qui retournera d'où il vient.

9. Guda-Menji (mâle)

I I

I I

I I

II II

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- La femme du chasseur ne s'écrie pas au hasard : la flèche de son mari a sûrement atteint un animal (le consultant doit faire attention aux agissements de son épouse).
- Le père hargneux comme le fils hargneux : si l'un ou l'autre n'atténue sa hargne, l'un ou l'autre mourra (dans une querelle de proximité, le consultant doit faire preuve d'humilité pour éviter tout malheur).
- L'arbre qui rencontre le fer ne reste pas debout. (Le consultant est menacé par la mort).

Ce *Du*, qui révèle l'adultère de la femme, témoigne surtout de l'imminence d'un accident ou d'un grand danger. Le *V*₃ doit être fait immédiatement.

10. Sa-Mɛnɔji (femelle)

|| ||
| |
| |
| |
*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Celui qui tend un piège s'y prendra lui-même (le malheur souhaité au consultant retournera à son auteur).
- L'infirmes guérira de son infirmité comme l'aveugle guérira de sa cécité (le malheur du consultant sera bientôt dissipé).
- L'eau qui a conduit le crapaud dans le fleuve le ramènera encore sur la terre ferme (la source du malheur du consultant sera à l'origine de son bonheur).
- L'oiseau venant de l'ouest rencontre celui venant de l'est et lui: l'homme est très méchant. (Le consultant sera victime de la méchaceté de l'homme).

Le *V*_C à consentir ici doit permettre au consultant d'avoir de l'aide pour la réussite de ce qu'il entreprend.

11. **Ka-Mɛnɔji (mâle)**

|| ||

| |

|| ||

|| ||

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- La petitealebasse tombe dans l’eau mais ne se noie pas. (Le consultant sera hors du danger).
- La pirogue taillée dans *Likpa* – c’est un bois solide et insubmersible – ne peut s’immerger (le consultant sera hors du danger).
- Nul n’élève la femelle du singe à la maison. (Cela casse la maison).
- La rafle du maïs ne peut se noyer (le consultant sera hors du danger).
- L’arbre peut se noyer mais le bambou ne se noie jamais. (Le consultant doit éviter de se promener dans le champ de bambou).
- Le naufragé n’aura pas besoin d’unealebasse pour boire de l’eau.
- Laalebasse détruit la maison, laalebasse est faite pour se casser)
- Il n’y a jamais un petit *Bokɔnɔn*.

Ce *Du*, où prédomine l'idée de la grossesse, de l'accouchement ou de l'avortement accompagnée d'hémorragie, révèle un malheur qui proviendra des maux de ventre (de la femme notamment, pouvant provoquer une fausse couche). Le *V* doit être immédiatement consenti pour éviter ce malheur imminent.

12. **Trukpin-Mɛnɔi (femelle)**

|| ||
|| ||
| |
|| ||
*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- La terre (la mort) ne se retourne pas sur la tête du nouveau-né : ceci est l'affaire des vieux (le consultant sera hors du danger).
- Même si la panthère est morte, il faut toujours craindre sa peau. (Le danger est toujours présent).
- C'est à la suite de l'ancienne corde que l'on tisse la nouvelle (le consultant doit se mettre à l'image des anciens).
- Celui qui tresse la corde ne saurait tresser du sable).
- La chambre plafonnée est meilleure à celle qui ne l'est pas : il y fait cependant aussi chaud (le consultant retrouvera le bonheur recherché, mais il doit éviter un danger: une fausse couche est imminente).

- Celui qui se cache pour mourir, on se cache pour l'enterrer.
- Quelle que soit la longueur de la main, elle ne saurait saisir le soleil dans le ciel.
- A peine la grossesse est arrivée et le bébé est déjà tombé.
(Une fausse couche menace le consultant).

Ce *Du* évoque l'idée des sorciers qu'il faudra adjurer par le *Vɔ* de *Nan xixɛ*.

13. Tula-Mɛnɔji (mâle)

I I

II II

I I

I I

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Tula dit *Alafia* (le consultant sera dans la paix).
- Dans l'agonie, un Musulman rencontre son âme : je ne mourrai pas tant que je verrai mon âme (le consultant sortira du malheur qui l'accable).
- Le charognard et l'écureuil trop bavards se couvriront de malheur (le consultant doit faire attention à ses propos).
- Ne pas suivre les conseils de plus expérimenté que soi conduit au malheur (le consultant doit faire preuve d'humilité pour éviter le malheur).

- Les morts ont demandé à être intronisés, les vivants s'en étaient opposés : voici la honte (le consultant doit réprimer son obstination).
- Le soleil ne peut attraper la lune et en faire quelque chose. (Les ennemis ne peuvent rien contre le consultant).

Un *V*₂ doit être fait ici pour éviter un malheur que le consultant s'est attiré à cause des propos qu'il tient (mauvaises paroles).

14. **Lεε-Mεn̄ji (femelle)**

I I

I I

II II

I I

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Le sommier (la mort) ne se rassasie point : un cadavre se promène (une mort imminente tourne autour du consultant).
- *Kεεjεgbε* insulte la mère de la mort : j'en ai le pouvoir (le consultant a commis un acte qui aurait pu lui être fatal, mais il n'en mourra pas).
- L'acier plus puissant enfonce un autre (c'est parce que le marteau est plus puissant qu'il parvient à faire enfoncer la pointe).

Il faudra ici faire un *V* pour éviter les maux de ventre ou un malheur pouvant provenir du *Vodun Sakpata* par la contagion à la variole. Ce *Du* est celui que l'on invoque pour guérir la stérilité, même très prononcée, chez la femme aussi bien que chez l'homme.

15. Cε-Mεnji (mâle)

I I

II II

I I

II II

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- La pluie menace subitement mais cesse aussi subitement (le malheur qui a frappé subitement le consultant disparaîtra aussi subitement).
- L'igname grillée demande au cultivateur de vite la consommer car *Likpiti* (la mort) va frapper à la porte de même que *Gblagada* (la mort) va frapper à la porte : que les parents protègent leurs enfants (le consultant doit faire attention à une mort imminente).
- Une chauve-souris encore dans le ventre de sa mère demande à cette dernière de vite la mettre au monde : autrement, elle fera ses propres petits dans le ventre de sa mère (un grand danger tourne autour du consultant).

Le V_3 à consentir immédiatement ici doit permettre non seulement d'éviter l'envie et la jalousie dont est victime le consultant, mais surtout ce V_3 doit permettre de « *fermer le trou de la mort* ».

16. Fu-Mɛnɔji (femelle)

|| ||

| |

|| ||

| |

*

Quelques-uns des *gbesisa* de ce *Du* :

- Nul ne peut s'écrier en portant les deux mains à la bouche (un malheur guette le consultant).
- Le rendez-vous avec la mort ne tiendra pas (le consultant est menacé par un malheur mais il s'en sortira).
- Le *Vodun Acinan* – c'est une représentation du *Vodun Xavioso*, divinité de la foudre – qui va sur la place publique rencontre la gaieté et non des pleurs (le consultant retrouvera le bonheur recherché grâce aux V_3).

Un V_3 doit être fait ici afin de stabiliser l'âme du consultant.

2- Les *Fa Du* les plus dangereux

Parmi ces *Fa Du* cardinaux, il y en a qui sont fondamentalement dangereux pour l'homme. Ils apportent le malheur et la mort aussi bien au consultant qu'au *Bokɔnɔn* qui les trouvent ou qui prononcent irrévérencieusement leurs noms. Il leur est également formellement interdit de tracer ces *Fa Du* sur le sol, de même que les combinaisons qu'ils produisent. C'est pourquoi chaque matin, tout bon *Bokɔnɔn* avale un antidote nommé *acɛ* (poudre faite avec du kaolin dans laquelle tous les signes de *Fa* ont été tracés). Ceci permet d'atténuer les effets néfastes de ces *Du* si éventuellement, dans la journée, il arrivait au *Bokɔnɔn* de rencontrer ou de prononcer par mégarde leurs noms. Il s'agit notamment de :

a- Parmi les *Fa Du* cardinaux

Wlin-Mɛnɔi

|| ||

|| ||

| |

| |

*

Ce signe est si dangereux que lorsqu'il apparaît, le *Bokɔnɔn*, avant de le nommer, est obligé de goûter à la cola, à l'huile de palme ou de laper la poudre *acɛ*.

Trukpin-Mɛnɔi

|| ||

|| ||

| |

|| ||

*

La forte charge cristallisée dans ce *Du* interdit au *Bokɔnɔn* de le nommer, quelles que soient les précautions prises. Pour le désigner, on passe par une litote : *Lɛlo-Mɛnɔi* (*lɛ* = la terre, la mort ; *lo* = retourner) ; la signification de cette nouvelle appellation révèle ainsi tout le danger qu'il représente : « *la terre s'est retournée* », sous-entendu « *la terre se retournera sur celui qui le nommera ou qui le trouvera lors d'une consultation* », autrement dit, « *la tombe se fermera* » sur celui qui le nommera.

Lɛtɛ-Mɛnɔi

| |

| |

|| ||

| |

*

Le danger que représente ce *Fa Du* s'exprime déjà dans ses *Gbesisa*. Voir supra.

Cε-Mεηji

I I

II II

I I

II II

*

Le danger que représente ce *Fa Du* s'exprime déjà dans ses Gbesisa. Voir supra.

Loso-Mεηji

I I

I I

II II

II II

*

Ce *Fa Du* est l'un des ceux qui sont les plus redoutables. Les items qui lui sont associés sont : le soleil, le sang, les trous, les fosses mortuaires, le coupe-coupe, le feu, la maladie, l'accident violent, la foudre. Lorsqu'il apparaît au cours de la consultation, le *Bokɔnɔn* se précipite de prendre un morceau de kaolin blanc avec lequel il touche son front ainsi que celui de tous ceux qui sont présents afin d'éviter l'imminence d'un grand malheur ou d'une grande souffrance.

Ceux qui trouvent ce *Fa Du* dans la forêt sacrée (le Favi) sont très dangereux et très redoutés. Pour les vaincre, les ennemis souffriront vainement, car ce *Fa Du* dit que le Favi est comme Lawissa (petit ver à poils urticants) ; donc pour l'avalier, tout oiseau aura à se forger un bec en acier (ce qui est impossible).

Sorciers, ces Favi deviennent rois, chefs ou occupent des responsabilités importantes nécessitant la conduite des hommes. Ils sont craints parce qu'ils sévissent contre leurs administrés. Ils doivent toutefois faire attention pour ne pas subir la colère des divinités, surtout de la divinité Xevioso.

Fu-Mɛnji

|| ||

| |

|| ||

| |

*

La grande charge négative contenue dans ce *Fa Du* oblige certains Bokonon à le nommer, lorsqu'il apparaît au cours d'une consultation : *Baba Hékpá*, expression formée des morphèmes : *Baba* = Père et de *Hékpá* = Sauve qui peut. *Baba Hékpá* signifie donc le Père qui fait peur (sous entendu : Sauvez-vous ! le père qui fait peur est arrivé). Ainsi, comme pour chasser le malheur imminent et inhérent à ce *Fa Du*, le Bokonon souffle trois fois sur ses paumes étendues qui pourraient en être le réceptacle.

Fu-Menji est la mère de tous les *Fa Du* comme *Gbe-Menji* en est le père. C'est un *Fa Du* redoutable de la sorcellerie. Il régie le *Vodun Kenensi*, le dangereux *Vodun* des mères sorcières.

b- Parmi les *Fa Du* secondaires

Abla-Yeku

|| |

|| ||

|| ||

|| ||

*

C'est le *Fa Du* des gens les plus dangereux. Ils commettent des crimes, notamment des fratricides, sans que nul ne puisse réagir : *Abla* tue son frère *Yeku*: Que pouvez-vous contre moi ?

Guda-Loso

| |

| |

|| |

|| ||

*

Combinaison de deux *Fa Du* cardinaux très redoutables, ce *Fa Du* est l'un de ceux où le crime est présent et impuni. Des frères qui s'entretuent : où donc se trouve le problème ?

Lεε-Cε

C'est la combinaison du quatorzième et du quinzième *Fa Du*.
Pour ne pas nommer ce signe, on utilise la litote : « Janglan »:
Très méchant et dangereux. Il a tué les ennemis de son père; il a évité le piège mortel de son père et a fini par le tuer.

 | |
 *

Cε-Lεε

C'est la combinaison du quinzième et du quatorzième *Fa Du*.
Pour ne pas nommer ce signe, on dit : « Janglan Zεfu»).

 | |
 *

Guda-Wlin

 *

Gu se met en colère et charcute son frère *Wlin*. Egalement très dangereux et redoutable.

Gbe-Yeku

|| I

|| I

|| I

|| I

*

Le *Favi* qui trouve ce *Fa Du* dans la forêt sacrée, de même que le *Bokonon* lui-même doivent exécuter une série de *Vo* afin de survivre. Autrement, ils mourront tous inmanquablement. Ainsi, nul ne doit le nommer, autrement, c'est la mort qui survient ; il faudra alors en urgence trouver un bélier que l'on doit obliger à bêler sur le *Fa Du* pour signifier que c'est le bélier qui le nomme; mais comme *Fa* ne mange pas le bélier, il ne pourra pas le tuer. Ensuite, il faudra également en urgence sacrifier une chèvre (c'est ce que consomme *Fa*) dans un rituel bien spécial afin de calmer la violence de ce *Fa Du* très redoutable.

ORDRE DE GRANDEUR	FA DU	SYMBOLE DE VIE ASSOCIE
1	GBE	Vie
2	Y&EKU	Mort
3	WOLI	Elan
4	DI	Action de circonscire
5	LOSO	Déception, Anxiété
6	WLIN	Maladie
7	ABLA	Plénitude, Excès
8	AKLAN	Rapidité, Prolifération
9	GU DA	Agressivité masculine
10	SA	Agressivité femelle
11	KA	Influence néfaste
12	TRUKPIN	Sacrifice
13	TULA	Chance
14	L&ETE	Terre, Sort
15	C&E	Violation, Putréfaction
16	FU	Purification, Transcendance

Introduction à une poétique du Fa

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	GBE - MĒNĪ 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - GBE 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - GBE 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - GBE 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - GBE 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - GBE 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - GBE 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - GBE 1 0 1 0 1 0 1 1
2	GBE - YĒKU 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - MĒNĪ 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - YĒKU 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - YĒKU 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - YĒKU 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - YĒKU 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - YĒKU 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - YĒKU 1 0 1 0 1 0 1 1
3	GBE - WOLI 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - WOLI 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - MĒNĪ 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - WOLI 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - WOLI 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - WOLI 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - WOLI 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - WOLI 1 0 1 0 1 0 1 1
4	GBE - DI 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - DI 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - DI 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - MĒNĪ 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - DI 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - DI 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - DI 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - DI 1 0 1 0 1 0 1 1
5	GBE - LOSO 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - LOSO 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - LOSO 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - LOSO 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - MĒNĪ 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - LOSO 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - LOSO 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - LOSO 1 0 1 0 1 0 1 1
6	GBE - WLIN 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - WLIN 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - WLIN 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - WLIN 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - WLIN 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - MĒNĪ 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - WLIN 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - WLIN 1 0 1 0 1 0 1 1
7	GBE - ABLA 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - ABLA 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - ABLA 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - ABLA 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - ABLA 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - ABLA 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - MĒNĪ 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - ABLA 1 0 1 0 1 0 1 1
8	GBE - AKLAN 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - AKLAN 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - AKLAN 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - AKLAN 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - AKLAN 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - AKLAN 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - AKLAN 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - MĒNĪ 1 0 1 0 1 0 1 1
9	GBE - GUDA 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - GUDA 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - GUDA 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - GUDA 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - GUDA 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - GUDA 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - GUDA 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - GUDA 1 0 1 0 1 0 1 1
10	GBE - SA 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - SA 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - SA 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - SA 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - SA 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - SA 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - SA 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - SA 1 0 1 0 1 0 1 1
11	GBE - KA 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - KA 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - KA 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - KA 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - KA 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - KA 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - KA 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - KA 1 0 1 0 1 0 1 1
12	GBE - TRUKPIN 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - TRUKPIN 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - TRUKPIN 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - TRUKPIN 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - TRUKPIN 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - TRUKPIN 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - TRUKPIN 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - TRUKPIN 1 0 1 0 1 0 1 1
13	GBE - TULA 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - TULA 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - TULA 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - TULA 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - TULA 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - TULA 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - TULA 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - TULA 1 0 1 0 1 0 1 1
14	GBE - LĒTĒ 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - LĒTĒ 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - LĒTĒ 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - LĒTĒ 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - LĒTĒ 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - LĒTĒ 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - LĒTĒ 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - LĒTĒ 1 0 1 0 1 0 1 1
15	GBE - CĒ 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - CĒ 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - CĒ 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - CĒ 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - CĒ 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - CĒ 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - CĒ 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - CĒ 1 0 1 0 1 0 1 1
16	GBE - FU 1 1 1 1 1 1 1 1	YĒKU - FU 1 0 1 1 1 1 1 1	WOLI - FU 1 0 1 1 1 1 1 1	DI - FU 1 1 1 0 1 0 1 1	LOSO - FU 1 1 1 1 1 0 1 0	WLIN - FU 1 0 1 0 1 1 1 1	ABLA - FU 1 1 1 1 1 0 1 0	AKLAN - FU 1 0 1 0 1 0 1 1

Origine de Fa et description du système

9	10	11	12	13	14	15	16
GUDA - GBE 11 11 11 11	SA - GBE 10 11 11 11	KA - GBE 10 11 11 11	TRUKPIN-GBE 10 11 11 11	TULA-GBE 11 11 11 11	LÊTÈ-GBE 11 11 11 11	CÈ-GBE 11 11 11 11	FU - GBE 10 11 11 11
GUDA - YÈKU 11 11 11 11	SA - YÈKU 10 11 11 11	KA - YÈKU 10 11 11 11	TRUKPIN-YÈKU 10 11 11 11	TULA-YÈKU 11 11 11 11	LÊTÈ-YÈKU 11 11 11 11	CÈ-YÈKU 11 11 11 11	FU-YÈKU 10 11 11 11
GUDA - WOLI 11 11 11 11	SA - WOLI 10 11 11 11	KA - WOLI 10 11 11 11	TRUKPIN-WOLI 10 11 11 11	TULA-WOLI 11 11 11 11	LÊTÈ-WOLI 11 11 11 11	CÈ-WOLI 11 11 11 11	FU - WOLI 10 11 11 11
GUDA - DI 11 11 11 11	SA - DI 10 11 11 11	KA - DI 10 11 11 11	TRUKPIN-DI 10 11 11 11	TULA - DI 11 11 11 11	LÊTÈ-DI 11 11 11 11	CÈ-DI 11 11 11 11	FU - DI 10 11 11 11
GUDA - LOSO 11 11 11 11	SA - LOSO 10 11 11 11	KA - LOSO 10 11 11 11	TRUKPIN-LOSO 10 11 11 11	TULA-LOSO 11 11 11 11	LÊTÈ-LOSO 11 11 11 11	CÈ-LOSO 11 11 11 11	FU -LOSO 10 11 11 11
GUDA - WLIN 11 11 11 11	SA - WLIN 10 11 11 11	KA - WLIN 10 11 11 11	TRUKPIN-WLIN 10 11 11 11	TULA-WLIN 11 11 11 11	LÊTÈ-WLIN 11 11 11 11	CÈ-WLIN 11 11 11 11	FU - WLIN 10 11 11 11
GADA - ABLA 11 11 11 11	SA - ABLA 10 11 11 11	KA - ABLA 10 11 11 11	TRUKPIN-ABLA 10 11 11 11	TULA-ABLA 11 11 11 11	LÊTÈ-ABLA 11 11 11 11	CÈ-ABLA 11 11 11 11	FU - ABLA 10 11 11 11
GUDA-AKLAN 11 11 11 11	SA - AKLAN 10 11 11 11	KA - AKLAN 10 11 11 11	TRUKPIN-AKLAN 10 11 11 11	TULA-AKLAN 11 11 11 11	LÊTÈ-AKLAN 11 11 11 11	CÈ-AKLAN 11 11 11 11	FU-AKLAN 10 11 11 11
GUDA-MÈNJI 11 11 11 11	SA - GUDA 10 11 11 11	KA - GUDA 10 11 11 11	TRUKPIN-GUDA 10 11 11 11	TULA - GUDA 11 11 11 11	LÊTÈ-GUDA 11 11 11 11	CÈ-GUDA 11 11 11 11	FU - GUDA 10 11 11 11
GUDA - SA 11 11 11 11	SA - MÈNJI 10 11 11 11	KA - SA 10 11 11 11	TRUKPIN-SA 10 11 11 11	TULA - SA 11 11 11 11	LÊTÈ-SA 11 11 11 11	CÈ-SA 11 11 11 11	FU - SA 10 11 11 11
GUDA - KA 11 11 11 11	SA - KA 10 11 11 11	KA - MÈNJI 10 11 11 11	TRUKPIN-KA 10 11 11 11	TULA - KA 11 11 11 11	LÊTÈ - KA 11 11 11 11	CÈ - KA 11 11 11 11	FU -KA 10 11 11 11
GUDA-TRUKPIN 11 11 11 11	SA - TRUKPIN 10 11 11 11	KA - TRUKPIN 10 11 11 11	TRUKPIN-MÈNJI 10 11 11 11	TULA-TRUKPIN 11 11 11 11	LÊTÈ-TRUKPIN 11 11 11 11	CÈ-TRUKPIN 11 11 11 11	FU-TRUKPIN 10 11 11 11
GUDA - TULA 11 11 11 11	SA - TULA 10 11 11 11	KA - TULA 10 11 11 11	TRUKPIN-TULA 10 11 11 11	TULA-MÈNJI 11 11 11 11	LÊTÈ-TULA 11 11 11 11	CÈ-TULA 11 11 11 11	FU-TULA 10 11 11 11
GUDA - LÊTÈ 11 11 11 11	SA - LÊTÈ 10 11 11 11	KA - LÊTÈ 10 11 11 11	TRUKPIN-LÊTÈ 10 11 11 11	TULA - LÊTÈ 11 11 11 11	LÊTÈ-MÈNJI 11 11 11 11	CÈ-LÊTÈ 11 11 11 11	FU - LÊTÈ 10 11 11 11
GUDA - CÈ 11 11 11 11	SA - CÈ 10 11 11 11	KA - CÈ 10 11 11 11	TRUKPIN-CÈ 10 11 11 11	TULA - CÈ 11 11 11 11	LÊTÈ - CÈ 11 11 11 11	CÈ-MÈNJI 11 11 11 11	FU -CÈ 10 11 11 11
GUDA - FU 11 11 11 11	SA - FU 10 11 11 11	KA - FU 10 11 11 11	TRUKPIN-FU 10 11 11 11	TULA- FU 11 11 11 11	LÊTÈ- FU 11 11 11 11	CÈ- FU 11 11 11 11	FU- MÈNJI 10 11 11 11

3- Tableau général des 256 *Fa Du*

Le tableau général des 256 *Fa Du* que nous présentons ici (voir pages 57-58) éclaire davantage sur l'exactitude de la symétrie des plans (vertical, horizontal et oblique). Peut-être est-ce l'émerveillement produit par une telle exactitude qui a fait croire à certains que des Yoruba et donc des Africains n'auraient pu être capables d'une aussi grande ingéniosité. Pourtant, la vérité est là, et elle est concrète, comme l'a dit Brecht.

4- La consultation de *Fa* ou le geste archétypal

La plupart des civilisations ont eu le souci permanent de penser le monde et de dompter la force du temps et du destin qui entraînent inexorablement l'Existant vers la mort. Partant, elles ont tenté de conjurer le sort en situant l'individu entre mythe et rite, entre la source et la destination. Si le mythe se place d'emblée à la source du temps dont il descend le cours, le rite quant à lui, remonte le cours du temps vers l'instant de jaillissement.

L'Existant, qui a déjà choisi son *espace intérieur* avant de descendre sur terre, tente de connaître son destin. Pour ce faire, il va consulter *Fa* qui détient en réalité la totalité de la sagesse et de la connaissance ancestrale aussi bien que divine. Il le fait aussi lorsqu'il est en situation, s'il a un grand projet à entreprendre, un choix à opérer, un voyage à effectuer, un examen à passer, lorsqu'une épidémie se déclenche ou qu'un malheur frappe à la porte. On consulte surtout et obligatoirement *Fa* dans les cas de la désignation et de l'intronisation d'un nouveau souverain, de la détermination de l'ancêtre ayant présidé à la naissance d'un enfant (cérémonie appelée la recherche de *joto*) ou lors du décès d'un

membre de la famille afin d'en identifier les causes et de prévenir les conséquences.

Julien Alapini rapporte que *Fa* est consulté dans tous les domaines de la vie, notamment, lors des fêtes agraires, quand il y a la rareté ou la surabondance des pluies, dans les relations amoureuses, dans les cas de stérilité féminine ou masculine, avant le baptême d'un enfant, lorsque l'on fait un rêve étrange et, surtout, pour entrer dans la nouvelle année. Il en conclut que « *Fa-Ahidégoun est un paternel protecteur en même temps qu'un inséparable consolateur* »¹⁶.

Wande Abimbola confirme ce recours à la sagesse contenue dans les mélodies poétiques de *Fa* par les Yoruba se retrouvant dans des difficultés :

*« La divination d'Ifa est accomplie par les Yoruba au cours de tous leurs rites de passage importants, tels que les cérémonies de baptême et de mariage, les rites funéraires et l'intronisation des rois. Dans la société Yoruba traditionnelle, l'autorité d'Ifa imprégnait tous les aspects de la vie, car les Yoruba considèrent Ifa comme la voix des divinités et la sagesse des ancêtres »*¹⁷.

Il existe deux méthodes de divination de *Fa* par le *Bokṛṛṇ*. La méthode la plus simple et la plus usuelle est celle qui utilise la chaîne divinatoire de *Fa* (*Akplε*).

Ainsi, le Bokonon assis, souvent sur une natte et le consultant en face de lui, jette devant lui *Akplε* qui tombe en forme de

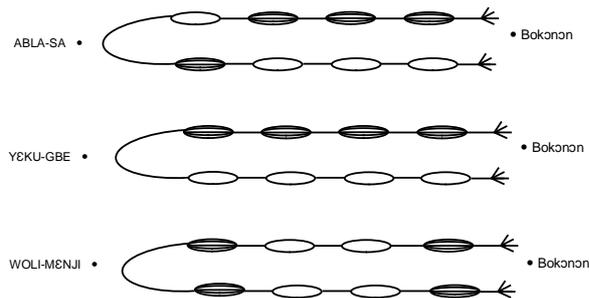
16- Julien Alapini, *Les noix sacrées : Etude complète de Fa-Ahidégoun, génie de la sagesse et de la divination au Dahomey*, pp. 12-20.

17- Wande Abimbola, *Ifa divination poetry*, p.11.

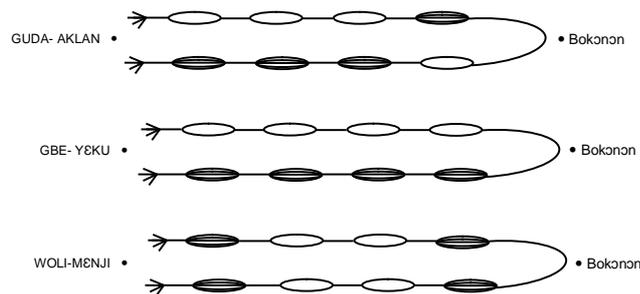
U, de telle sorte que les deux bouts du U se retrouvent face au consultant et sur chaque branche du U l'on retrouve 4 demies noix. Les faces présentées par les demies noix sont lues par le Bokonon de la droite vers la gauche et du haut vers le bas de sorte qu'une paire de 4 signes, qui est la moitié, forme avec l'autre moitié 8 signes qui constituent le Fa Du complet. Par contre, dans le système Yoruba, les deux bouts du U tombent face au Babalawo.

Voici quelques exemples:

Système Fon:



Système Yoruba:



La seconde méthode dite *Fa Vε* (littéralement « *Fa rouge* », c'est-à-dire le « *Véritable Fa* ») quant à elle, réside dans un ingénieux maniement des *Ikin*, les 16 noix sacrées.

Ainsi, les 16 noix de palme sacrées sont rassemblées dans le creux de la main gauche. Un essai permet de les enlever avec la main droite. Le nombre de noix restant dans la main gauche après l'essai constitue l'*X*. La valeur de *X* est définie selon différents cas. Si le nombre restant dans la main gauche est 0 noix, l'essai est nul et la valeur de $X = 0$ parce que *Fa* n'habite pas une maison vide ou sans vie; si le nombre est 3, 4, 5 noix ou plus, l'essai est également nul et la valeur de $X = 0$; par contre, si le nombre est 1 ou 2 noix, l'essai est pris en compte et la valeur de *X* se définit de la façon suivante :

Essai 1	2	3	4	5	6	7	8

- 1 noix dans la main gauche après l'essai : le *Bokɔnɔn* trace sur le *Fate* (Plateau de *Fa* sur lequel le *Bokɔnɔn* trace dans la poudre de kaolin blanc appelé *Hwé les Fa Du*) 2 traits parallèles représentant la face renversée ou fermée de la demie noix s'il s'agissait du *Akplɛ*.
- 2 noix dans la main gauche après l'essai : le *Bokɔnɔn* trace sur le *Fate* 1 trait représentant la face ouverte de la demie noix s'il s'agissait du *Akplɛ*.

Supposons qu'au terme de 8 essais réussis de divination par les noix sacrées, les valeurs suivantes de X aient été successivement obtenues :

2, 2, 1, 2, 2, 2, 2, 2. Les signes tracés par le *Bokɔnɔn* sur le Faṭe se présenteront progressivement ainsi qu'il suit :

Le Fa Du qui apparaît à la fin du processus de la divination est Lete-Gbe

On recourt à cette seconde méthode d'une part lorsqu'un individu qui a reçu *Fa* dans la forêt sacrée tombe malade et l'on souhaite en identifier les causes pour y remédier, d'autre part lorsque l'on veut faire une consultation pour toute une communauté en situation difficile ou encore lors de l'intronisation d'un roi. Robert Farris Thompson¹⁸ en fait une juste description inspirée elle-même de l'œuvre de Wande Abimbola¹⁹; *Ifa Divination Poetry*

Après interrogation des oracles, le *Bokɔnɔn* substitue à la situation du consultant en quête de son espace intérieur, de sa liberté ou de son bonheur sur terre, celle des Êtres surnaturels du temps originel en la transposant dans la vie quotidienne. Ainsi, le *Fa Du*, interprété par le *Bokɔnɔn*, lui apporte la Vérité et la Lumière qui l'éclairent. Cette interprétation se fait grâce au détachement du *Fa Du* qui se dit « *Fa tuntun* » dans les langues du Sud-Bénin. Ceci permet de respecter le rituel, institué par les cérémonies, qui aide à renouer avec le temps des origines et à répéter le geste archétypal.

Le détachement du *Fa Du* permet de déceler les caractéristiques littéraires de cette parole sacrée. Lorsque le *Fa*

18- Robert Farris Thompson, *L'éclair primordial: Présence africaine dans la philosophie et l'art afro-américains*, p.35-36.

19- Wande Abimbola, *Ifa divination poetry*, p.11.

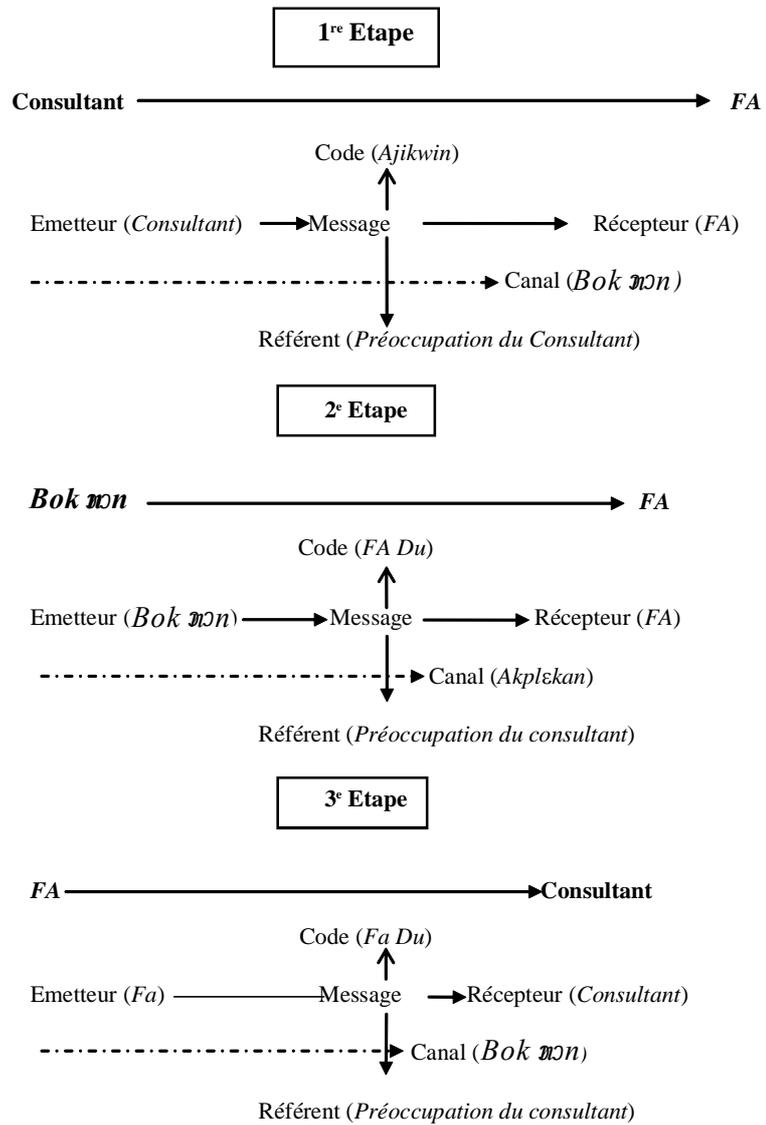
Du est bien interprété, le *Bokɔnɔn* prescrit au consultant les mêmes cérémonies propitiatoires que l'Être surnaturel – le premier à avoir vécu cette situation-là dans le temps mythique – avait consenties afin de conjurer le sort. La réalisation de ces cérémonies par l'homme moderne produit une hiérophanie et l'introduit dans un temps sacré.

La consultation par *Fa* est un discours, un dialogue, entre le consultant et l'Être Suprême par l'intermédiaire du *Fa Du* dont l'interprétation ou le décodage se fait par le *Bokɔnɔn*. Nous avons là un acte de communication qui s'inscrit parfaitement, mais en trois étapes différentes, dans un schéma qui ressemble à celui de Jakobson.

Dans la première étape, le consultant (*Emetteur*), ayant une préoccupation (*Référent*), s'adresse à *Fa* (*Récepteur*) par le biais du *Bokɔnɔn* (*Canal physique*) qui remet au consultant une ou deux graines de sézapine nommées *Ajikwin* (*Code*) sur lesquelles il chuchote des paroles (*Message*) que le *Bokɔnɔn* ne doit pas entendre afin de garantir la confidentialité de l'objet de la consultation.

Ce Message, dans la deuxième étape, sera encodé. Ici, le *Bokɔnɔn* (*Emetteur*), motivé par la préoccupation du consultant (*Référent*), interroge (*Message*) *Fa* (*Récepteur*) par l'intermédiaire de *Akplɛkan* (*Canal*), la chaîne divinatoire qui produit aussitôt le *Fa Du* (*Code*).

La dernière étape est le décodage du Message de *Fa* (*Emetteur*) qui répond à la préoccupation (*Référent*) du consultant (*Récepteur*) par l'intermédiaire du *Fa Du* (*Code*), lequel sera interprété (Message) par le *Bokɔnɔn* (*Canal*).



Nous constatons que le référent ne change pas au cours de la consultation et que dans les deux dernières étapes, le code est le *Fa Du* tandis que dans la première et la dernière étape le *Bokɔnɔn* est le canal, c'est-à-dire le médium. Il apparaît ainsi que *Fa* est une sémiologie en acte aussi bien qu'il est une prise de la parole, celle de l'Être Suprême par l'entremise du *Fa Du*.

III - SENS ET STRUCTURE DU FA DU

Le *Fa Du* est un signe non linguistique, arbitraire et conventionnel. C'est en réalité une parole. Une parole à la fois sacrée et littéraire.

1- Le Fa Du comme une parole humide

*« La parole est tout.
Elle coupe, écorche,
Elle modèle, module,
Elle perturbe, rend fou,
Elle guérit ou tue net,
Elle amplifie, abaisse selon sa charge,
Elle excite ou calme les âmes ».*

Paroles du *Komo-dibi*,
chantre malien du *Komo* (société d'initiation),
cité par Louis-Vincent Thomas et René Luneau,
Les Religions d'Afrique, textes et traditions sacrés,
Paris, Stock, 1981, T. 1, p. 28.

Si le *Fa Du* est une parole, et si cette parole est un texte, il n'en demeure pas moins que ce texte relève du *hieros*, c'est-à-dire de l'ordre du sacré. Le *Fa Du* peut être comparé aux hiéroglyphes et *Fa* même, en tant qu'être divinisé, renvoie au dieu *Thot*. En effet, les Anciens Egyptiens considéraient eux-mêmes les hiéroglyphes – du grec « *hieros* » = « *sacré* » et de « *gluphein* » = « *graver* » – comme des « *Medou Neter* », c'est-à-dire des « *Paroles de Dieu révélées* » aux humains par le dieu *Thot*. Celui-ci est le dieu-lune à tête d'ibis qui a inventé l'écriture, celle que les Grecs appelleront plus tard *hiéroglyphe*. *Thot* est le dieu des Sciences et des Lettres, protecteur des Scribes, magicien qui charme par des Paroles divines. Et l'égyptologue Christian Jacq confirme : « (...) Rappelons qu'elle (la langue sacrée des anciens Egyptiens) fut révélée par le dieu *Thot*, à tête d'ibis. (...) Les vieux sages dépeignaient *Thot* comme le Cœur de la lumière, la langue du créateur, le scribe savant capable de rédiger les annales des dieux »²⁰.

La parole que représente le *Fa Du* a des caractéristiques fondamentales. Il ne s'agit pas d'une parole inconsciente. C'est plutôt une parole fécondante, celle qu'il faut savoir entendre afin de s'y appuyer pour mieux conduire sa propre vie. Autrement dit, le bâton sur lequel il faudra prendre appui pour ne pas tomber. Une telle parole est à l'image de la parole humide dont usent les Dogon. Ces derniers distinguent, en effet, deux types de paroles. La parole sèche et la parole humide.

La parole sèche est l'attribut de *Amma*, l'Esprit Premier, avant qu'il ait entrepris la Création. Cette parole est indifférenciée

20- Christian Jacq, *Le petit champollion illustré*, Paris, Robert Laffont, 1994, 235 p., (citation à la p.25)

aussi bien qu'elle est en dehors de la conscience de soi. Les Dogon soutiennent qu'elle existe en toute chose mais est inaccessible à l'homme, d'autant plus qu'elle est une pensée divine, autrement dit, inconsciente.

En revanche, la *parole humide* est le principe même de la vie. Pour les Dogon, elle a germé de l'œuf cosmique et fut ainsi révélée aux hommes. Elle figure les rayons du soleil inondant la terre pour mieux illuminer l'existence des hommes. Mais comme le *Fa Du*, la parole humide exprime seulement les différentes manifestations du monde manifesté, c'est-à-dire les différentes acceptions d'un symbole fondamental, celui du *Nommo* : *dieu d'eau*²¹. On comprend alors que le *Fa Du* comme une *parole sacrée*, une *parole humide*, est surtout l'expression de l'intelligence dans le langage, dans l'univers des êtres et des choses ainsi que dans la création permanente du cosmos. La *parole* de *Fa*, exprimée dans les *Du*, constitue la Vérité et la Lumière de l'Existant.

2- Le Fa Du : un genre à forme fixe

Le *Fa Du* est une parole dont le sens est enveloppé, une parole attachée, nouée, condensée et densifiée dont l'éclatement ou le détachement produit de nombreuses autres paroles, toutes douées de signifiante. Celles-ci peuvent, d'un point de vue stylistique, être traduites comme un discours, notamment lorsqu'on admet que l'objectif de la stylistique est, entre autres, d'étudier le régime de littéarité de ce discours. Or, si nous

21- Marcel Griaule, *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1966, 222 p.

considérons que l'unité de base de ce discours est l'unité-texte, celle-ci peut se décliner sous l'ordre des principaux types formels de la littérature orale comme les légendes, les récits mythiques ou empiriques, les chansons, les proverbes, les devises... Bernard Maupoil rapporte en effet :

« La légende (signe du Fa) concerne, en général, une divinité, un animal, un homme ou une plante qui a consulté Fa dans des circonstances définies et obtint ce signe. Tous ceux qui, dans la suite, viendront consulter dans les mêmes circonstances, obtiendront de ce signe la même réponse, et profiteront ou souffriront de l'attitude prise vis-à-vis de Fa (soumission ou désobéissance) par le premier consultant. Selon que celui-ci a ou n'a pas fait les sacrifices prescrits, son sort sera heureux ou malheureux. Ce bonheur ou ce malheur suit tous les hommes de l'avenir, solidaires d'un lointain précurseur défunt »²².

Le sociologue Jean Ziegler confirme la nature, la fonction ainsi que la portée philosophique et anthropologique des *Fa Du* :

« Récits empiriques qui, à partir d'un événement vécu généralement dans la proto-histoire, avant que ciel et terre en soient séparés, restituent un enseignement normatif de valeur universelle. (...) Un Odoun²³ est un récit anthropomorphe rattaché à l'Orixa²⁴ Ifa. Plusieurs milliers de récits sont emmagasinés dans

22- Bernard Maupoli, *La géomancie à l'ancienne Côte des esclaves*, p.420.

23- Il s'agit toujours du même terme «Du» de *Fa*. On aura compris une fois encore que la voyelle préfixale *O* est aussi prosthétique, comme le *n* est la marque de la nasalisation.

24- *Orixa* ou *Orisha* est le nom générique des divinités en Yoruba.

la mémoire nagô. La Yawalorixa²⁵ les connaît pour plupart. Chacun d'entre eux restitue une situation donnée, un moment vécu dans l'imaginaire ou dans la réalité lointaine du groupe par des Orixas ou par des hommes. Les Odoun se passent en général dans le Temps éloigné où l'Orun n'était pas séparé de l'Ayé, où l'univers était un »²⁶.

Certains universitaires nigériens, notamment Wandé Abimbola²⁷ et Olu Longe²⁸, soutiennent que la structure de base des 256 *Fa Du* est que ces derniers constituent 256 divinités dont chacune forme un livre. Chaque livre est composé de 1000 chapitres et chaque chapitre est un poème. Un poème peut contenir un maximum de 8 attributs possibles dont 4 obligatoires et 4 optionnels.

Cependant, rien a priori dans les *Fa Du* ne permet de justifier que chacun d'eux comporte 1000 chapitres avec des attributs obligatoires et optionnels. La précision nous paraît trop juste d'autant plus qu'il est question de textes oraux jusque là non répertoriés dans leur totalité et dont il est impossible à un seul Bokonon de prétendre à leur connaissance intégrale. Par conséquent, nous ne pouvons admettre, jusqu'à preuve du

25- C'est la Prêtresse de Fa chez les Yoruba. Les hommes sont nommés Babalawo (Père du Secret). On peut se référer utilement, pour des précisions, à notre ouvrage: *Entre Mythes et Modernités: Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 108-131.

26- Jean Ziegler, *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil, 1979, 315 p. (citation à la p.225)

27- Wandé Abimbola, *An exposition of Ifa literary corpus*, Ibadan, Oxford University Press (Nigeria), Ibadan, 1976.

28- Olu Longe, *Ifà divination and computer science, Inaugural lecture 1983*, Ibadan, Girardet Press (W. A.), 1998, p.21.

contraire, qu'un *Fa Du*, qui est cependant une poésie totale, comporte 1000 chapitres.

Toutefois, nous reconnaissons que tout *Fa Du* contient un nombre indéterminé de *Fa gbesisa* (noèmes), de *Fa gleta* (récits mythiques) et de *Fa han* (pièces chantées). Ces langages sont spécifiques au *Fa Du* dont ils relèvent. Des ressemblances, au niveau des thèmes et des personnages avec d'autres *Fa Du* ne sont pas exclues, mais la spécificité, mieux, l'identité de tout *Fa Du* est déterminée non seulement par sa figuration indicielle et ésotérique, mais aussi par la spécificité de ses noèmes, récits mythiques et chansons.

Dans l'acte de la narration du *Fa Du*, dans l'ordre des évocations lors d'une consultation, le *Fa han* intervient en dernière position. Cette disposition, qui évoque une dramatisation, a une portée rhétorique pertinente. En réalité, d'abord si le *Fa gbesisa* qui vient en première position, a une portée générale relevant de l'ordre de la maxime morale et n'autorisant aucune contestation, il prépare psychologiquement le consultant à accepter la suite des *paroles* de *Fa*. Le ton péremptoire du *Fa gbesisa* ainsi conçu pour charmer, au sens étroit du terme, est déjà une espèce d'ensorcellement, de magnétisme ou de prestige intellectuel sous l'emprise desquels le *Bok nn* tient le consultant. Les unités de sens contenues dans le *Fa gbesisa* ne s'offrent pas toutes immédiatement à l'intelligence du consultant. Celles qu'il peut saisir lui permettent d'ores et déjà d'amorcer une appréhension de la suite de la consultation.

Ensuite intervient le *Fa gleta* pour expliquer la cause des effets (souvent négatifs ou ceux appréhendés) ayant motivé la

consultation. Mais cette herméneutique se fait par métaphores ou par paraboles et il revient au *Bokɔnɔn*, véritable exégète et critique, de procéder à une sémiologie intelligible au consultant. Cette étape de la consultation, dont le but est de démontrer, est, sur le plan de la rhétorique normative, la *confirmation* qui, ici, est celle du *Fa gbesisa* (le noème). La réfutation, dans le cadre du *Fa Du*, c'est-à-dire entre le *Fa gleta* et le *Fa gbesisa*, est absolument exclue.

Enfin le *Fa han*. Il faut rappeler que la consultation de *Fa* est un processus pédagogique relevant à la fois d'une démarche psychologique et psychanalytique. Le *Bokɔnɔn*, thérapeute doué de fin psychologue et analyste averti, utilise la dernière pièce du *Fa Du* pour mieux atteindre son objectif. A la vérité, le *Bokɔnɔn*, s'il porte bien cette qualité, ne peut oblitérer cette disposition pédagogique du *Fa Du*. Le *Fa han* (la chanson de *Fa*) vient alors persuader davantage le consultant en touchant son intelligence et sa sensibilité. Alors intervient le *Vɔ* (cérémonie propitiatoire), véritable remède ou ordonnance prescrite par le *Bokɔnɔn* (thérapeute) et que le consultant (patient) exécute librement. Ainsi, *Fa* est une réelle phénoménologie de l'ontologie.

En somme, au plan formel, le *Fa Du* est un architecte, mieux, une œuvre dotée d'une structure formelle fixe. Car il est toujours constitué de trois langages : le *Fa gbesisa* (la maxime, la devise ou le noème), le *Fa gleta* (le récit mythique) et le *Fa han* (la chanson, le poème chanté). Chacun de ces langages est composé d'une multiplicité de pièces. Le *Fa Du* est ainsi un genre particulier et complexe de la littérature orale sacrée du Sud-Bénin. Ascension Bogniaho, dans sa classification des langages principaux constituant cette littérature, l'a réduite « à quatre

langages principaux ou langages-phares desquels découlent tous les autres : Hwenuxo, han, nyikɔ, ɔɛ »²⁹.

Le premier est la parole des temps anciens et contemporains et regroupe le conte, l'épopée, le mythe, la légende génésique ou divinatoire ; le deuxième est le chant ou la chanson profane et sacrée ; le troisième est le nom et le quatrième est la prière. Cette classification recense deux des trois langages identifiés dans le *Fa Du* à savoir le *Fa gleta* (le récit mythique) qui correspond ici à *Hwenuxo* et le *Fa han* (la chanson de *Fa*). Le premier langage de *Fa Du*, le *Fa gbesisa* (la devise, la maxime ou le noème qu'il faut distinguer de *Bo gbe* ou le poème incantatoire) y est absent.

Par ailleurs, les trois langages présents dans le *Fa Du* fonctionnent selon une structuration chronologique, notamment dans le cadre d'une consultation par *Fa*. Certes, chacun de ces langages admet une fonctionnalité autonome, mais lors de la consultation, le *Bokɔnɔn* ne saurait aborder l'herméneutique du *Fa Du* sans commencer par le *Fa gbesisa*. La raison en est que ce premier langage du *Fa Du*, le *Fa gbesisa*, est la *pointe* et fonctionne comme un *prologue* tandis que le *Fa gleta* ou la narration proprement dite, donc plus long, est la pièce maîtresse de l'acte de narration. Enfin le *Fa han* se déploie comme l'*épilogue*. C'est la *chute*. Ainsi, le *Fa Du* demeure un genre particulier de la littérature orale sacrée du Sud-Bénin, mais un genre à forme fixe parce que toujours composé de trois langages formant une unité.

29- Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Formes et style*, Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome I, 1995, p.184.

CHAPITRE DEUXIEME

POETIQUE DE TULA-DO-LO-GBE

*« L'homme ne doit pas être avide
L'homme ne doit pas ravir sa position
A qui la détient de droit*

*L'homme doit chercher l'apaisement
Pour éviter que les plus expérimentés
Ne lui prennent sa place pour la donner à un autre ».*

*Fa Du cité par
Fela Sowande, Ifa. Odu Mimo.*

*« Une œuvre est tout ensemble
une fermeture et un accès,
un secret et la clé de son secret ».*

Henri Focillon, Vie des Formes.

Notre préoccupation essentielle ici est de montrer que le *Fa Du* est forme et contenu, matière et esprit et donc, en tant que tel, œuvre littéraire. C'est justement pourquoi ceux qui s'essayent à son interprétation le font selon ce que Hans Robert Jauss a appelé leurs propres « *horizons d'attente* », en fonction de la spécificité de leurs recherches. Ce faisant, ils l'auréolent de leurs propres songes. Ces derniers, bien que relevant d'univers différents parce que conduits par des inspirations de différentes intensités, laissent cependant percevoir une structure, un réseau de convergences : il s'agit bien de ce que Proust a nommé la *complexité ordonnée*. C'est là un des problèmes posés par l'interprétation de l'œuvre d'art. Ces problèmes :

« se présentent sous l'aspect de contradictions presque obsédantes. L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations »³⁰.

Dans le but de confirmer par la démonstration notre hypothèse de travail selon laquelle *Fa* est une poésie totale, une parole littéraire et donc une construction, nous allons à présent choisir un *Fa Du* secondaire dont nous ferons l'étude

30- Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Eloge de la main*, p.1.

sémiologique. Le *Fa Du* retenu est *Tula-do-lo-gbe*. Ce choix n'a autre motivation que le fait d'être plus ou moins connu de certains profanes béninois – du moins par son nom et la chanson principale qui le constitue.

I - LES CARACTERISTIQUES DE TULA-DO-LO-GBE

Tula-do-lo-gbe est un *Fa Du* secondaire. Il est formé du treizième *Du* (*Tula*) et du premier *Du* (*Gbe*). Le nom « *Tula-do-lo-gbe* » peut se traduire par « *Tula dit des proverbes ; Tula signifie* », sous-entendu : « *Tula signifie des choses ou des paroles attachées* ». Pour mieux comprendre le sens de ce nom, essayons de le détacher.

« *Tula* » est le treizième *Fa Du* ; « *Do* » signifie, dans les langues de l'aire Adja-Tado où se pratique notamment *Fa* au Bénin, « *parler, porter, mettre, planter, faire* » ; « *Lo* » signifie « *proverbe, maxime, sentence, devise* » ; « *Gbe* » est, certes, le nom du premier *Fa Du*, mais le mot signifie « *la voix* » ou « *la langue* » (ce n'est pas l'organe, mais celle qu'on parle). « *Tula-do-lo-gbe* » signifie littéralement : « *Tula parle la langue des proverbes* » et se dit aussi : « *Tula-bo-gbe* », c'est-à-dire « *les paroles incantatoires de Tula* ». Il est évident que l'expression « *paroles incantatoires* » renvoie à « *paroles à démêler* ». C'est le même sens que dans la première expression. Le proverbe, ordinairement, est une parole *attachée, enchevêtrée*, c'est-à-dire codée qu'il faudra *décoder* afin d'en saisir le sens réel. En disant donc que « *Tula parle la langue des proverbes* », l'on

signifie que « *Tula révèle une situation compliquée, difficile à démêler* ».

C'est justement ce que Maupoil traduit par « *Tula fait des embarras* »³¹, ce dernier terme devant être pris dans ses acceptions de « *gêne, trouble, difficulté, malaise, pétrin* ». C'est pourquoi, lorsque le *Bokɔnɔn* trouve ce *Fa Du*, il conseille au consultant des cérémonies urgentes afin de le sortir des difficultés qui, sans doute, arrêteront ses actions et gêneront son évolution. Le *Bokɔnɔn* conseille au consultant d'intégrer l'humilité à son mode de vie, d'être surtout plus sage, moins envieux et moins jaloux, moins entêté et plus patient. Les unités-textes que révélera l'herméneutique ultérieure nous permettront davantage de comprendre que *Tula-do-lo-gbe* a donné naissance à la magie et à la prestidigitation, au maquillage (au sens de se rendre belle par les soins du visage et du corps) chez les femmes ; il interdit l'adultère chez les femmes à qui il fait obligation de se laver dans un endroit (douche) qui garantit la sécurité de leur nudité. *Tula-do-lo-gbe* interdit la précipitation dans la prise des grandes décisions ; il refuse que l'on se vante d'un pouvoir que l'on n'a pas, de même que de dévoiler à autrui les faiblesses de son voisin, car ce dernier pourrait en faire autant et cela pourrait être fatal à celui qui a commencé.

Il existe dans le répertoire de la chanson traditionnelle aussi bien que moderne du Bénin plusieurs chansons qui reprennent, chacune selon l'inspiration du chanteur-recréateur, le *Fa han* principal de ce *Du*. Ce *Fa han* est aujourd'hui très populaire au sud et au centre du Bénin du fait de son usage quasi permanent

31- Bernard Maupoli, *La géomancie à l'ancienne Côte des esclaves*, p.657.

lors des manifestations populaires, à savoir meetings électoraux, matchs de football, pour galvaniser les électeurs et les supporters. Nombreux sont aujourd'hui ceux qui ne savent pas qu'il s'agissait au départ d'un *Fa han*.

Il est important de souligner ici que *Fa* alimente au Bénin le domaine de la littérature et de l'art en général. Il n'est pas rare d'entendre ou de rencontrer dans des conversations ou même dans des textes littéraires, des *Fa gbesisa* repris *in extenso* ou remodelés par l'orateur ou l'auteur. De même, des *Fa gleta* se retrouvent dans la production littéraire, notamment dans le genre actuellement privilégié par certains dramaturges béninois qui est le *conte théâtralisé*. Enfin, la reprise des *Fa han* est notoire dans la musique moderne et dans les arts plastiques au Bénin. L'exemple le plus frappant est justement celui du *Fa han* de *Tula-do-lo-gbe*, notre *Du*-occurrence, qui a été mis en musique et interprété par plusieurs artistes béninois, notamment par Eba Wadé, lauréat de Cora 1999.

1- *Figuration indicielle de Tula-do-lo-gbe*

Tula-do-lo-gbe

I I

I II

I I

I I

*

Comme nous l'avons indiqué précédemment, l'unité de base de tout *Fa Du* est l'unité-texte : mythe, légende, conte, panégyrique, devise, proverbe, chanson, poème, tous genres de la littérature orale. Chaque *Fa Du* comporte à la fois plusieurs de ces genres. Tous ces textes, quel qu'en soit le genre, relève de la poésie, selon Wandé Abimbola. Il suffit au *Boknon* – et c'est justement à ce niveau que s'évalue sa connaissance de *Fa* – de savoir identifier dans le code (le *Fa Du*) les éléments appropriés (l'unité de base adéquate) et de les adapter au référent (préoccupation du consultant).

Tula-do-lo-gbe, comme tous les *Fa Du*, admet donc plusieurs unités-textes. Nous allons les analyser après avoir décrit tous les langages que nous avons répertoriés. Maupoil a également répertorié et décrit ce *Fa Du*. La comparaison de nos deux répertoires n'offre qu'une seule devise comme élément commun. Cela révèle déjà la richesse du *Fa Du*, bien qu'aucun de nos deux répertoires ne soit exhaustif.

II - FA GBESISA : LA DEVISE OU LE NOEME

« *Fa gbesisa* » est un morphème désignant la « *parole incantatoire de Fa* ». Le terme « *gbesisa* » ou « *gbesa* » signifie « *la voix de la parole efficace* ». C'est l'incantation. Il s'agit en réalité, de paroles efficaces, agissantes, activatrices et stupéfiantes de *Fa*. C'est un poème incantatoire qui, dans la structure générale du *Fa Du*, fonctionne aussi bien comme un prologue que comme une pointe. C'est la raison pour laquelle il débute toujours ou introduit forcément le *Fa Du*.

1- Les Fa gbesisa de Tula-do-lo-gbe

Nous avons recueilli, outre à Ife, la plupart de nos informations en pays Saxwε³² Par conséquent, les langages que nous spécifions ici sont en langue Saxwε.

- 1 -

*Tula-do-lo-gbe !
Azan Kpé !
Azan ɔ̀na jomɔ tɔ
Mɔ nɔ nyan koklo kpo dakpo guè
Azan kpé !*

Tula fait des embarras !
Le jour est arrivé !
Celui qui a pris rendez-vous avec un invité
Ne pourchasse pas un poulet avec un arc
(le jour du rendez-vous)
Le jour est arrivé !

- 2 -

*Tula-do-lo-gbe!
Akpa xo do ungonutɔ
Mɔ nɔ kan hun ta segε*

Tula fait des embarras !
Celui qui reçoit un coup (de hache) au front
Ne se doute plus du jaillissement du sang.

32- Les Saxwε sont un peuple du Bénin, situé au Sud-Est du Département du Mono, principalement dans les Communes de Bopa et de Houéyogbe.

- 3 -

Tula-do-lo-gbe!
Azan kpe!
Azan nan koklo kpo jεgan kpo ɔ̃
Azan lɔkpe
Koklo ninw dɔ alotinji
Azan nan alo nado dɔ koklo ji
Azan lɔkpe !

Tula fait des embarras !
Le jour est arrivé !
Le jour convenu entre le poulet et la pâte salée
Ce jour est arrivé !
Le poulet qui a l'habitude de dormir sur le sureau
Le jour où le sureau va dormir sur le poulet
Ce jour est arrivé !

- 4 -

Tula-do-lo-gbe !
Atin ma do tɔmɛn
Mɛnɔ̃ mɔ nɔ nyɔ̃ fi nan odo le ni gɛ

Tula fait des embarras !
Sans avoir introduit le bâton dans un fleuve
Nul ne saurait à quel endroit s'y trouve l'abîme

- 5 -

Tula-do-lo-gbe !
Tɔ si Kpejlekun
wɛ ɔ̃ do na tɔ
Wɛ tɔ ɔ̃ do na Kpejlekun
Enyi ku na Kpejlekun

Tula fait des embarras !
La femme de l'étang Kpejlekun
Dévoila les secrets de l'étang
Et l'étang dévoila les secrets de Kpejlekun
Cela a provoqué la mort de Kpejlekun

- 6 -

Tula-do-lo-gbe !
Yma hwlɛn do gbɛ o
Gbɛ nu ꞑ nukɔn
Y ma hwlɛn do gbɛ o

Tula fait des embarras !
Que nul ne se hâte dans la vie
Le bonheur que recèle l'existence est à venir
Que nul ne se hâte dans la vie.

Ce sont là quelques-uns des *Fa gbesisa* de *Tula-do-lo-gbe*. Bien entendu, la liste n'est pas exhaustive. Il en est de même des autres formes de langages présents dans le *Fa Du* à savoir le *Fa gleta* et le *Fa han*.

2- *Fa gbesisa* : Forme et style

En général, *Tula-do-lo-gbe* révèle une gêne, une difficulté qui pourrait contrecarrer l'action et l'évolution du consultant. Par conséquent, il fait, avec ses devises, une déclaration qui, en même temps, est un conseil. Et c'est justement ici que nous abordons aux rives non seulement de la stylistique mais aussi de la rhétorique et donc de la poétique.

En effet, une devise est, avant tout, une parole. Une parole ramassée, concise, attachée. Une formule mnémotechnique. En tant que telle, elle exprime un sentiment, une pensée, le plus souvent du vécu quotidien. L'intention qui sous-tend ce type de langage est aussi bien de faire œuvre utilitaire que de produire du beau. La pensée exprimée peut édicter un principe de vie ou d'action. Une leçon de morale. En l'occurrence, la devise ou le *Fa gbesisa* de *Tula-do-lo-gbe* a pour fondement une situation d'énonciation essentielle et référentielle (préoccupation du consultant) relevant d'une figure de situation sociale entre l'émetteur (*Fa*) et le récepteur (le consultant) : le *Fa gbesisa* ici a valeur de conseil et d'instruction : « *on n'attend pas le jour de l'invitation pour attraper le poulet qui doit servir au repas ; celui qui reçoit un coup de hache au front ne doit pas se douter du jaillissement du sang, autrement dit, il faut éviter de recevoir un coup de hache au front ; le poulet qui a l'habitude de dormir sur le sureau aura des surprises désagréables, car le sureau étant un légume, le poulet pourrait servir à le cuisiner ; nul ne peut valablement estimer la profondeur d'un fleuve sans y avoir introduit un bambou, autrement dit, les sentiers de la connaissance passent par l'expérience ; si tu fais mal à ton prochain, ton prochain te détruira définitivement* ». Mais pour instruire, il faut toucher en même temps qu'il faut plaire.

Par conséquent, l'analyse stylistique, l'étude technique des caractéristiques linguistiques du *Fa gbesisa* comme discours littéraire, nous renvoie d'abord à la rhétorique, la fonction première de *Fa* étant surtout d'induire un comportement chez le consultant par l'intermédiaire d'une *praxis*. Or, pour que celle-ci puisse advenir, il faut que le consultant (*récepteur*) soit persuadé.

D'où l'effort à fournir par *Fa* pour le persuader. Un tel effort se trouve dans l'habileté qui est en même temps un art, un art oratoire. Le *Boknon*, dans cette circonstance, pose un acte de narration qui exige de lui la totale maîtrise non seulement de l'art qu'il pratique, mais aussi de son corps et des émotions que requiert cet art. Ainsi, est manifesté le caractère littéraire de ce langage qui, au-delà de l'intention utilitaire avérée, est assujéti à une rhétorique visant le beau au détour d'un art oratoire. Il s'agit bien de l'éloquence définie par Georges Molinié comme « *la science de bien parler* ». Il précise que « *l'éloquence se répartit en trois genres : le démonstratif, le délibératif et le judiciaire* »³³.

Dans le *Fa gbesisa*, c'est le genre délibératif qui est en acte. Il a rapport aux conseils ou aux règles de vie à suivre pour retrouver le bonheur. Celui recherché par le consultant qui va interroger *Fa* qui, à son tour, délibère. « *Quelle est la fin générale qui oriente toute délibération (...) ?* », s'interroge Molinié. Comme réponse, il préfère nous laisser entendre Aristote : « *C'est le bonheur* ». Il précise enfin que le bonheur, c'est « *vivre agréablement dans la vertu, avec commodité, sécurité, prospérité et jouissance paisible d'un grand nombre de biens (dont la santé)* »³⁴.

Le *Fa gbesisa* de *Tula-do-lo-gbe* apparaît alors comme une figure macrostructurale se rapportant à la sentence, notamment dans sa spécificité qui est le noème. Il s'agit d'une déclaration de grande envergure, tel qu'on en rencontre dans les maximes morales, mais dont seule la portée linguistique autorise la généralisation.

33- Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 127.

34- Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, pp. 100-101.

Si dans la rhétorique normative le noème peut être placé à n'importe quel endroit du discours, celui, réellement littéraire et présent dans chaque *Fa Du*, se trouve toujours au début de l'herméneutique de ce type de parole. Discours bref, se voulant toujours formule universelle, le noème présent dans les *Fa Du* est cependant parfois recevable grâce à l'appréhension du macrocontexte ou de la situation culturelle.

Les noèmes des *Fa Du* fonctionnent comme une introduction, un prologue, une pointe, une accroche dont l'objectif est réellement de *toucher*, de *plaire* et d'*instruire*. *Toucher* par la hauteur ou la gravité du ton leur correspondant. *Plaire* par leur concision et leur précision mais surtout par les ornements rhétoriques qui induisent la séduction au détour de l'art verbal et de l'esthétique. *Instruire* par leur caractéristique fondamentale qui est le genre délibératif. Lorsque *Tula-do-lo-gbe* s'installe et que le *Bokɔnɔn* déclare que « *le jour est arrivé !* » parce que « *celui qui a pris rendez-vous avec un invité n'attend pas le jour convenu pour commencer à pourchasser le poulet devant servir au repas* », le consultant lui-même comprend aussitôt qu'il a des *embarras*. Cette situation résulte sûrement du fait du non respect ou de l'ignorance d'une vertu ou d'une leçon de morale : « *le poulet devant servir à la réception d'un invité dort toujours attaché* ». Autrement, le jour arrivé, on risque d'avoir des *embarras*. Ce que conseille *Tula-do-lo-gbe* à ce niveau est, bien entendu, la grâce devant induire la prévenance, la pondération et la patience.

Ce qui est saisissant surtout dans les noèmes 1 et 3, c'est qu'ils comportent une autre figure se rapportant justement à cette instance qui est « *le jour est arrivé !* ». En effet, dans ces noèmes de *Tula-do-lo-gbe*, nous avons ce verset-là qui ouvre et clôt le

discours. Son fonctionnement l'identifie évidemment comme un épiphonème. C'est donc une figure macrostructurale qui n'autorise aucune contestation : « *le jour convenu est arrivé !* ». Si le rendez-vous n'avait pas été décommandé au préalable pour un motif ou pour un autre, il n'y a donc pas de raison valable pour que ce soit à l'arrivée du convive que l'on se mette à pourchasser l'animal devant servir au repas. De même, compte tenu de l'entêtement du poulet à dormir sur le sureau, voici venu le jour où c'est le tour du sureau de dormir sur le poulet.

L'épiphonème, phrase ou formule ordinairement assez courte, autonome et amovible, contrairement à l'épiphrase, exprime une pensée d'ordre général et est introduite dans le développement dont elle sert aussi bien d'introduction que de conclusion ou qu'elle illustre. Cet épiphonème, « *le jour est arrivé !* », peut même être considéré comme la forme contractée de tout le noème qu'il introduit, notamment dans un macrocontexte où le consultant est déjà en situation culturelle. Lorsque dans le discours, l'émetteur dit : « *le jour est arrivé !* », le récepteur avisé ne devrait pas attendre le développement du noème avant de comprendre ou de répondre lui-même :

*« Celui qui se rend à une invitation au jour convenu
ne mangera pas de la viande crue.*

Le jour est arrivé ! ».

Ou encore :

« Le jour convenu entre le poulet et la pâte salée,

Le jour est arrivé ! ».

Dès lors, ces noèmes de *Tula-do-lo-gbe* fonctionnent exactement comme un proverbe à deux phases où l'émetteur

donne le début et le récepteur, la suite. Ainsi apparaît la fonction heuristique commune au *Fa gbesisa* et au *Fa han*.

On peut aisément constater que le *Fa gbesisa*, la devise ou le noème, bien que faisant partie d'un genre beaucoup plus complexe, le *Fa Du*, épouse une structure, celle d'un art oratoire, lui-même porté par l'éloquence qui exécute un beau discours. Il y a là déjà une évidente expression d'art littéraire, celui-là même qui « réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme »³⁵.

III - FA GLETA : LE RECIT NARRATIF

Le morphème « *gleta* » est formé des lexèmes « *gle* » = « *champ* » et « *ta* » = « *tête* » qui désigne aussi une préposition indiquant une position. Le terme de « *Fa gleta* » signifierait alors « *le champ de Fa* », c'est-à-dire « *l'univers de Fa* ». Cet univers n'est rien d'autre qu'un univers imaginaire, empreint à la fois de religieux, de merveilleux, mais où toujours le réel est présent. Nous avons là, la présence manifeste de la fiction narrative.

Le *Bokncn* ayant trouvé le *Fa Du* et après en avoir évoqué le noème, annonce au consultant qu'il veut « *aller au champ de Fa* » (*Fa gleta yiyi*). Autrement dit, il veut procéder au *détachement*, à l'exégèse du *Fa Du*. Une telle exégèse, qui est un acte narratif, se traduit par un récit, a priori mythique, lui-même une pure révélation. Greimas, à la suite de Claude Lévi-Strauss, soutient que toute exégèse du récit mythique doit tenir

35- Jean Rousset, *Forme et signification*, p. I.

compte de trois éléments essentiels à savoir : l'*armature*, le *message* et le *code*. Il définit l'*armature* comme le « *statut structurel* » ou le « *modèle narratif* », c'est-à-dire un *algorithme* (succession d'énoncés) décrivant un comportement ayant un but. Quant au *message*, il est la signification particulière du récit alors que le *code* renvoie à la description de l'univers mythologique, lequel indique un modèle taxinomique. Selon Greimas en effet :

« *L'armature et le code, le modèle narratif et le modèle taxinomique sont, par conséquent, les deux composantes d'une théorie de l'interprétation mythologique et la lisibilité plus ou moins grande des textes mythiques est fonction de la connaissance théorique de ces deux structures dont la rencontre a pour effet de produire des messages mythiques* »³⁶.

Ce sont là des considérations de l'analyse structurale qui relèvent de préoccupations d'ordre esthétique aussi bien en Anthropologie, en Sociologie, en Sémiologie qu'en Linguistique et en Littérature. Autrement dit, des préoccupations en Sciences Sociales. La question est ici de savoir d'une part, comment, au cours d'une consultation, le *Boknon* tient compte, consciemment ou inconsciemment, mais bien plus consciemment qu'inconsciemment, de chacune de ces composantes de l'unité discursive ou de l'algorithme qu'est le *Fa gleta* ? D'autre part, quelle est la spécificité de ce récit ? La réponse à cette dernière question nous amènera à dégager les traits spécifiques de la poétique narrative du *Fa gleta*.

36- A. J. Greimas, «*Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*», in *Communications*, 8, p. 36.

1- Les *Fa gleta* de *Tula-do-lo-gbe*

Voici les six *Fa gleta* de *Tula-do-lo-gbe* correspondant respectivement aux *Fa gbesisa* ci-dessus répertoriés. Pour des raisons pratiques et de volume, nous avons préféré donner ces langages dans la seule version française.

– *Fa gleta N°1*

« *Tula-do-lo-gbe* dit :
Le jour est arrivé !

Dans les temps très anciens
Des individus se regroupaient par affinité
Pour faire vivre la camaraderie et la fraternité
Il advint ainsi que dans un pays nommé *Wεkε*

*Legba, Nan, Xevioso, Gu, Sakpata et Aglavu Wesi*³⁷

37- Il s'agit, dans le panthéon Vodun, des divinités les plus importantes et les plus craintes :

- *Legba* : c'est la divinité protectrice qu'on retrouve à l'entrée d'une maison (*Agbonu Legba*), d'une ville (*To Legba*), d'un couvent (*Hun Legba*), d'un marché (*Axi Legba*). Il est imprévisible et pourvoyeur de messages de toutes les autres divinités vers l'Être Suprême. Se reporter à cet effet à notre ouvrage : *Entre Mythes et Modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, p. 119. Les ouvrages de A. Padonou Agboton et de Honorat Aguessy, respectivement *Lègbà-kan : la divination par les seize cauris*, et *Essai sur le mythe de Lègbà*, fournissent des informations très pertinentes dans l'appréhension correcte de cette divinité.
- *Nan* : c'est la divinité de la sorcellerie ; elle a des attributs féminins. On peut utilement se reporter à cet effet à notre étude : « *Naxixe ou l'offrande aux mères difficiles* », in *Revue Noire*, N°23 de décembre 1996, janvier et février 1997, p. 42. Le texte revu et corrigé figure en annexe à cette étude.
- *Xevioso* : c'est la divinité de la foudre.
- *Gu* : c'est la divinité du fer et de la guerre.
- *Sakpata* : c'est la divinité de la terre. Elle régent la maladie de la variole.
- *Aglavu Wesi* : il n'est pas une divinité. C'est le chien. Sa présence parmi *les Grands* est déterminée par ce qu'il détient également un pouvoir.

Se lièrent d'amitié
Une amitié voulue sincère par tous
Ils avaient l'habitude d'organiser des réceptions
Chaque membre de la fraternité accueillait tous les autres
Chez lui
Il leur offrait tout
Ce qu'on pouvait servir
A manger
A boire
A des amis
A des frères
L'objectif :
Faire vivre la convivialité
Mais surtout permettre à l'amphitryon
De procéder à une démonstration
Elle doit confirmer sa puissance

Or *Lεgba*
Lorsque ce fut son tour de donner la réception
S'en alla trouver *Fa*
Et lui dit :

*« J'ai un festin à donner chez moi
Il y a parmi les invités
Aglavu Wesi (le chien)
Il possède un pouvoir
Celui de voir dans l'au-delà
J'ai besoin de lui arracher ce pouvoir
Comment faire ? »*

Alors *Tula-do-lo-gbe* apparut
Il exigea un *V₂* :
Une sacoche en cuir
Et tous les aliments
Que *Legba* souhaiterait servir à ses invités
Legba s'exécuta
Fa remit tous les aliments
Après les avoir bien ordonnés
Dans la sacoche
Il plaça la sacoche sur le ventre de *Legba*
Il ceintura la sacoche avec une corde
Il saupoudra la sacoche avec une poudre
Il avait préalablement appelé
Sept fois dans cette poudre
Tula-do-lo-gbe
Il ordonna alors à *Legba* de rentrer chez lui

Le jour de la réception arriva
Tous les invités étaient présents
Ils étaient dans leurs habits d'apparat
Ils étaient gais
Ils chantaient
Ils exprimaient la joie d'être ensemble
Ils exprimaient la joie de vivre ensemble
Il y avait de la bonne ambiance
Puis *Legba*
Il servit à boire du bon vin de palme à tous
Sauf à *Gu* – celui-ci ne prend jamais d'alcool
Il exigea du sirop de miel

Après la boisson
Legba demanda à chacun de ses invités
Ce qu'il souhaiterait manger
Chacun dit sa préférence
Legba ordonna à l'une de ses épouses
Tout en lui remettant un couteau
De l'éventrer
Tous furent stupéfaits
La femme hésita
Legba insista
La femme hésita
Legba menaça
La femme céda
Elle prit alors le couteau
D'un seul coup
Elle éventa son mari
Le couteau en réalité
Ne toucha point le ventre de *Legba*
La sacoche en cuir avait fini par adhérer à son ventre
Sans qu'il puisse y avoir le moindre soupçon
Alors du ventre de *Legba*
Sortirent les aliments exigés par chacun des convives
Tout le monde était agréablement surpris
Tout le monde était content
Tout le monde félicita *Legba*
Tout le monde mangea alors à satiété
Ce fut fait avec des chansons élogieuses
En l'honneur de *Legba*³⁸

38- Voir en annexe le panégyrique de cette divinité.

La fête fut réussie dans la fraternité
Dans la convivialité

Aglavu Wesi

En bon observateur

Ne perdit rien de la démonstration de *Lεgba*

Lorsque vint son tour de recevoir à manger ses amis

Il imita *Lεgba*

Mais il n'avait pas consulté *Fa*

Il ne savait pas comment *Lεgba* avait pu réussir son tour

Aglavu Wesi se fit alors mortellement éventré

Il commença à aboyer de douleur

Il commença à pleurer de douleur

Il commença à agoniser

Tout le monde était désagréablement surpris

Tout le monde était mécontent

Tout le monde insulta la bêtise d'*Aglavu Wesi*

Tout le monde était rentré chez soi

Lεgba en profita pour emporter le cadavre d'*Aglavu Wesi*

Afin de lui subtiliser le pouvoir convoité

C'est pourquoi nul ne doit se prévaloir d'un pouvoir

S'il ne le détient effectivement

Il faut éviter d'imiter de façon servile son prochain

Sans connaître les réels fondements

De ses aspirations ou de ses actes

Depuis ce jour

Quiconque veut ériger un *Lεgba*

Doit trouver *Aglavu Wesi*

La tête de l'animal devient ainsi un élément capital
Parmi les ingrédients entrant dans l'érection de la divinité ».

– ***Fa gleta N°2***

« *Tula-do-lo-gbe* dit :
Celui qui se frappe le front avec une hache
Ne doit pas se douter de la présence du sang

Il y avait très longtemps
Avant que même le monde ne soit monde
Un pays nommé *Lε*
Les habitants de ce pays vivaient dans la sérénité
Jusqu'au jour où apparut un homme
Nul ne savait d'où il venait
Nul ne connaissait son nom
Cet homme ne savait rien faire d'autre
Que de la prestidigitation
Il avait plusieurs tours qu'il savait faire avec dextérité
Il donnait des spectacles au cours desquels
Il mangeait des coquillages
Des épines
Des tessons de bouteilles
Des coupe-coupe
Il s'éventrait et faisait sortir ses viscères
Il les exhibait comme un trophée
Il se faisait couper la tête
Il lançait la tête coupée en l'air
Et elle reprenait sa place

A la fin il recevait des spectateurs une quête
C'était son salaire
Aussi arrivait-il à vivre au-dessus du besoin

Mais cet homme avait besoin d'augmenter son pouvoir
Il alla consulter *Fa*
Tula-do-lo-gbe apparut
Il exigea un *V*
Cela devrait se faire à l'aide de la tête d'un chien
Et cet homme avait
Dans le pays *Lε*
Un ami
Il s'appelait *Aglavu Wesi* (le chien)
Il admirait tellement l'étranger magicien
Qu'il finit par lui proposer de l'héberger
Il nourrissait ainsi le vœu de lui extorquer le secret
De ses tours
Aussi guettait-il le moment propice
Il crut le trouver un soir
Un soir où l'étranger magicien
Revenu de sa tournée journalière
Lui demanda de l'aider à compter le gain de la journée
Aglavu Wesi n'en crut pas ses yeux

– Comment ?
Tout ce gain pour une seule journée ?
Comment fais-tu ?
Surtout comment se faire recoller la tête coupée ?
Comment fais-tu ?
– De l'audace !

Rien que de l'audace !
Couper !
Se faire couper la tête
La lancer en l'air et se placer en dessous
Elle se recolle d'elle-même
Sans coup férir
Sans blessure ni cicatrice

Aglavu Wesi se forgeait déjà une béatitude
Elle le faisait aboyer d'impatience
Le lendemain matin très tôt
Avant que le magicien titulaire ne soit sur pieds
Il courut vers la place publique d'où il cria
Que le prétendu magicien n'était qu'un imposteur
Lui

Aglavu Wesi
Est le vrai magicien
Que tout le monde vienne voir !
La démonstration de la première journée est gratuite !

Il n'avait pas fini de jubiler
Lorsque la place se noircit de monde
Les habitants de *Le* voulaient voir *Aglavu Wesi* le magicien
Surtout que c'était gratuit pour le premier jour
Alors le nouveau magicien arracha des mains
D'un spectateur une hache
Il s'en frappa violemment le front
Secoué par la violence du coup
Il perdit un instant connaissance

Mais il se releva aussitôt
Le sang gicla
Le sang l'aveugla
Il secoua nerveusement les oreilles
Pour chasser les mouches qui accoururent
Les spectateurs étaient surpris
Ils crièrent que *Aglavu Wesi* allait se tuer
Ils l'adjurèrent d'arrêter
Mais *Aglavu Wesi* ne voulut rien entendre
C'était peut-être un malentendu
L'étranger magicien ne lui avait pas parlé
Du tour de la hache
Plutôt de celui de la tête
Il faut donc aller jusqu'au bout
Aglavu Wesi sollicita alors l'aide d'un spectateur
Pour se faire couper la tête
Les spectateurs étaient surpris
Ils crièrent que *Aglavu Wesi* allait se tuer
Ils l'adjurèrent d'arrêter
Mais *Aglavu Wesi* ne voulut rien entendre
On coupa la tête à *Aglavu Wesi*
Aglavu Wesi prit sa propre tête
Il la lança en l'air
Il croyait qu'elle allait se recoller au corps
Comme l'étranger magicien avait coutume de le faire
Mais la tête alla échouer par terre
Alors *Aglavu Wesi*
Sans tête

Il tourna pendant quelques instants
Il sombra
Il sombra définitivement
Il y eut un remue-ménage au sein de la foule
Certains avaient compris la ruse de l'étranger magicien :
Il est venu semer des troubles dans le pays de Lε

Aussitôt l'étranger magicien surgit de la foule
Il déclara :
– *Tula-do-lo-gbe* a dit :
« *Celui qui se frappe le front avec une hache
Ne doit pas se douter de la présence du sang
Appelez-moi désormais Lεgba
Je serai votre magicien de tous les jours
Il s'empara alors de la tête d' Aglavu Wesi
Qui gisait encore au sol
Et rentra chez lui* ».

– **Fa gleta N°3**

« *Tula-do-lo-gbe* dit :
*Le jour est arrivé !
Le jour convenu entre le poulet et la pâte salée
Ce jour est arrivé !*

C'était un coq rouge
Dans un pays nommé *Fεtomε*
Il y a de cela très longtemps
Ce coq était très têtue

Il ne dormait que sur le sureau
Le sureau était planté dans un coin de la maison
On le lui avait interdit
Mais il n'en avait cure
Il fut prévenu que s'il a l'habitude de dormir sur le sureau
Il arrivera le jour où le sureau dormira sur lui
– Comment ? fit-il
L'air moqueur
Où a-t-on jamais vu
Le sureau dormir sur un coq ?

Vint pourtant le jour
Le jour où le sureau allait dormir sur le coq
C'était un soir
Un soir où le soleil avait déjà rendu les os à la natte
Le coq
Couche-tôt
Etait à son poste habituel
Sur le sureau
Soudain on entendit une clameur
Une clameur venant du portail
C'étaient les enfants qui manifestaient leur joie
Par des cris
Pour accueillir un de leurs oncles
Ils ne l'avaient pas revu depuis longtemps
Nujenumε
Le frère aîné de leur père
Il vivait dans le village voisin avec toute sa famille
Ce qui expliquait les rares visites

Qu'il pouvait rendre à son jeune frère Tulasi
Il était content de revoir son frère aîné
Toutefois il était embarrassé
Il n'avait rien prévu pour la réception
C'était la tombée de la nuit et le marché n'était plus animé
Tulasi était perdu dans ses réflexions
Il se confia à sa femme
Elle le rassura
Le coq était sur le sureau
Et elle allait en faire rapidement une pâte salée
Pour son beau-frère
Aussitôt l'ordre fut donné aux enfants
Allègrement
Ils allèrent quérir sans coup férir
Le coq sur le sureau
Ils cueillirent également quelques feuilles de l'arbre
Pour servir de légume
Le repas prêt
Tout le monde festoya
En toute tranquillité
Le reste de la sauce fut laissé dans la marmite
La viande du coq au fond
Les feuilles de sureau au-dessus

Le coq aura ainsi compris que
Le jour est arrivé !
Le jour où le sureau allait aussi dormir sur lui
Ce jour est arrivé ! »

– **Fa gleta N°4**

« *Tula-do-lo-gbe* dit :
Que nul ne se hâte dans la vie
Le bonheur que recèle l'existence est à venir
Que nul ne se hâte dans la vie

C'était l'époque
Où les femmes se lavaient à découvert
C'était l'époque
Où le mariage entre deux garçons
N'était point une gloire
C'était l'époque
Où la gloire d'être géniteur
Passait par le fait de donner sa fille en mariage
Et tout le monde avait cette gloire
Ceux qui avaient la chance
Avaient cette gloire
La chance d'avoir au moins une fille
A donner en mariage

Lεgba voulait avoir la gloire
Lεgba avait-il la chance
Lεgba n'avait pas la chance
Lεgba n'avait qu'un seul garçon
Comme descendance
C'était l'époque où
Le mariage entre deux garçons

N'était point une gloire
Mais Lεgba voulait la gloire

Alors Lεgba maquilla son enfant
Son seul garçon
Il s'appelait Tɔɔ¹banyikpo
Le père qui manque de nom
A donner à son enfant

Lεgba maquilla Tɔɔ¹banyikpo
Il l'habilla comme une fille
Il ceintura ses coudes et ses genoux
Des perles les plus précieuses
Ses oreilles reçurent des boucles
Ses fesses s'arrondirent comme chez une jeune fille
Elles s'épaissirent de plusieurs couches de pagnes
Son sexe reçut une camisole
Un véritable cache-sexe

La « fille » de Lεgba pouvait alors se marier
Plusieurs prétendants se manifestèrent aussitôt
Lεgba en choisit un
Il lui dicta l'unique condition du mariage
Sa « fille »
Son Tɔɔ¹banyikpo
Ne doit pas se laver à découvert

Ainsi pendant trois saisons
Trois bonnes saisons de pluie et de soleil

Le mari de Tɔɔ¹ebanyikpo
Ne parvint guère à entrer en intimité avec sa « femme »
Il lui fallait
A chaque tentative
Se débarrasser de plusieurs couches de pagnes
Il lui fallait
A chaque tentative
Se heurter au cache-sexe
De sa « femme »
Il lui fallait
A chaque tentative
Rengainer ses émotions
Ainsi pendant trois saisons
Trois bonnes saisons de pluie et de soleil
Le mari de Tɔɔ¹ebanyikpo
Ne parvint guère à entrer en intimité avec sa « femme »

Alors le jeune marié alla trouver *Fa*
Et *Tula-do-lo-gbe* apparut
Il lui donna les moyens
De ne plus rengainer
Tula-do-lo-gbe lui prescrivit un *Vɔ*
Un nid de termites
Trois poulets
Le tout à enterrer
Dans la douche de la « femme »
Faire ensuite une offrande aux
Vodun Dan et Xɛvioso
Pour ne pas continuer de rengainer
Le jeune marié fit tout cela

Sept jours plus tard
Des colonies de termites rongèrent la palissade
De la douche de la « femme »
Elles la rongèrent jusqu'à destruction totale
Ce jour-là la « femme » se lavait
Au même moment
Xevioso roula des grondements terrifiants
Les grondements étaient si terrifiants
Qu'ils distillèrent peur et panique dans tous les cœurs
Les grondements étaient si terrifiants
Qu'ils jetèrent émoi et appréhension sur tous les visages
Au même moment
Dan fit déclencher un vent violent
Le vent était si violent qu'il emporta
Pagnes et douche
Le vent était si violent qu'il fit découvrir
La « femme » avec son pénis

Tobanyikpo fut alors couvert de honte
De honte et d'opprobres
Mortifié dans le corps et dans l'âme
Tobanyikpo tenta un suicide par noyade
Mais il fut sauvé par son père
Toujours à la recherche de la gloire
Legba
Le plus grand de tous les prestidigitateurs
Substitua des attributs féminins aux attributs masculins
De son fils
Alors il démentit toutes les accusations contre sa « fille »

Il accusa le mari de sa « fille »
D'être trop pressé de dégainer
Il l'accusa de trop souvent dégainer
Il expliqua que la condition
De ne se laver que dans une douche
Relevait du fait que nul n'avait le droit
De voir la nudité d'une femme que l'on n'a pas épousée
Le différend fut alors porté chez le roi
Le roi Mɛntɔɔfin
Mais le roi Mɛntɔɔfin était sage
Il désigna des femmes pour vérifier
Les attributs de la « fille » de Lɛgba
Et la vérification révéla que « la fille » de Lɛgba
Était une femme
Une femme comme toutes celles du roi
Le roi délibéra
Et le jeune marié pouvait désormais
Entrer en intimité avec sa femme
Et le roi rappela les conseils de
Tula-do-lo-gbe :
Que nul ne se hâte dans la vie
Le bonheur que recèle l'existence est à venir
Que nul ne se hâte dans la vie ».

– **Fa gleta N°5**

« *Tula-do-lo-gbe* dit :
Sans avoir introduit le bâton dans un fleuve
Nul ne saurait à quel endroit s'y trouve l'abîme

Mawu créa un homme
Cet homme était un chasseur
Cet homme ne savait que chasser
Cet homme découvrit un jour un étang
Les environs de cet étang étaient bien giboyeux
Et cet homme chassait souvent au bord de cet étang
Tous les animaux que son arme fauchait
Allaient toujours mourir
De l'autre côté de l'étang
Mais l'homme qui ne savait que chasser
Ne pouvait pas traverser l'étang
Qu'il estimait très profond
Un jour
Un jour où il crut que la chance était enfin avec lui
Son arme faucha un gros sanglier
Mais le gros sanglier
Alla mourir
De l'autre côté de l'étang
Et l'homme qui ne savait que chasser
Ne pouvait pas traverser l'étang
Qu'il estimait très profond
Pendant plusieurs saisons
Tous les animaux que son arme fauchait
Allaient toujours mourir
De l'autre côté de l'étang
Ainsi
Pendant plusieurs saisons
L'homme qui ne savait que chasser
N'eut aucun animal dans sa gibecière

Il alla alors consulter *Fa*
Il trouva *Tula-do-lo-gbe*
Tula-do-lo-gbe lui prescrivit un *Vɔ*
Qu'il allait avoir sur lui
Il devait se procurer
Un bambou pouvant atteindre sa taille
Un *Asɛn*
(Représentation métallique des mânes des ancêtres)
Trois toiles aux couleurs arc-en-ciel
(Précisément blanche, noire et rouge)
Trois poulets
L'homme qui ne savait que chasser
Fit tout cela
Il fit tout cela et retourna à la chasse

De nouveau
Son arme faucha un gros sanglier
Ce sanglier était plus gros que le premier
De nouveau
Ce gros sanglier
Alla mourir
De l'autre côté de l'étang
Mais l'homme qui ne savait que chasser
Avait le bambou
Il avait le bambou et tenta de s'engager dans l'étang
Il allait introduire le bambou dans l'eau
Afin d'en mesurer la profondeur
Aussitôt

Une chorale de coassements cadencés
De grenouilles l'accueillit
La peur s'empara de lui
Il voulut rebrousser chemin
Mais la femme de l'étang
Kpejlekun était là
Et *Kpejlekun* la femme de l'étang
Lui conseilla de donner
Un grand coup de bambou dans l'eau
L'homme qui ne savait que chasser
Donna un grand coup de bambou dans l'eau
Et les grenouilles se turent
Il s'engagea alors résolument
En s'aidant de son bambou
Il constata que l'étang n'était point profond
Que le niveau de l'eau n'atteignait même pas sa cheville
Alors il put atteindre l'autre côté de l'étang

De l'autre côté de l'étang
L'homme qui ne savait que chasser
Retrouva son plus gros sanglier
De l'autre côté de l'étang
L'homme qui ne savait que chasser
Retrouva son gros sanglier
Il retrouva également
Tous les animaux précédemment abattus
Mais ils étaient en état de décomposition
Il s'empara de son plus gros sanglier
Retourna sur ses pas

Mais l'étang était là
Et l'étang le mari de *Kpejlekun*
Lui conseilla de ramasser
Tous les restes des animaux tués
Et l'étang le mari de *Kpejlekun*
Lui conseilla de conserver et de relever
Les restes des animaux tués
Avec l'arbre *Kpejlekun*
Alors
L'homme qui ne savait que chasser
Ramassa tous les restes de tous les animaux tués
Il effeuilla l'arbre *Kpejlekun*
Il déracina l'arbre *Kpejlekun*

Alors *Tula-do-lo-gbe* conclut :
La femme de l'étang Kpejlekun
Dévoila les secrets de l'étang
Et l'étang dévoila les secrets de Kpejlekun
Cela a provoqué la mort de Kpejlekun ».

– **Fa gleta N°6**

« *Tula-do-lo-gbe* dit :
C'est un parjure pour un Initié
De révéler les secrets
Que le privilège de l'initiation
Lui a permis d'avoir

Il fut un jour un chasseur
Un chasseur redoutable
Il était si redoutable que les animaux
Venaient eux-mêmes se rendre à lui
Ce chasseur redoutable s'appelait Xεvioso
Et Xεvioso savait qu'un chasseur
Ne raconte jamais
Tout ce qu'il a vu à la chasse
Et Xεvioso chassait souvent au bord d'un fleuve

Une nuit
Une nuit où il était à l'affût au bord du fleuve
Xεvioso surprit deux silhouettes
Deux silhouettes à bord d'une pirogue venue accoster
Xεvioso s'assura qu'il était bien à l'abri
Aussi surprit-il la confidence des deux silhouettes
– *Quand pourrais-je revenir te récupérer ?* s'enquit une
voix rauque
– *Viens me retrouver ici même le jour de mon mariage,*
répondit une voix fine
Et la silhouette à la voix rauque s'en retourna
Avec la pirogue
Xεvioso qui avait tout suivi
Comprit
Il comprit la gravité
De ce dont il venait d'être témoin malgré lui
La confidence d'un Existant à son destin
Plusieurs appréhensions nuagèrent
L'esprit du redoutable chasseur

Mais Xεvioso savait qu'un chasseur
Ne raconte jamais
Tout ce qu'il a vu à la chasse
Dès lors Xεvioso mesura l'intensité
Des bouleversements à venir

Au village
Ce jour-là
La femme de son meilleur ami accoucha
Elle accoucha d'une fille
Les traits en filigrane de cette fille
Firent déjà songer à une beauté grille
Et Xεvioso
Le chasseur redoutable
Se proposa d'épouser la fille
De son meilleur ami qui venait de naître
Tout le monde en fut surpris
Et Xεvioso demeura imperturbable

Petit à petit
De jour en jour
D'année en année
Le bébé de son meilleur ami
Devint une fille
De la poitrine de cette fille
Sortirent deux seins bien solides à la racine
Petit à petit
De jour en jour

D'année en année
La fille de son meilleur ami
Devint une femme
Et cette femme prit les traits
D'une très belle femme
Cette belle femme
Qu'est devenu le bébé de son meilleur ami
Allait devenir sa femme à lui
Le chasseur redoutable
Mais Xevioso savait qu'un chasseur
Ne raconte jamais tout ce qu'il a vu à la chasse

Le jour du mariage
De Xevioso
Le chasseur redoutable
Et le bébé de son meilleur ami
Devenu une belle femme
Le jour du mariage
Xevioso apprêta son arme
Il nettoya la culasse
S'assura de la bonne qualité des munitions
Ses plus proches en furent surpris
Cependant pour le mariage
Tout était prêt
Tout le monde s'affairait pour les ultimes mises au point

Soudain
Une vipère noire
Noire et bien grasse

Jaillit d'une jarre et mordit aussitôt
La future épouse de Xevioso
La vipère noire et grasse mordit
La future épouse de Xevioso à la cheville gauche
Avant même que les invités ne réalisent
La gravité de ce qui venait de se passer
La future épouse de Xevioso entra dans un coma profond
Il y eut de la bousculade générale
Des cris de détresse montèrent
Comme une chorale de grenouilles
Les personnes âgées se précipitèrent chez elles
Pour chercher des antidotes

Mais Xevioso avait tout compris
Depuis ce jour où il surprit
La confiance de l'Existant à son destin
Et Xevioso savait qu'un chasseur
Ne raconte jamais tout ce qu'il a vu à la chasse
Alors subrepticement
Il saisit son arme et courut vers le fleuve
Vers le fleuve où avait déjà accosté
La pirogue de la silhouette à la voix rauque
Xevioso arma son fusil
Il arma son fusil et déchargea le contenu sur
La silhouette à la voix rauque
Et la silhouette à la voix rauque disparut
Elle disparut et sa pirogue s'éparpilla

Elle s'éparpilla et les vagues du fleuve
Emportèrent les débris dans leur furie

A cet instant même surgit la silhouette à la voix fine
Elle rechercha partout la silhouette à la voix rauque
Mais il n'y eut point de silhouette à la voix rauque
Alors la silhouette à la voix fine
Était saisie comme par des spasmes
Elle était affolée
Elle était agitée
Elle était perdue
Elle erra pendant des heures au bord du fleuve
Elle attendait le piroguier
Et pendant des heures
Il n'y eut point de piroguier
Et désespérément
La silhouette à la voix fine s'en retourna
Le chasseur redoutable avait suivi toute la scène
Et il comprit que sa future épouse
Devrait être revenue à la vie
Mais Xεvioso savait qu'un chasseur
Ne raconte jamais tout ce qu'il a vu à la chasse

Au village où la future épouse de Xεvioso
Était revenue à la vie
Tout le monde s'interrogea
Sur le comportement peu normal de Xεvioso
– Comment aller à la chasse
Le jour de son mariage ?

– Comment aller à la chasse
Au moment même où sa future épouse
Était entre la vie et la mort ?
– N'est-ce pas là un mépris flagrant
Pour la vie de la femme ?
– Où se trouve l'amitié
Qu'il semble réitérer à son meilleur ami ?
– Ce comportement inhumain
Exige l'annulation du mariage
Mais Xevioso était imperturbable
Un chasseur ne raconte jamais
Tout ce qu'il a vu à la chasse
C'est un principe capital
Que l'on enseigne lors des assemblées cynégétiques
Seulement
Xevioso estimait que sa mission était accomplie
Et que ce qui importait pour lui
C'était moins d'épouser le bébé de son meilleur ami
Devenu une belle femme
Que de la rendre à la vie
Mais peu nombreux pouvaient comprendre
Ce langage métaphorique
Contraint de se justifier
Devant le roi et toute l'assemblée cynégétique
Xevioso expliqua comment il avait surpris
La confiance de l'Existant à son destin
Il expliqua pourquoi il avait décidé d'épouser
Le bébé de son meilleur ami
Il expliqua et il expliqua tout ce qu'il avait vu et fait

Alors le roi et toute l'assemblée cynégétique
Mais surtout son meilleur ami
Confirmèrent le mariage
De Xεvioso
Le redoutable chasseur
Et le bébé de son meilleur ami
Devenu une belle femme

C'est pourquoi toute femme
Née sous ce *Du*
C'est-à-dire *Tula-do-lo-gbe*
Doit être mise sous la ferme protection de Xεvioso
Afin d'éviter tout danger de mort subite ».

2- Analyse sémiologique du *Fa gleta*

Notre hypothèse de travail est que *Fa* est une parole littéraire et qu'ainsi, il recèle la quasi-totalité des genres littéraires. Le *Boknon* est un interprète de savoirs littéraires aussi bien qu'il est un créateur. Il nous importe alors ici, comme nous l'avons déjà fait du *Fa gbesisa* et le ferons du *Fa han* (chanson de *Fa*), de procéder à l'étude sémiologique du *Fa gleta N°I* que nous retenons pour l'analyse.

Nous reconnaissons avec Claude Bremond que :

« L'étude sémiologique du récit peut être divisée en deux secteurs : d'une part, l'analyse des techniques de narration ; d'autre part, la recherche des lois qui régissent l'univers raconté. Ces lois elles-mêmes relèvent de deux niveaux d'organisation : a) elles

reflètent les contraintes logiques que toute série d'événements ordonnée en forme de récit doit respecter sous peine d'être inintelligible ; b) elles ajoutent à ces contraintes, valable pour tout récit, les conventions de leur univers particulier, caractéristique d'une culture, d'une époque, d'un genre littéraire, du style d'un conteur ou, à la limite, de ce seul récit lui-même »³⁹.

Nous essayerons ici d'identifier la structure de ce *Fa gleta* afin de spécifier le genre littéraire auquel il appartient. Cette identification nous aidera par la suite à y déceler les composantes structurales, les techniques narratives pour inférer enfin que nous sommes en présence d'une narration dramatique, d'un discours littéraire.

En effet, c'est Roland Barthes qui a surtout présenté le récit comme étant consubstantiel à l'existence de l'homme, avec des formes aussi bien diverses qu'infinies et se retrouvant chez tous les peuples du monde. Il en conclut qu'« *international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie* »⁴⁰.

Le récit est un fait universel. Toutefois, le critique doit pouvoir maîtriser, distinguer et reconnaître chaque variété de récit par l'intermédiaire de certaines catégories révélées comme éléments théoriques d'interprétation ou de description. Notre intention ici étant aussi bien fondamentalement descriptive que nécessairement analytique, nous essayerons de révéler les lois (la littéarité) qui déterminent les *Fa Du* et en font un texte ou une *œuvre littéraire*. La première qui nous intéresse ici est le cycle narratif du *Fa gleta*.

39- Claude Bremond, «*La logique des possibles narratifs*», in *Communications*, 8, p.60.

40- Roland Barthes, «*Introduction à l'analyse structurale du récit*», in *Communications*, 8, p. 1.

Il faut d'abord remarquer qu'une démarche théorique, principalement dans le domaine littéraire, exige toujours la recherche des traits généraux fondant par exemple une convergence thématique, modale ou formelle⁴¹. C'est donc l'adhésion d'un phénomène naturel ou anthropologique à une catégorie de traits généraux qui l'inscrit, l'instaure et l'institue comme fait littéraire doté d'une portée esthétique.

Ainsi, le *Fa gleta* se décrit comme un algorithme, c'est-à-dire une combinaison d'actions et d'événements dont la mise en commun produit une unité discursive qui n'est rien d'autre que le récit. Greimas définit « l'unité discursive qu'est le récit (...) comme un algorithme, c'est-à-dire, comme une succession d'énoncés dont les fonctions-prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements ayant un but »⁴². Cette conception du récit est confirmée par Claude Bremond :

« Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité même d'une action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les éléments

41 Gérard Genette, Tzvetan Todorov, (sous la direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 209 p.

42- Greimas, «*Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*», in *Communications*, 8, p. 29.

rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes) il ne peut y avoir récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée »⁴³.

Le *Fa gleta N°1* de *Tula-do-lo-gbe* nous met d'abord en présence d'une succession d'événements à savoir : l'amitié des *Grands*, c'est-à-dire des divinités les plus puissantes, l'organisation de tournées festives chez chaque membre du groupe, *Legba* sollicite l'aide de *Fa* afin d'arracher le pouvoir d'*Aglavu Wesi*, le tour réussi de *Legba*, l'imitation servile, l'échec et le suicide involontaire d'*Aglavu Wesi*, *Legba* emporte le cadavre d'*Aglavu Wesi* et confisque le pouvoir de voir dans l'au-delà.

Ensuite, tous ces événements, lorsqu'ils sont groupés entre eux ou lorsqu'ils entrent en corrélation, produisent une *unité de sens et d'action* qui cristallise l'intrigue. L'examen des étapes de ce *Fa gleta* peut être résumé en fonction d'un schéma narratif simple qui est ce que Bremond a appelé « *la carte des possibilités logiques* »⁴⁴.

Enfin, chaque événement ou action – par exemple *Legba* va consulter *Fa* pour avoir la réponse à sa préoccupation – constitue l'élément, le motif primordial de l'ensemble textuel. C'est ce que Propp, à la suite de Veselovski et de Bédier, a identifié comme la partie constitutive fondamentale, permanente et constante du récit. Il s'agit de la *fonction*. « *Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue*

43- Claude Bremond, «*La logique des possibles narratifs*», in *Communications*, 8, p. 62.

44- Claude Bremond, *Le message narratif*, in *Communications*, 4, pp. 4-32.

de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »⁴⁵. Cette identification est d'autant plus importante qu'elle est l'amorce du découpage en unités constitutives du discours littéraire afin de mieux en étudier techniquement les caractères linguistiques. Il s'agit d'une démarche capitale dans toute épistémologie. Ainsi, la *fonction est l'unité de base, l'atome narratif, le mytheme* ou le premier niveau de l'œuvre narrative.

Par conséquent, le *Fa gleta* de *Tula-do-lo-gbe* présente des *Fonctions* dont la combinaison produit une unité de sens. Le schéma narratif simple de ce *Fa gleta* se présente ainsi qu'il suit :

- Une *fonction initiale* définit le cadre de l'intrigue en mettant en place le lieu (weke), l'époque (temps de jadis) et les personnages (*Legba, Nan, Gu, Xevioso, Sakpata, Aglavu Wesi*) : c'est là un état initial convivial. L'établissement de cette fonction initiale est la mise en place des trois classes d'unité du récit que sont : l'espace, le temps et les personnages.
- Une *suite de fonctions* remet en cause cet état initial, perturbe et modifie la situation des personnages, véritables agents anthropomorphes, qui agissent ou qui sont agis. *Legba* convoite le pouvoir d'*Aglavu Wesi* ; il s'en remet à *Fa* qui trouve *Tula-do-lo-gbe* ; ce dernier exige des *Vɔ* ; *Legba* réussit son tour ; *Aglavu Wesi* l'imite bêtement et se tue ; *Legba* s'empare du pouvoir.
- On peut le remarquer, cette succession logique de fonctions prend la forme de péripéties, avec rebondissements et coup de théâtre conduisant à *un état final*

45- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, p. 31.

heureux (pour *Legba*) ou malheureux (pour *Aglavu Wesi*) dans lequel se trouvent les personnages à la fin du *Fa gleta*.

La description de ce schéma narratif permet de conclure que la succession logique des événements, la corrélation dynamique des fonctions en une unité de sens et d'action, est portée par des sujets anthropomorphes. Ici, il s'agit de divinités topiques ayant des attributs humains qui peuvent être considérées comme des actants. Mieux, *Legba*, *Xevioso*, *Gu*, *Sakpata*, *Nan* et *Aglavu Wesi*, sont des archétypes qui mènent ou qui subissent (agissant et agis) les événements et actions ou qui font évoluer le *Fa gleta* d'une fonction à une autre en passant par des intermédiaires ou des péripéties.

Ce développement de *fonction en fonction*, cette combinaison dynamique de fonctions aboutit à une intrigue qui est une séquence. Ainsi, le *Fa gleta* de *Tula-do-lo-gbe* admet la forme d'une *séquence simple* ou d'une *intrigue unique* : c'est l'*enchaînement*. Il « *consiste simplement à juxtaposer différentes histoires : la première une fois achevée, on commence la seconde. L'unité est assurée, dans ce cas, par une ressemblance dans la construction de chacune* »⁴⁶.

Dans notre *Fa gleta*, plusieurs divinités anthropomorphes, liées par l'amitié et la fraternité, organisent respectivement des tournées festives au cours desquelles l'hôte doit faire une démonstration de sa puissance. Chacune des tournées fournit le fondement d'une histoire. Nous connaissons celles de *Legba* et d'*Aglavu Wesi*.

46- Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications*, 8, p. 140.

Nous pouvons, dès lors, isoler le réseau des possibles narratifs décrit par ce *Fa gleta* en suivant le modèle fourni par Bremond. Il s'agit d'abord d'un état virtuel où des patients (actants) agis ou agissant ont un but à atteindre : démontrer leur puissance. Ensuite, cette *virtualité* passe, chez *Legba*, par une *actualisation* pour atteindre le but, ce qui l'a amené à consulter *Fa* ; ou par une *absence d'actualisation*, comme chez *Aglavu Wesi*, resté dans l'inertie. Enfin, le *but est atteint* lorsque l'actualisation a lieu, comme *Legba* a triomphé d'*Aglavu Wesi* qui, lui, a *manqué son but* pour être resté dans l'absence d'actualisation.

Ce modèle correspond au type de conte *ascendant* isolé par Paulme et qui suit le schéma allant du *manque* au *manque comblé* en passant par une *amélioration*. Le héros de notre *Fa gleta* est *Legba*. En suivant le modèle de Paulme, nous avons l'ordre suivant des fonctions, mais il n'est pas « *nécessairement immuable* » :

- 1- *Manque* : de pouvoir, celui de voir loin, dans l'au-delà, et que détient *Aglavu Wesi*.
- 2- *Enoncé de l'épreuve* : organisation de tournées festives au cours desquelles chaque membre du groupe fait la démonstration de sa puissance. En réalité, il s'agit pour *Legba* d'un moyen détourné, mieux, d'une opportunité pour arracher à *Aglavu Wesi* son pouvoir.
- 3- *Rencontre d'un médiateur* : Claude Bremond qui a dressé presque la même carte des possibilités logiques de ce type de récit, nomme ce *médiateur* « *l'allié* ». Dans notre *Fa gleta*, cet « *allié* » est *Fa* dont *Tula-do-lo-gbe* est le récadère. Ainsi, *Fa*, par l'intermédiaire de *Tula-*

do-lo-gbe, indique à *Legba* comment triompher d'*Aglavu Wesi* par la ruse, l'un des moyens que le héros peut utiliser. Mais ici, une précision est nécessaire. Paulme a établi que dans les contes africains, le médiateur « est souvent une vieille femme à qui le héros ou l'héroïne a rendu service – à tout le moins son comportement a-t-il répondu à son attente »⁴⁷. Claude Bremond, analysant cette même figure de « l'allié », retient que l'aide qu'il apporte peut être ou non motivée. Lorsqu'elle ne l'est pas, « l'amélioration est le fait du hasard », mais lorsqu'elle l'est, elle « est alors un sacrifice consenti dans le cadre d'un échange de services » qui peut revêtir trois formes à savoir : l'allié et le bénéficiaire de l'aide « sont solidaires dans l'accomplissement d'une tâche d'intérêt commun » ; l'allié se comporte comme un débiteur du bénéficiaire ; l'allié se comporte comme un créancier du bénéficiaire⁴⁸. Ces deux perspectives, celle de Paulme et celle de Bremond, se rejoignent en ce sens que le médiateur ou l'allié peut être motivé ou non. Or, dans le *Fa gleta*, ni *Fa*, ni *Tula-do-lo-gbe* ne sont guère des alliés motivés. De même, le processus d'amélioration n'intervient pas par hasard. Il s'agit là déjà d'un des traits distinctifs fondamentaux entre le conte et le *Fa gleta*.

Aussi bien dans l'*Illo tempore* que dans la réalité, le sujet qui va consulter *Fa* -nous parlons de la consultation de *Fa* : *Fa Kikan* = Fouiller *Fa* et non de *Fa yiyi* ou *Fa Tite* = Prendre *Fa* qui est le fait d'accéder à *Fa* pour

47- Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, p. 27.

48- Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs», in *Communications*, 8, pp. 66-67.

connaître le signe cardinal sur lequel l'on est venu à existence – n'y va pas parce qu'il est redevable à *Fa* ou inversement. Pareillement, *Fa* ne l'aide pas de façon fortuite. La consultation étant un processus très conscient de la part du consultant, l'aide que *Fa* est censé lui apporter ne saurait l'être de façon fortuite, d'autant plus qu'elle passe par un comportement, un *V*₃ à consentir.

4- *Epreuve qualifiante* : c'est le sacrifice ou *V*₃. Ce *V*₃ est non seulement un sacrifice propitiatoire, mais il est souvent et surtout un comportement que *Fa* exige du consultant si ce dernier veut améliorer sa condition et combler son manque. Il faut remarquer ici que le *V*₃, sacrifice propitiatoire consenti par *Legba* (le consultant de *Fa*) est différent du sacrifice décrit par Bremond dans le réseau narratif du récit⁴⁹. Selon Bremond en effet, c'est le service rendu par l'*allié* sans y être obligé qui est le sacrifice, tandis que le processus sacrificiel chez *Fa* dépend seulement du consultant : ou il consent, ou il refuse. Nous touchons ici à l'une des fonctions les plus cardinales du processus d'*amélioration du manque chez Fa* : du consentement et de l'exécution du sacrifice par le consultant dépend le succès du but à atteindre.

5- *Epreuve triomphante* : *Legba* trompe *Aglavu Wesi* qui s'éventre lui-même. Si le héros *Legba* a pu triompher d'*Aglavu Wesi*, c'est parce qu'il a recouru à *Fa*, tandis que l'anti-héros, *Aglavu Wesi*, s'est retrouvé dans sa condition pour n'avoir pas consulté *Fa*. Aussi ni le

49- Claude Bremond, «*La logique des possibles narratifs*», in *Communications*, 8, p. 74.

consultant (*Legba*) ni l'allié (*Fa* ou *Tula-do-lo-gbe*) ne sont-ils ni débiteur, ni créancier l'un de l'autre. La vérité est que *Fa* est une *mine inépuisable de sagesses*, une instance normative qui oriente l'existence de l'individu vers le pôle positif.

6- *Manque comblé* : *Legba* emporte *Aglavu Wesi* et s'empare du pouvoir convoité.

Mais Paulme précise que cette démarche, cette structure, est celle des *mythes étiologiques* où le héros triomphe d'une épreuve apparemment impossible par la ruse ou, à défaut, par l'intervention d'un *médiateur* ou d'un *allié*⁵⁰.

3- *Fa gleta* : **Forme générale**

Les précisions qui précèdent conduisent à de nouvelles hypothèses qui situent davantage le débat. En effet, si le *Fa gleta* est un récit littéraire, ce récit est supporté par le langage articulé. Mais comme le récit est l'une des virtualités du discours littéraire, il ne peut qu'être contenu dans une forme générale dont la théorie littéraire doit dégager les traits pertinents ; une forme générale elle-même cristallisée dans une œuvre. Dès lors qu'il est évident que *Fa* est un vaste corpus de textes littéraires, que le *Fa gleta* est isolé comme récit littéraire et que le *Fa Du* se déploie comme l'œuvre littéraire, quelle est alors la forme générale du *Fa gleta*?

Nous avons identifié la structure du *Fa gleta* comme étant une *séquence simple* ou une *intrigue unique*. Il faut préciser

50- Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, pp. 26-27.

que cette forme de *séquence*, très resserrée, qui présente l'histoire des êtres anthropomorphes (divinités topiques et archétypes) dans un enchaînement dynamique depuis le déclenchement de la séquence jusqu'à son développement ultime, est souvent utilisée dans les *formes simples*⁵¹ de récit dont le développement ne nécessite pas souvent plusieurs personnages ou actants. Il s'agit notamment de la *nouvelle* et du *mythe étiologique*.

Le Fa gleta est une nouvelle-anecdote achevée. Généralement constituée d'une intrigue unique, la construction du *Fa gleta* est celle d'une nouvelle-anecdote achevée. C'est la nouvelle « à ruse », comme l'appelle Viktor Chklovski⁵². En effet, dans le *Fa gleta*, *Legba*, se trouvant dans une situation difficile parce que recherchant un pouvoir qu'il n'a pas, a pu trouver une réponse heureuse à ce dilemme. Dès lors, se dresse dans la pièce orale tout le dispositif devant y conduire : la motivation de *Legba* (désir de posséder le pouvoir de voir dans l'au-delà), sa réponse (la consultation de *Fa* et la ruse suggérée par l'intermédiaire du *V3*) et la solution (*Aglavu Wesi* se tue et *Legba* se saisit du pouvoir convoité).

Le genre de la nouvelle-anecdote et son caractère « achevé » se justifient dans le *Fa gleta* par les éléments suivants: d'une part, le *Fa gleta* est une réponse de *Fa* à la question posée par le consultant. Ainsi, pour être crédible, il doit avoir un caractère achevé, démonstratif et délibératif. Pour ce faire, il passe par l'anecdote. D'autre part, la structure ou la longueur, peut-être

51- André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, (Coll. Poétiques).

52- Viktor Chklovski, «*La construction de la nouvelle et du roman*», in Tzvetan Todorov (Textes réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*, Préface de Roman Jakobson, Ed. revue et corrigée, Paris, Seuil, 2001, 324 p., (citation aux pp. 195-196).

trop courte du récit du *Fa gleta* se comprend aisément surtout dans le cadre de sa profération. Peut-être faut-il rappeler que le *Fa gleta* est un acte narratif sacré et que sa profération n'a lieu qu'à la lumière d'une consultation. Par conséquent, la psychologie du consultant, déjà éprouvée et dramatique parce que sous tension de l'appréhension, ne saurait supporter ni description ni digressions psychologiques. L'objectif étant de faire court, d'aller à l'essentiel et de donner rapidement la réponse à la question posée. Toutefois, la structure de la nouvelle est bien présente, et il suffira, même pour en faire un court roman, d'y broder toutes sortes d'anaphores, de descriptions, de digressions voire même de multiplier les personnages à souhait en leur changeant de noms et d'attributs.

Le Fa gleta est un mythe étiologique. Le *Fa gleta*, tel qu'il se présente, autorise d'autres interprétations. En effet, le *Fa gleta* étant un récit porté par le langage articulé mettant en scène des personnages archétypes représentant des divinités topiques, il est alors proche du conte et du mythe, ces derniers étant les genres de la littérature orale où se manifestent ces types de personnages.

En partant de la structure du *conte dans sa totalité*, structure identifiée par Propp grâce à cinq catégories d'éléments⁵³, nous constatons que ces mêmes catégories peuvent également servir à l'identification du récit mythique. Nous savons que la frontière entre le conte et le mythe est très ténue et que la différence se trouve au niveau du degré du sacré, d'autant plus que la dose du surréel dans le récit mythique excède nettement celle de la réalité,

53- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, p. 117.

contrairement au conte où le réel et le surnaturel ont tendance à s'équilibrer.

Le *Fa gleta* donc, de par la dose élevée du sacré qui y est cristallisée, de par son mode de profération également sacré – le *Boknon* (narrateur, sujet énonciateur et auteur de la textualité), au cours de la consultation, raconte au consultant (lecteur, auditeur ou spectateur) une histoire où évoluent des êtres anthropomorphes dans un temps *ab origine* : cette histoire racontée est l'herméneutique du *Fa Du* – et de par sa fonction, celle qui vise essentiellement à fournir un sens, une signification à l'existence du consultant, le *Fa gleta*, disons-nous, est un mythe. Mais un mythe étiologique, dans la mesure où il permet de savoir d'une part, dans le cadre des relations sociales ou anthropologiques, les risques auxquels l'on pourrait être confronté si l'on imitait de façon servile son prochain⁵⁴ ; d'autre part, dans le cadre rituel ou de la psychothérapie, ce *Fa gleta* (mythe étiologique) explique pourquoi la tête d'*Aglavu Wesi* est un ingrédient cardinal dans l'érection de *Legba*⁵⁵ et pourquoi ce dernier a désormais le pouvoir de voir dans l'au-delà et de devenir ainsi le pourvoyeur des messages de toutes les autres divinités vers l'Être Suprême. Cette étiologie, dans le récit, est souvent introduite par l'un des termes d'articulation : « *depuis ce jour, dès lors* » ou « *c'est pourquoi* », que nous retrouvons dans le *Fa gleta*.

54- Il s'agit là surtout d'une catégorie du *Fa gleta* révélée par la technique de l'éloquence dans laquelle la présence des trois genres, à savoir : *le démonstratif, le délibératif et le judiciaire*, est manifeste. Nous préférons étudier cette technique dans le *Fa han* (la chanson de *Fa*).

55- Cet aspect, du moins cet ingrédient capital entrant dans l'érection d'un *Legba* n'a pas été révélé à Maupoil. Pourtant, il a eu plusieurs informateurs et pas des moins célèbres. La raison de cette rétention d'information est bien facile à imaginer... C.F. Bernard Maupoil, *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, p. 312.

Cette analyse révèle que le *Fa gleta* est un récit littéraire dont la structure est celle des formes simples, notamment celle de la nouvelle-anecdote achevée ou celle du mythe étiologique. En tant que tel, le *Fa gleta* est un *langage*, au sens où Benveniste entend le terme, mais surtout un métalangage selon le schéma logico-linguistique, un langage dans lequel on retrouve d'autres langages dotés de structures autonomes.

Les catégories d'un tel *langage* sont de deux ordres : *histoire et discours*⁵⁶. L'*histoire* du *Fa gleta*, nous la connaissons. Elle est celle des événements passés, ceux qui impliquent des êtres anthropomorphes et qui nous est donnée comme pouvant se passer dans la vie réelle. Quant au *discours*, le *Fa gleta* étant une narration dramatique, il nécessite un narrateur qui raconte l'histoire à quelqu'un d'autre qui l'écoute. Il faut rappeler que nous avons déjà présenté les différents schémas établissant *Fa* comme une communication en acte. Nous identifions alors le *Bokɔnɔn* comme le *narrateur* et le consultant comme le *lecteur*, l'*auditeur* ou le *spectateur*.

Ce qu'il importe de préciser à présent est le mode de narration fréquent dans le *Fa gleta*. En effet, le narrateur qui raconte une histoire dans le récit écrit ne se contente pas seulement de rapporter des événements. Ils les organise en fonction d'une logique spécifique, le plus souvent en fonction de l'ordre chronologique de leur déroulement. Il y a ainsi plusieurs modes de narration – et le narrateur ou l'auteur choisit celui qui lui convient le mieux – qui permettent à l'auditeur ou au lecteur de prendre connaissance de l'histoire racontée. Toutefois, la forme de l'intrigue peut nécessiter un mode particulier de narration.

56- Tzvetan Todorov, «*Les catégories du récit littéraire*», in *Communications*, 8, pp. 41-42.

Ainsi, le *Fa gleta* admet un mode spécifique de narration. En tant que récit mythique relevant de l'étiologie, le *Fa gleta* est un récit classique où le *Bokɔnɔn* (narrateur contextualisé), dont la fonction testimoniale est attestée par sa qualité même de *Bokɔnɔn*, raconte les événements au consultant (auditeur, spectateur ou lecteur virtuel) à la troisième personne. Il ne manifeste sa présence que par des interventions ponctuelles relevant le plus souvent d'un didactisme au détour d'un commentaire ou d'une explication. Ses interventions à la première personne, qui ne sont pas exclues, apparaissent alors comme des intrusions du discours dans le récit et admettent le plus souvent la fonction métalinguistique ou de glose. Le *Bokɔnɔn* effectue alors un va-et-vient permanent entre le temps de la narration du *Fa gleta* au consultant et le temps de l'action, le temps *ab origine* où les événements se seraient passés.

Nous en inférons alors que le mode de narration du *Fa gleta* ne peut qu'être celui du narrateur qui raconte à la troisième personne. La raison en est que la forme du *Fa gleta* est, d'une part, une *séquence simple*, un récit à une *seule histoire* ou à *une intrigue unique* parce que visant une communication directe et efficace. Celles *complexe*, *alternée* ou *enchâssée* étant presque inexistante. D'autre part, et c'est là la raison fondamentale, la narration est contextuelle et non textuelle. La disposition temporelle de cette narration est l'enchaînement des différentes fonctions sans restriction de champ, c'est-à-dire avec une absence de focalisation. Il s'agit du type décrit par Pouillon sous la formulation : « *la vision par derrière* » et que Genette a rebaptisé dans *Nouveau discours du récit* « *Focalisation zéro* », type privilégié par le récit classique et où le narrateur est supérieur au personnage. De ce type de récit, Todorov avait déjà dit :

« *Le récit classique utilise le plus souvent cette formule. Dans ce cas, le narrateur en sait davantage que son personnage. Il ne se soucie pas de nous expliquer comment il a acquis cette connaissance : il voit à travers les murs de la maison qu'à travers le crâne de son héros. Ses personnages n'ont pas de secrets pour lui. Evidemment, cette forme présente différents degrés. La supériorité du narrateur peut se manifester soit dans une connaissance des désirs secrets de quelqu'un (que ce quelqu'un ignore lui-même), soit dans la connaissance simultanée des pensées de plusieurs personnages (ce dont aucun d'eux n'est capable), soit simplement dans la narration des événements qui ne sont pas perçus par un seul personnage (...)* »⁵⁷.

Que ce type de narrateur, bien entendu contextualisé, qui, dans le *Fa gleta*, est le *Bokɔnɔn*, sache plus que les personnages ; qu'il soit capable de connaître les désirs secrets de quelqu'un qui les ignore lui-même, est un fait qui ne doit, en réalité, nous surprendre. Car, il connaît chaque *Fa Du* et les interprète en conséquence. Le *Bokɔnɔn* est donc impliqué dans une démarche cognitive qu'il exécute grâce à des procédés mnémotechniques. C'est sa maîtrise de cette démarche et de ce procédé qui lui confère sa qualité de *Bokɔnɔn*. Autrement, il serait un vulgaire charlatan.

57- Tzvetan Todorov, «*Les catégories du récit littéraire*», in *Communications*, 8, pp. 125-151.

IV- FA HAN OU LE POEME CHANTE

Nous avons précédemment montré que le *Fa Du* est un métalangage, un discours littéraire renfermant des langages relevant de différents genres. Aussi avons-nous pu identifier le *Fa gbesisa* et le *Fa gleta* dont l'étude stylistique a révélé qu'il s'agit de genres dont chacun se définit par un arsenal de déterminations spécifiques ou de structures littéraires propres : le noème relevant du *genre sec*, est *destiné à toucher* ; le récit mythique et étiologique, relevant du *genre véhément*, est *destiné à instruire*. Notre objectif, dans cette partie de l'étude, est de montrer que la dernière pièce du *Fa Du* est le *Fa han* qui, lui, relève du *genre fleuri* et est *destiné à plaire*. Cette perspective nous permettra de soutenir que le *Fa Du* est une œuvre littéraire, un métalangage singulier dans la littérature orale sacrée du Sud-Bénin et que le *Bokɔnɔn* qui le profère, qui en est l'auteur circonstancié, est un poète, un interprète de savoirs littéraires, un créateur qui sait manier l'art oratoire à merveille. Par conséquent, il importe pour nous, d'une part, de définir et de décrire les différentes caractéristiques du *Fa han* afin de procéder, d'autre part, à l'analyse stylistique du *Fa han* de *Tula-do-lo-gbe*, notre *Du*-occurrence.

Le *Fa han* peut être psalmodié, fredonné ou chanté. C'est une question relevant de l'inspiration du *Bokɔnɔn*. Le *Fa han* a la structure du chant court, généralement constitué de deux à quatre versets environ que le *Bokɔnɔn* peut répéter à volonté. Mais dans le cadre d'une consultation par *Fa* où le *Fa han* est exécuté sans accompagnement instrumental, la durée d'exécution est très brève. C'est un chant a capella, avec un mode d'énonciation en solo. On comprend ainsi pourquoi il n'est pas

possible que le *Bokɔnɔn* esquisse des pas de danse. Il pourra cependant le faire, même accompagné de ses collaborateurs, lors de l'exécution des *Vɔ* au cours desquels le *Fa Du* est rappelé.

Lors d'une consultation par *Fa*, le *Bokɔnɔn*, après l'énoncé du *Fa gbesisa* et après l'exégèse du *Fa gleta*, peut alors chanter le *Fa han*. Voici les *Fa han* de *Tula-do-lo-gbe* que nous avons pu recueillir. Malheureusement, ils ne sont pas aussi nombreux que les *Fa gleta*. Peut-être nos informateurs, les *Bokɔnɔn* que nous avons interrogés, n'en connaissent-ils pas davantage.

1- Les *Fa han* de *Tula-do-lo-gbe*

- 1 -

Ce *Fa han* correspond au *Fa gbesisa N°1* et au *Fa gleta N°1*.

A ma wa bo ¹de } *bis*
Bo ɔnɔn sa gbe tɔn
Kpɔli Tula do lo gbe

Mɛn ma wa bo ¹de } *Refrain*
Mɔn ɔnɔn sa gbe tɔn
Tula do lo gbe

O mi wa ee
O mi wa ee
Tula do lo gbe } *bis*

Mɛn ma wa bo ¹de
Mɔn nɔn sa gbe tɔn
Tula do lo gbe } *Refrain*

Hoo hoo hoo
Haa hoo hoo
Hae hae
Tula do lo gbe

Mɛn ma wa bo ¹de
Mɔn nɔn sa gbe tɔn
Tula do lo gbe } *Refrain*

o

Tu n'as fait aucun bo
Mais tu en prononces les paroles activatrices
Kpcli Tula fait des embarras

Celui qui n'a pas fait un bo
N'en prononce pas les paroles activatrices
Tula fait des embarras

Nous sommes arrivés
Nous sommes arrivés
Tula fait des embarras

Celui qui n'a pas fait un bo
N'en prononce pas les paroles activatrices
Tula fait des embarras

Hoo hoo hoo
Haa hoo hoo
Hae hae
Tula fait des embarras

Celui qui n'a pas fait un bo
N'en prononce pas les paroles activatrices
Tula fait des embarras.

- 2 -

Ce *Fa han* correspond au *Fa gbesisa N°6* et au *Fa gleta N°4*.

Tula do lo gbe
Yɔ ma hluɛn do gbɛ o } *bis*

Ovi naja¹ɔ nukɔn
Tula do lo gbe

Asi nada¹ɔ nukɔn
Tula do lo gbe

Asu nada¹ɔ nukɔn
Tula do lo gbe

Axi nasa ¹bo nukɔn
Tula do lo gbe

Tula do lo gbe } *bis*
Yɔ ma hluɛn do gbɛ o

Tula fait des embarras } *bis*
Ne t'impatsiente pas dans la vie

L'enfant à faire est à venir
Tula fait des embarras

La femme à épouser est à venir
Tula fait des embarras

Le mari à épouser est à venir
Tula fait des embarras

Le commerce à vendre est à venir
Tula fait des embarras

Tula fait des embarras } *bis*
Ne t'impatsiente pas dans la vie.

La compréhension de la pièce chantée, notamment du *Fa han* N°1, passe par la saisie du complément d'objet direct « *bo* ».

Le « *bo* » est ce qu'improprement on peut traduire en français par « gris-gris ». Le « *bo* » est un objet. Mais un *objet-sort*⁵⁸.

Dans un essai consacré à la théorie et à la pratique du « gri-gri » intitulé *Anthropologie du « Bo »*, Apovo Cossi Jean-Marie définit le sens étymologique du « *bo* » comme étant une abréviation de l'expression yoruba « “*Ebo aari fun*”, qui peut se traduire de diverses manières : faites qu'il ne connaisse pas la honte, couvre-le dans le sens d'une couverture matérielle et morale afin de cacher sa véritable nature aux autres »⁵⁹.

En réalité, ce « *bo* » est un regroupement d'objets hétéroclites ou d'éléments hétérogènes représentant plutôt des concepts dotés chacun d'une efficacité symbolique. L'*objet-sort* qui, une fois constitué, est indémontable si l'on souhaite qu'il garde son efficacité, a pour fonction de protéger et/ou de détruire. Il existe plusieurs catégories d'*objets-sorts* dont le « *bo* ». La caractéristique fondamentale qui fait de l'*objet-sort* un « *bo* » est qu'il est *activé* par une *parole*, une *parole activatrice*, agissante afin de produire l'effet escompté. Cette parole activatrice est le *Gbesa* ou *Gbesisa* : c'est l'incantation.

La parole activatrice du « *bo* » s'appelle le « *bo gbesisa* » ou « *bo gbesa* ». C'est le même morphème qui se trouve dans l'expression « *Fa gbesisa* » pour dire « *incantation de Fa* » ou « *parole mystique et agissante de Fa* ».

58- Nous empruntons cette expression à Rogatien Comlan Sègla dans une Communication prononcée lors des *Journées d'Etudes sur la Parole et la voix* organisées par le *Groupe d'Etude Geste et Voix* à l'Université d'Abomey-Calavi du 26 au 29 novembre 2003. Cette communication est intitulée : *Les « mots » de la vie, les « choses » de la mort : paroles incantatoires et les « objets-sorts »*.

59- Apovo Cossi Jean-Marie, *Anthropologie du « Bo »*. *Théorie et pratique du gri-gri*, p. 73.

Notre hypothèse de travail dans cette partie est que le *Fa han* est un chant poétique représentant une figure de rhétorique sustentée par une vision poétique qui en régent le rythme. Il est vrai que les liens mythiques de consubstantialité entre la poésie et la chanson sont connus : c'est le credo de la musique poétique. Mais en quoi consiste la poéticité du *Fa han* ?

2- **Fa han : essai d'une sémiologie**

En tant que poème, le *Fa han* de *Tula-do-lo-gbe* dévoile une ontologie grâce à un univers particulier fait d'êtres en quête de position. Ces derniers, dans le poème, sont suggérés. Ils sont situés à un niveau précis, compte tenu du potentiel poétique du créateur. C'est ce niveau-là que l'analyse sémiologique doit s'efforcer d'indiquer. Ce que nous nommons ici « *potentiel poétique* », qui détermine le choix de chacune des particules poétiques entrant dans la conception aussi bien que dans la confession de la pièce chantée, est fonction de la personnalité du créateur, de ses expériences ainsi que des règles et des techniques de création en vigueur à son époque. Le produit de la création quant à lui, sera accueilli par l'auditoire qui le re-crèera, toujours en fonction de son « *potentiel poétique* », grâce à l'effet exercé sur lui.

Or, concernant les langages identifiés dans le *Fa Du*, il est incontestable que l'auteur est l'ancêtre historique Ifa, qui a signé ses œuvres de son nom, comme le Christ et Homère. La création du *Fa han*, de même que celle des autres langages du *Fa Du*, n'est pas une œuvre de groupe. Si aujourd'hui l'analyse établit

la présence de certaines règles et techniques propres à chaque genre dans l'ensemble des œuvres de *Fa*, il serait alors judicieux de reconnaître que ce n'était point l'effet du hasard, mais plutôt la consciente expression d'un arsenal stratégique afin d'atteindre les objectifs visés : répondre aux préoccupations existentielles de ses contemporains. Les noms donnés aux structures, les méthodes d'analyse y ayant conduit sont fonction de conventions établies par les spécialistes des sciences humaines et sociales.

Par conséquent, toute ébauche d'analyse sémiologique des langages présents dans les œuvres de *Fa*, en l'occurrence le *Fa han*, tiendra compte de différents axes, notamment celui du créateur, celui du récepteur et celui du texte oral lui-même.

a- Le Fa han selon l'axe du créateur

Cet axe regroupe tout ce qui a régenté la production du *Fa han* par son auteur. D'abord, rappelons que le *Fa han* intervient après le *Fa gbesisa* et le *Fa gleta*. Le *Fa han*, qui reprend les termes des unités constitutives contenues dans l'énoncé axiomatique qu'est le *Fa gbesisa*, considéré comme le prologue ou la pointe, fonctionne alors comme un épilogue ou une chute. Il y a là, du côté de l'auteur, une intention manifeste, celle de conclure l'ensemble de la pièce (*Fa Du*) par une décrispation de la tension psychologique et dramatique. Le *Fa han* intervenant dans un contexte de consultation où le consultant est en quête de réponses à ses inquiétudes ou de solutions à ses problèmes, *Fa* ne saurait le laisser partir sans l'assurance d'un effet de soulagement.

Il apparaît ainsi que la consultation par *Fa*, ayant une valeur thérapeutique et étiologique, épouse un schème poétique lié à l'enseignement, à la formation ainsi qu'à tout un réseau d'éléments culturels. Par conséquent, un tel enseignement nécessite une conclusion brillante aussi bien que frappante dans le but de charmer afin d'enlever l'adhésion définitive du consultant (apprenant).

C'est pourquoi, placé à la fin de l'herméneutique du *Fa Du*, le *Fa han* doit servir à plaire au consultant. Il conduit à son terme l'effet du charme exercé sur le consultant avec le *Fa gbesisa* qui le touche et le *Fa gleta* qui l'instruit. Le « *potentiel poétique* » qui porte le plus souvent la création du *Fa han* justifie la double intention qui le sous-tend : didactique et esthétique. Ces aspects, ajoutés à la place qui est celle du *Fa han* dans le discours, lui confèrent une portée éminemment littéraire : nous sommes en présence d'un poème chanté. La chanson ici, est surtout motivée par la profération de ce type de discours qui relève généralement de l'action, d'une dramatisation (spectacle, théâtre) avec des indices tels que le public et des comédiens étroitement imbriqués dans un jeu d'interrogations et de réponses au détour de gestes appropriés. Nous reconnaissons à ce niveau avec Ascension Bogniaho que :

« (...) La chanson est un art communicationnel. Elle nécessite la présence du créateur et du public, et il en résulte qu'elle recèle deux niveaux de beauté dont l'une est originelle et naturelle parce qu'elle émane de l'harmonie du texte et de la mélodie et l'autre, circonstancielle, parce qu'elle représente la somme

de la beauté originelle, des qualités de la voix du chanteur ou du poète, d'une mimodramie adéquate. Cette superposition de beautés obéit aux exigences des arts du spectacle »⁶⁰.

Le style du *Fa han*, en définitive, reflète l'intention de son auteur, celle qui consiste à répondre aux préoccupations existentielles de ses contemporains. C'est ce que justifie ce niveau poétique de la pièce chantée dont la place, le genre et le style explicitent la psychologie et l'intention de l'auteur (*Fa*).

b- Le Fa han selon l'axe du récepteur

Il s'agit ici d'envisager l'effet susceptible d'être produit sur le récepteur du *Fa han* grâce au style qui le porte. Le niveau d'analyse présumé est ici réellement esthétique.

La réception d'une œuvre est d'autant plus subjective qu'elle est relative au niveau de culture du récepteur ainsi qu'à sa sensibilité. Le niveau de culture ressortit à sa capacité d'appréhender les références socio-historiques et culturelles de l'époque dont il est question dans le *Fa han*. Il faudra que le consultant à qui le *Bokɔnɔn* exécute le *Fa han* soit bien averti pour le déchiffrer en conséquence. Autrement, il recevra la pièce chantée comme une façon du *Bokɔnɔn* d'enjoliver son jeu et de le rendre plus crédible. De même, lorsque le *Fa han* tombe dans le cercle profane où il est utilisé pour galvaniser les troupes, ou encore

60- Ascension Bogniaho, «Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin», in *Revue du CAMES*, série B, Vol. 004, Ouagadougou, 2002, p. 94.

lorsqu'il est récupéré par des artistes de la chanson moderne qui le recréent tout en exploitant le thème, la structure et le style, il faudra que le profane soit assez informé (cultivé) pour savoir qu'il s'agit initialement d'un *Fa han*.

Conçu donc à l'échelle de l'analyse stylistique, le *Fa han* exige de son récepteur un degré plus ou moins élevé de complicité tacite avec l'auteur au sujet des références afférentes par exemple non seulement aux allusions socio-historiques et culturelles, mais aussi à l'actantiel-temps et à l'actantiel-espace. C'est pourquoi toute analyse sémiologique du *Fa han*, notamment lorsqu'elle est saisie sous l'axe du récepteur, c'est-à-dire selon le niveau esthétique, fournit des informations implicites autant sur l'analyste que sur le texte lui-même. En d'autres termes, pour parvenir à mettre en exergue et à expliciter l'univers ontologique qui court dans le *Fa han*, l'analyste doit être bien informé.

c- Le Fa han : un poème chanté

L'objectif est ici d'évaluer le *Fa han* dans sa structure immanente. Cet axe est celui qui sert de fondement aux deux premiers. Nous nous intéresserons ici notamment à l'analyse structurale du *Fa han*. Ceci nous permettra d'en caractériser le style grâce à l'indication de la récurrence de certains traits afférents à la poésie, à la musique et au rythme.

Fa, en tant que système divinatoire, relève du domaine de l'oralité. En supposant que le *Fa han* est une pièce poétique, on sous-entend la poésie orale. Celle-ci présuppose l'élection de la voix. L'essentiel alors est ici « *de savoir en quoi une voix peut*

être dite poétique, et pourquoi l'on est fondé à parler de poésie orale » ? Daniel Leuwens qui s'interroge ainsi répond aussitôt :

« Pour qu'il y ait poésie, il est indispensable que la voix obéisse à une structuration intentionnelle et qu'elle s'adresse à un groupe dont elle épouse la conscience culturelle, voire la mémoire collective. Soulignons cette différence capitale : le message oral nécessite un auditoire, tandis que le message écrit peut être reçu dans la solitude »⁶¹.

Il est important de souligner que cette réflexion de Leuwens est elle-même inspirée de l'excellent ouvrage de Paul Zumthor : *Introduction à la poésie orale*. En effet, l'élection du discours proféré au rang de poésie orale est subordonnée à l'existence de deux indices essentiels : une structuration intentionnelle et un auditoire. Dans le cadre du *Fa han*, la structuration poétique a plutôt pour fondement la dramatisation du discours, contrairement à la poésie écrite où la structuration est déterminée par des particules grammaticales. Le *Fa han*, discours proféré au terme d'un processus (la consultation) dont la finalité est aussi bien d'accrocher la conscience du consultant que de lui plaire par l'exercice d'une concentration verbale, nécessite donc l'implication de l'émetteur (le *Bokɔnɔn*) dans l'exécution. Cette implication peut passer par une mimodramie conséquente ainsi que par ce que Paul Zumthor appelle la manipulation d'éléments sonores de la langue naturelle qui produit un niveau auditif second du langage dont quelque artifice ordonne les marques rythmiques. Le *Bokɔnɔn* ne danse pas, certes, sur le *Fa han*. Mais dans

61- Daniel Leuwens, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, p. 7.

l'exécution de la pièce chantée, il implique tout son corps à travers la voix, le visage et les autres membres dont l'expression détermine le rythme oral. Mais alors, qu'est-ce donc que le rythme poétique ? A quoi renvoie-t-il dans le *Fa han N°1* de *Tula-do-lo-gbe* ?

Il est de notoriété que le rythme est l'élément catalyseur aussi bien de la poésie que de la chanson. La construction de l'une ou de l'autre est toujours la résultante du rythme. Ce dernier s'impose surtout comme une disposition d'éléments relevant de différents vecteurs de faible ou de forte intensité. Il s'observe notamment dans l'occurrence des mesures périodiques ou peu régulières. Nous allons préciser à présent la distribution des différents rythmes en présence dans le *Fa han*. Cette précision n'est en réalité que la détermination du principe poétique de ce langage qu'est le *Fa han*.

Une telle problématique nous conduit aux rives même de l'organisation rythmique et sémantique dans ce langage. L'observation de notre *Fa han* fait apparaître une structure rythmique aussi bien que sémantique. Nous la décelons tant dans la présence d'une double récurrence impliquée dans une alternance cyclique et spontanée avec la mélodie qui l'ordonne que dans une répétition aléatoire qui souligne davantage la structure sémantique du *Fa han*.

La première récurrence est le refrain.

*« Celui qui n'a pas fait un bo
N'en prononce pas les paroles activatrices
Tula fait des embarras ».*

Ce refrain de trois versets est trois fois repris dans toute la pièce qui est, elle-même, constituée de trois couplets dont deux sont composés de trois versets. Sans conteste, nous sommes en présence d'un rythme ternaire dont la valeur symbolique est encore la ponctuation du rythme de tout le *Fa Du*. Dans le *Fa han* dont les intentions poétique et lyrique sont très accusées, la structure sémantique du refrain se déploie aussi bien comme le *Fa gbesisa* (le noème), de par sa formule rythmique et son intention poétique qui en soulignent ainsi la fonction d'incantation, que le *Fa gleta* (le récit narratif), en l'occurrence par son intention didactique. Aussi le refrain du *Fa han* développe-t-il une esthétique singulière. Une esthétique qui est révélée par la pertinence de la totalité du système organique dans lequel le refrain est impliqué. Le tout, ici, est tant dans la structure rythmique que dans celle sémantique.

Concernant ce dernier aspect de la totalité, il faut remarquer que ce refrain, qui confère une valeur architectonique au *Fa han*, admet une valeur rhétorique essentielle faisant de lui une *figure de rhétorique*. Elle relève du « *Comment* » du discours, c'est-à-dire « *de la façon dont il est composé pour obtenir l'approbation de l'auditeur* », et du « *Quoi* », c'est-à-dire du contenu du discours ou « *des arguments ou des preuves avancées* ». Car, « *en poésie (...), la forme ou la figure du message adhère à son sens pour former une unité semblable à celle d'une sculpture. La figure y est intrinsèque au discours : elle ne l'orne pas, elle le constitue* »⁶².

62- Paul Ricoeur, «*La métaphore vive*», cité par Brigitte Bercoff, *La Poésie*, p. 128.

Dans le *Fa han*, la valeur rhétorique essentielle du refrain renvoie à l'un des trois genres de l'éloquence qui est le délibératif où on conseille et déconseille. Georges Molinié qui a décrit ce genre admet que l'on ne conseille que « *sur ce qui s'inscrit dans le cadre possibilité-impossibilité* » et « *sur ce qui dépend de nous et qui est faisable* »⁶³. Le délibératif dans le *Fa han* est cristallisé dans son refrain. *Tula-do-lo-gbe* délibère et interdit la vanité en recommandant l'humilité. C'est bien là une preuve de sagesse qui rappelle que nous sommes dans un genre de la littérature orale sacrée où, notamment, l'éthique est l'une des valeurs les plus cultivées.

La seconde récurrence est l'épiphore.

Ici en réalité, l'orateur qui délibère, ce n'est pas le *Bokncncn* (il n'est que l'exécutant de la pièce) mais plutôt *Tula-do-lo-gbe*. Il n'y a pas de doute sur cet aspect, car il est bien spécifié dans le *Fan han* par la seconde récurrence : l'épiphore qui est : « *Tula-do-lo-gbe* » (Tula fait des embarras). Dans le *Fa han*, cette épiphore souligne manifestement l'interdiction de prononcer des paroles activatrices d'un « *bo* » lorsqu'on ne l'a pas réalisé. A ce niveau, le refrain fonctionne comme une allocution en tant que figure, d'autant plus qu'il ne s'adresse pas à un interlocuteur particulier, mais plutôt à l'ensemble des humains ou des êtres anthropomorphes. D'où son caractère délibératif d'ordre général. Or, nous remarquons que *Tula-do-lo-gbe* est l'orateur qui délibère, que le sujet de délibération est d'ordre moral et public, et que celui dont on délibère est ici *Aglavu Wesi*, l'un des archétypes

63- Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 100.

du *Fa gleta* et qui, dans le processus du transfert relevant de la consultation, est le consultant. Cette éloquence du discours, émanant de *Fa* par l'intermédiaire de *Tula-do-lo-gbe* et donc du divin, en infère le caractère sentencieux, impératif et incontestable que nous avons déjà identifié dans le *Fa gbesisa* (le noème).

La répétition aléatoire.

Elle est surtout formulée par le troisième couplet du *Fa han* :

« *Hoo hoo hoo*
Haa hoo hoo
Hae hae
Tula-do-lo-gbe ».

Nous avons ici une accumulation de sons qui s'ordonnent en des échos phoniques. Ce sont des onomatopées qui, dans le *Fa han*, admettent une double valeur sémantique et musicale.

Ces onomatopées impliquent, d'une part, une mesure parodique, dans la mesure où leur puissance évocatoire et suggestive rappelle les aboiements du chien (*Aglavu Wesi*) souffrant. Le sentiment suggéré est dans ce cas sans équivoque. Ces cris d'intense douleur évoquent la souffrance. Car, lorsqu'il a fini de se faire éventrer, parce que piégé par la ruse de *Legba*, *Aglavu Wesi*, dans son agonie, pousse des aboiements de douleur. La formule du premier verset de ce couplet le souligne notablement.

D'autre part, au-delà de cette harmonie imitative et caricaturale, ces onomatopées jouissent dans le *Fa han* d'une grande valeur musicale. Elles suggèrent des sentiments de douleur au moment même où la scansion intègre, quant à elle, ces cris de douleur dans la distribution syllabique en intervalle de quinte soutenu par une mesure syncopée. Le rythme syncopé s'observe surtout dans les deux premiers versets du couplet et marque un temps faible relayé immédiatement par le troisième verset indiquant, quant à lui, un temps fort. Tout le couplet est toujours porté, à l'instar des deux premiers ainsi que du refrain, par le rythme ternaire.

Il faudra souligner que le *Fa han*, ainsi décrit, est bien entendu un poème chanté. La structure du chant y est particulièrement soulignée par le parallélisme que constitue le refrain et qui, au-delà de la fonction d'enchaînement qu'il induit, confère à toute la pièce chantée une fonction architectonique. Quant à la structure poétique du *Fa han*, elle y est ponctuée non seulement par les parallélismes que sont les récurrences rythmiques ainsi que les échos phoniques qui en conjuguent la fonction rythmique, mais surtout par les intentions poétique, lyrique et didactique.

On note toutefois dans le *Fa han* une dramatisation arrimée aux trois genres de l'éloquence : le délibératif, le démonstratif et le judiciaire. Rappelons avant tout que le temps considéré dans le genre délibératif est l'avenir. Et c'est justement ce qui en fait un conseil, un avertissement, une recommandation faite par quelqu'un sur ce que doit faire quelqu'un d'autre. Or, dans le *Fa han*, le

temps considéré est plutôt le présent renforcé par des indices d'implication personnelle dans le discours. Il s'agit, d'une part, de l'implication de l'interlocuteur ou du destinataire – *Aglavu Wesi* – par le recours à l'apostrophe et aux pronoms personnels « tu » et « nous » : « *Tu n'as fait aucun bo et tu en prononces les paroles activatrices* » ; « *Nous sommes arrivés* ». Ces versets soulignent l'origine du point de vue dans l'énoncé en insistant sur la présence du locuteur (*Legba*, puis les autres divinités). D'autre part, l'implication du destinataire se fait par sa prise de parole dans le *Fa han* :

« *Hoo hoo hoo*
Haa hoo hoo
Hae hae ».

Ainsi donc, le *Fa han* se présente comme un mélodrame où chaque stance admet une polyphonie dans une sorte de dialogisme.

D'abord le premier couplet :

« *Tu n'as fait aucun bo*
Mais tu en prononces les paroles activatrices
Kpɔli Tula fait des embarras ».

Il s'agit là d'un constat établi par *Fa* par l'intermédiaire de son récadère qui est *Tula-do-lo-gbe*. Mais dans le contexte du *Fa gleta* où les personnages archétypes se retrouvent dans la perspective de la tournée festive, ce constat se trouve établi par les autres personnages à savoir : *Legba*, *Gu*, *Sakpata*, *Nan* et *Xevioso* qui s'adressent tous à la fois à *Aglavu Wesi*.

Ensuite le refrain :

« *Celui qui n'a pas fait un bo
N'en prononce pas les paroles activatrices
Tula fait des embarras* ».

Il s'agit d'un avertissement. L'émetteur primordial est toujours *Fa* par l'intermédiaire de *Tula-do-lo-gbe*. De même, dans le *Fa gleta*, l'émetteur est encore constitué des mêmes personnages archétypes (*Gu, Legba, Sakpata, Nan et Xevioso*) s'adressant au même destinataire, toujours *Aglavu Wesi*, véritable archétype de tout individu imprudent et imbibé d'une importante dose de vanité.

Enfin le deuxième couplet :

« *Nous sommes arrivés
Nous sommes arrivés
Tula fait des embarras* ».

Le pronom « nous » oblige à mettre les émetteurs primordiaux, *Fa* et *Tula-do-lo-gbe*, en arrière plan pour insister sur les personnages directement impliqués dans l'action. Il s'agit des amis d'*Aglavu Wesi*. Si donc le premier couplet est le constat de l'imprudence qui ponctue la vanité d'*Aglavu Wesi*, alors que le refrain interdit ces vices, le deuxième couplet intervient finalement comme l'imminence de la conséquence. Mais au-delà, il situe les personnages chez leur ami *Aglavu Wesi* qui devrait, en principe, les nourrir en réussissant son tour de prestidigitation.

C'est pourquoi le dernier couplet laisse percevoir les échos phoniques d'*Aglavu Wesi* en suggérant les sentiments qui doivent

être les siens en ce moment-là. C'est là l'expression d'une ontologie ponctuée par le genre délibératif.

Le *Bokɔnɔn* qui psalmodie cette pièce orale devant le consultant doit imiter les fonctions qui y sont présentes. Mais il s'agit d'une *imitation* valorisante combinée avec une inspiration créatrice qui produit un mouvement ascensionnel : le poème oral est là, dans la restitution d'une ontologie soumise aux vecteurs d'une surélévation obtenue au détour d'un transport, d'un enthousiasme poétique. C'est bien là une *invitation* au voyage adressée au consultant (l'auditoire, le public) par le *Bokɔnɔn* (l'exécutant du *Fa han*, le poète). Le *Fa han* est donc « *une poésie qui aspire à la voix et au partage convivial* »⁶⁴ grâce à l'autorité rythmique exprimée par la voix qui convoque le sens. Cueillir et transposer des connexions cristallisant une idée à partir d'une structure rythmique est le credo de la poésie, celle notamment présente dans le *Fa han* de *Tula-do-lo-gbe*.

Le *Fa han*, au-delà du seul genre délibératif, embrasse les deux autres genres de l'éloquence : *le démonstratif* et *le judiciaire*. *Le démonstratif* qui est l'éloge du Bien ou du Mal, est ici marqué par le non respect des conseils (le délibératif) par le destinataire. Aussi s'est-il mal comporté en posant un acte (demander à sa femme de l'éventrer comme *Legba* l'a fait) alors qu'il n'en a pas les secrets (il n'a pas consulté *Fa*, comme *Legba*, qui lui aurait donné les secrets). Sur cet acte, se développe le *judiciaire* où l'orateur (*Fa*, *Tula-do-lo-gbe* ou les autres personnages) blâme le destinataire, *Aglavu Wesi*, en portant un

64- Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, p. 10.

jugement qui est la dénonciation de sa sottise caractérisée par une absence de sagesse. *Fa* étant un *puits de la science et de la sagesse*, il est alors normal que celui ayant commis ce type d'écart à la norme soit puni. Mais il s'agit d'une punition symbolique et dissuasive. C'est la raison pour laquelle le temps utilisé dans le *Fa han*, au lieu d'être celui de l'avenir, est plutôt le présent avec un degré élevé d'implication personnelle aussi bien du locuteur (*Fa*, *Tula-do-lo-gbe* ou les autres personnages) que de l'interlocuteur (le consultant ou *Aglavu Wesi*).

Ainsi, par cette saisie du *Fan han* comme *figure de rhétorique*, nous en percevons davantage la *totalité du système organique* ponctué par le rythme poétique. Celui-ci est « *l'organisation même du sens dans le discours* »⁶⁵ où trois catégories de rythmes peuvent être identifiées : *rythme linguistique, rythme rhétorique et rythme poétique*. Si les deux premiers sont permanents, le troisième ne se révèle et ne se réalise que dans une œuvre. Or, l'œuvre n'est en réalité qu'une composition ou, mieux, une « *création rythmique de la beauté* », comme le dit si joliment Edgar Poe. Le *Fa han* relève d'une œuvre générale composée par un souffle poétique. C'est un véritable travail de créateur.

En témoigne le refrain : « *Celui qui n'a pas fait un bo n'en prononce pas les paroles activatrices* », qui rythme tout le *Fa han* au détour d'un jeu de signification qui n'est nullement nuancée par les couplets. La double récurrence – refrain et épiphore – la répétition aléatoire ainsi que les parallélismes observés dans le

65- Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, pp. 217-223.

Fa han constituent la quintessence de la poésie qui est, selon Roman Jakobson, la « *conversion du message en une chose qui dure* ».

En définitive, c'est par la vision poétique qu'il faudra caractériser le *Fa han* en tant qu'œuvre littéraire, en tant qu'œuvre véritable, celle qui « *se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit* »⁶⁶. C'est ainsi une réelle leçon littéraire et artistique que nous donne l'univers avec la présence dans le *Fa han* d'une structure. La forme est dans l'espace et elle n'est pas statique, nous a déjà enseignés Focillon. Cet enseignement, cette leçon, est l'absolu littéraire, la vision poétique qui traverse le *Fa han*, et dont l'un des théoriciens de l'art les plus représentatifs de la période du romantisme allemand, A. W. Schlegel, semble ici faire le point :

« *La vision non poétique des choses est celle qui considère que tout est dit sur elles avec les perceptions des sens et les déterminations de l'entendement ; la vision poétique est celle qui ne cesse de les interpréter et qui voit en elles une inépuisable figurabilité. C'est par là seulement que tout devient vivant pour nous. La composition poétique (entendue au sens le plus large, pour désigner l'élément poétique qui réside au fond de tous les arts) n'est autre chose qu'une éternelle symbolisation : ou bien nous cherchons une enveloppe extérieure pour une réalité spirituelle, ou bien nous rapportons un extérieur à un intérieur invisible* »⁶⁷.

66- Jean Rousset, *Forme et signification*, p. 11.

67- A. W. Schlegel, *Leçon sur l'art et la littérature, L'Absolu littéraire*, p. 343, cité par Brigitte Bercoff, «*La Poésie*», p. 149.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous nous sommes efforcé de vérifier notre hypothèse de travail, qui s'est enfin confirmée, en la confrontant et en l'appliquant aux théories et méthodes existantes dans le domaine de l'agir communicationnel, de la théorie des genres – principalement en littérature orale – du structuralisme, de la sémiologie et des réflexions ayant cours sur le phénomène poétique. Notre hypothèse de travail, disons-nous, qui fait de *Fa* une parole littéraire, une Poésie totale, nous a permis de réaliser en définitive que *Fa* est une phénoménologie de l'ontologie, la présence d'un esprit dans une forme.

Ainsi, les *Fa Du* constituent une énergie sémantique et dessinent un ordre. Ce sont de véritables creusets où se manifestent des formes littéraires bien précises. Si le *Fa Du* est un métalangage, une œuvre, il est une œuvre dotée d'une composition spécifique et régulière. Tous les *Fa Du* comportent dans l'ordre, des *Fa gbesisa* (noèmes ou devises), des *Fa gleta* (récits narratifs) et des *Fa han* (chansons de *Fa*). Aussi *Fa* est-il lui-même une immense œuvre de la Nature, mais une œuvre qui « *est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret* » comme le souligne Focillon. Et, en tant qu'art du secret, *Fa* est un *univers dans l'univers*, de même qu'un langage, divinatoire, dont la première vocation est de fournir aux Existants sens et signification afin qu'ils accomplissent leur destinée

sur le chemin qu'en naissant, ils n'ont ni choisi ni construit, mais un chemin qui les imprègne et les implique.

Par conséquent, *Fa*, en tant que langage, celui-là qui exprime et aspire à une transcendance, exporte l'entendement vers une sphère où poésie est musique et vice-versa, une poésie et une musique qui constituent des passerelles pour traverser et résister à l'éternité du Temps. Et, en tant que tel, *Fa*, tout en plongeant dans l'éternité du temps, est une œuvre littéraire, témoin universel, créatrice de vies et de formes et support d'un ordre, d'une métaphore de l'univers.

Cette étude, en définitive, nous aura permis de comprendre que dans la littérature orale divinatoire manifestée déjà par l'épistémologie, l'étude des formes ainsi que l'établissement des lois régissant la structure sont aussi possibles. Les valeurs spirituelles authentiques de *Fa*, ainsi que les différentes intentions (thérapeutique, didactique, étiologique, esthétique, lyrique, poétique...) qui le sous-tendent, dévoilent un socle puissant à toute poétique du langage articulé et des formes. Aussi *Fa* est-il une phénoménologie de l'ontologie car, comme nous l'enseigne Henri Focillon, « *toute science d'observation, surtout celle qui s'attache aux mouvements et aux créations de l'esprit humain, est essentiellement une phénoménologie, au sens étroit du mot* »⁶⁸

68- Henri Focillon, *Vie des formes*, p. 51.

ANNEXES

ANNEXE I :
PANEGYRIQUE DE LÉGBA

O grand Légba

Gardien de la concession

Roi du portail

Roi de Koumi Kounté

O grand Légba

Gardien de la concession

Roi de l'indiscipline

Récalcitrant qui s'assied

Sans se retourner

Difficile de regarder derrière

Difficile de regarder devant

O grand Légba

Gardien de la concession

Roi du chambardement

Insatiable qui mange

Sans se nettoyer les lèvres

O grand Lεgba

Gardien de la concession

Roi du désordre

Entêté qui passe la douane

Sans formalités

O grand Lεgba

Gardien de la concession

Roi de l'impatience

Impétueux qui va à la selle

Et ne peut interdire les pets

Que passent alors odeurs et déjections

Gloire aux pets

Gloire aux déjections

O grand Lεgba

Gardien de la concession

Invulnérable vigile

Destructeur du pays de Lε

Il s'assied dans le pays de Lε

Et se prénomme Lε

O grand Lεgba

Gardien de la concession

Magicien inégalé

Il attaque un squelette

*Avec une flèche
Et fait couler du sang
Il s'assied derrière le mur
Et voit à travers le mur*

*O grand Legba
Gardien de la concession
Redoutable inséminateur
Il assigne son phallus à domicile
Mais en use à l'extérieur sans jouir.*

ANNEXE 2

Nan, la mère de *Fa*, est l'un des *Vodun* très peu évoqués, encore moins étudiés. Pourtant, ce *Vodun* est non seulement l'un des plus importants dans la mythologie et dans le système divinatoire des peuples vivant dans le golfe du Bénin, mais encore celui qu'ils côtoient journallement. Manque d'intérêt de la part des chercheurs ou peur inspirée par ce *Vodun* ?

En effet, lorsqu'il y a un malheur ou un malade dans une maison, c'est au *Fa* que l'on recourt afin de conjurer ce malheur. Si le *Du* révèle la présence des *Mi Nɔn Nan*, « nos mères *Nan* », le *Bokɔnɔn* prescrit le *Vɔ*, en l'occurrence le *Nan Xixɛ* qui signifie « s'attirer les bonnes grâces de *Nan* » ou « adjurer *Nan* ».

Le *Vodun Nan* est la divinité qui préside à la sorcellerie et représente le pouvoir des sorciers. Or, la notion de sorcellerie renvoie, entre autres, à celle de festin, celui des *Iyami Ochorunga*, « nos mères difficiles » en Yoruba.

Il faudra alors se concilier les *Nan* pour qu'ils libèrent le *Ka* – étincelle d'énergie cosmique et élément de l'anthropologie vitaliste qui permet de réaliser la plénitude de l'Être selon la philosophie négro-égyptienne – emprisonné de la victime. Seul un repas sacré offert à leur intention constituera la clé de la délivrance. Les *Nan* représentent le pouvoir susceptible d'explorer les espaces aériens et terrestres. Même si ce ne sont pas directement les *Nan* qui se

sont emparé du *Ka* de la victime, ils peuvent intercéder auprès des autres *Vodun* pour faire libérer le *Ka*.

I- LA CONFECTION DU FESTIN DES NAN

Nan Xixε consiste à offrir aux *Nan* un repas dont *Fa* indique aussi bien les composantes que la manière de les préparer. Les ingrédients le plus souvent présents sont :

- 1 Calebasse à couvercle de taille moyenne
- 1 litre d'huile de palme, communément appelée « huile rouge »
- 1 canne ou une chèvre mère (*Nan* ne prend jamais un animal mâle)
- 1 litre d'alcool local appelé « *Socubi* »
- 1 kilogramme de farine de maïs
- 41 cauris ou 750 francs cfa environ (ce montant, minimum obligatoire, peut être augmenté par le *Bokɔnɔn* en fonction du contexte)
- des épices : poivre, ail, oignon, gingembre, grains d'anis
- de la tomate fraîche
- de la farine de crevettes séchées.

Quel que soit le *Du* trouvé, ces ingrédients ne varient presque pas, hormis la canne qui peut être remplacée par la chèvre.

De même, la personne qui doit préparer le repas est désignée : d'ordinaire, une jeune vierge, incarnant la pureté pouvant seule être introduite dans l'univers sacré des *Vodun*.

La préparation du repas, *Amiwɔ*, pâte tournée dans une sauce à l'huile rouge, a lieu en début de soirée. Elle est présidée par le *Bokɔnɔn* qui installe laalebasse sur un tissu blanc étalé sur le sol. Il y verse un peu d'huile de palme après avoir invoqué tous les *Vodun*, notamment ceux qui représentent le pouvoir des *Nan*. Il les convie à venir prendre place pour recevoir l'offrande. Ensuite, il égorge la canne avec un couteau et recueille le sang dans laalebasse. L'animal sans vie est plumé et remis au *Bokɔnɔn* qui l'éviscère dans laalebasse et le découpe en quatre morceaux.

Dès lors, commence la mission de la jeune fille désignée pour préparer le repas des *Vodun*. Elle récupère la viande ainsi découpée et prépare, avec les ingrédients cités, un mets appelé *Amiwɔ*. Au cours de la préparation, elle n'a le droit ni de goûter à ce qu'elle prépare, ni de parler, de siffler ou de chanter. Les *Vodun Nan* ne l'autorisent point. Toutefois, le *Bokɔnɔn* peut demander et obtenir des *Vodun Nan* que les humains partagent (en gouttant seulement) le repas avec eux.

Le repas est remis au *Bokɔnɔn* qui verse tout le contenu dans laalebasse. Il y ajoute deux flacons contenant respectivement de l'eau et de l'alcool qui serviront de boisson aux *Vodun* après le repas. Puis le *Bokɔnɔn* interroge de nouveau *Fa* pour connaître le lieu où sera déposé le repas. Le plus souvent, c'est un carrefour de quatre chemins – les quatre points cardinaux, endroit sacré où passent les sorciers – ou encore sous un arbre sacré, dans une forêt ou chez *Tolɛgba* (*Leɛgba* du village),

qui sont les endroits retenus pour servir de lieu du festin. Le *Bokɔnɔn* lui-même ne se déplace pas. Il désigne un membre de la famille du malade qui, une fois le repas en mains, ne doit ni s'arrêter, ni parler, ni regarder en arrière. Car derrière lui, les *Vodun Nan* le suivent pour recevoir l'offrande.

Le lendemain à l'aube, on vérifie si les *Vodun Nan* ont accepté l'offrande. La réponse est négative si le repas est intact, ce qui est rarissime. Dans ce cas, il faudra alors consulter *Fa* à nouveau.

II- SYMBOLISME DU FESTIN DES NAN

Parmi les termes du festin sacré des *Vodun Nan*, quelques-uns illustrent la portée de son symbolisme.

1- Laalebasse

Elle est le récipient par excellence pour les offrandes aux *Vodun*. Les peuples du sud et du centre du Bénin désignent laalebasse par le terme « *Ka* » qui symbolise la vie, la femme, la fécondité, la génération, la grossesse. Toutes ces images renvoient à la péponide (laalebasse) qui, non évidée, a une forme ovale représentant une panse renflée et contenant le principe actif de la vie. Le ventre de la femme enceinte est un *Ka* (alebasse) d'où émergera l'Existant, c'est-à-dire une âme, un esprit. Le *Ka* (alebasse) est donc l'âme, l'esprit, l'ombre, le double.

Dans la philosophie négro-africaine, toute chose, tout être animé, possède son *Ka*. L'homme, pour rester en vie, ne doit

pas se séparer de son *Ka*. Le pouvoir des *Nan* consiste à emporter le *Ka* d'un individu et à le manger. Lorsque *Fa*, par l'intermédiaire du *Bokɔnɔn*, prescrit le *Ka* (alebasse) pour servir de récipient au repas des *Vodun Nan*, il s'agit là de la substitution d'une âme pour délivrer une âme, et par là le sacrifice du *Ka* (alebasse) pour sauver le *Ka* (âme) de la victime des *Nan*.

2- *La cane*

C'est l'animal le plus souvent exigé par les *Vodun Nan*, non seulement pour sa viande qu'ils apprécient, mais surtout pour ce qu'elle représente. Dans les cultures négro-africaines, le canard est considéré comme un animal sorcier qui inspire la crainte, car sa crête est supposée se transformer la nuit en un serpent très dangereux pour celui qui l'approche de trop près. Le canard désigne surtout la vigilance parce que ne dormant que d'un œil. L'analogie avec le pouvoir des *Nan* devient aisée à établir : les *Nan*, devenus avec la nuit très dangereux, percent les mystères de l'Univers et opèrent une transmutation dans le canard pour aller commettre leurs forfaits. En somme, offrir une cane pour le festin des *Vodun Nan*, c'est rendre la puissance à la puissance, le sacré au sacré.

3- *Le sang*

Il est celui de la cane versé dans le *Ka* (alebasse). Le sang est un élément fondamental de l'anthropologie vitaliste chez les Kamit (Négro-africains) où il est considéré comme renfermant

l'une des entités immatérielles de tout ce qui respire : la force vitale des êtres vivants. Dans les offrandes aux *Vodun*, l'égorgeage de l'animal libère le sang qui revigore leur principe vital. Le sang versé permet d'exorciser le mauvais sort et de se concilier les *Nan*. La qualité du sang versé indique la cherté du prix du festin afin de s'attirer les bonnes grâces des *Nan*.

4- *L'huile de palme*

C'est le premier ingrédient versé dans laalebasse. Elle sert de désinfectant pour éviter que les *Nan* soient empoisonnés par quelque élément délétère que ce soit (cette huile atténue le coefficient de toxicité des agents pathogènes éventuellement présents dans laalebasse). D'autre part, l'huile de palme, aliment essentiel, est un produit de l'amande de palme représentant *Fa*.

Fa est d'abord la graine du palmier. Il est ensuite assimilé à l'amande de palme parce qu'il est charnu et a quatre yeux comme elle. Lorsqu'elle est mûre, elle est de couleur rougeâtre ou jaunâtre. L'huile de palme, de couleur rouge, produite à base des fibres (chair) de l'amande, serait considérée comme le sang de *Fa*. Lorsqu'on enlève les fibres, il reste une coque de couleur noire, véritable symbole de *Fa*. Le palmier, dans l'ancienne civilisation du Bénin, est le symbole de la vie. Jadis, lorsqu'un enfant venait au monde, ses parents plantaient un palmier pour immortaliser la vie qui venait de naître. Les vicissitudes de la vie sont l'image des branches du palmier qui se balancent de gauche (ce sont les bas) à droite (les hauts) au gré du vent (le cours du Temps).

Enfin, *Fa* est le roi des amandes de palme de la terre parce qu'il est le récadère de *Mawu* (l'Être Suprême) sur la terre. Par conséquent, offrir un festin à base d'huile de palme aux *Nan*, c'est semer la noix de palme pour délivrer le *Ka*, c'est semer la vie.

5- *Les épices*

Elles constituent des aromates et évoquent l'univers des *Vodun*. L'usage du piment est ici prohibé tant sa force est redoutée par presque tous les *Vodun*, sauf le *Vodun Kenensi*, une autre forme du pouvoir des *Nan*. Car, le piment leur crève les yeux. Il est remplacé dans toutes les cérémonies par le poivre.

En somme, la cuisine, tout comme la langue, la religion ou l'histoire, est l'un des domaines où se cristallise la culture d'un peuple. La cuisine constitue l'un des chemins qui conduisent à la connaissance. Se cultiver, c'est se nourrir. Et, se nourrir, c'est manger le *Ka* pour donner plus de force à son propre *Ka*.

BIBLIOGRAPHIE

I- SOURCES ORALES : *BOKONON* CONSULTES

- *Bokonon* Bolouvi Antoine, 42 ans, résidant à Sè, Commune de Houéyogbé, Département du Mono.
- *Bokonon* Edah Kpédjéké, 53 ans, originaire de Djakotomey, commune de Djakotomey, Département du Couffo, résidant à Comé, Commune de Comé, Département du Mono.
- *Bokonon* Logozo Mado Je, 66 ans environ, originaire de Saxwe Doutou, Commune de Houéyogbé, Département du Mono, résidant à Comé, Commune de Comé, Département du Mono.
- *Bokonon* Tossavi Koudjègan, 72 ans environ (aujourd'hui décédé), résidant à Bopa, Commune de Bopa, Département du Mono.
- *Bokonon* Kakpo Gnidété Kouagnigan, 65 ans, résidant à Bopa, Commune de Bopa, Département du Mono.

II- LA LITTÉRATURE SUR FA

- ABIMBOLA, Wande, (Sous la Direction de), *Yoruba Oral Tradition : Selections from the papers presented at the seminar on Yoruba Oral Tradition, Poetry, Music, Dance, Drama, Ife*, Department of African Languages and Literatures, Université d'Ife, 1975, 1093 p.

- ABIMBOLA, Wande, *Sixteen great poems of Ifa*, Lagos, UNESCO, 1975, 468 p.
- ABIMBOLA, Wande, *Ifa : An exposition of Ifa literary corpus*, Ibadan, Oxford University Press, 1976, 256 p.
- ABIMBOLA, Wande, *Ifa divination poetry*, London, NOK Publishers Ltd., 1977.
- ABIMBOLA, Wande, *Awon oju odu Merindinlogou*, Ibadan, University Press, PLC, 2004, 160 p.
- ADANDE, Alexandre, *La naissance de Toholou*, in *Notes africaines*, Dakar, IFAN, 1952, pp. 11-12.
- AGUESSY, Honorat, «*La divinité Lègba et la dynamique du panthéon vodoun au Danhomê*», in *Cahiers des religions africaines*, Kinshasa, Tome 4, N° 7, janvier 1970.
- AGUESSY, Honorat, *Essai sur le mythe de Lègba*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris, 1973, (Ronoté).
- AGBOTON, A. Padonou, *Lègba-kikan : la divination par les seize cauris*, Cotonou, Imprimerie Minute, 1987.
- ALAPINI, Julien, *Les noix sacrées : Etude complète de Fa-Ahidegoun, génie de la sagesse et de la divination au Dahomey*, Monte-Carlo, Ed. Reguin, 1950, 126 p.
- BASCOM, William, *Ifa Divination : Communication between gods and men in west Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, 624 p.
- HOUNWANOU Rémy T., *Le Fa, une géomancie divinatoire du golfe du Bénin (Pratique et technique)*, Lomé, Nouvelles Editions Africaines, 1984.

- LONGE, Olu *Ifa divination and computer science, Inaugural lecture 1983*, University of Ibadan, Printed by W. Girardet Press (W.A.) Co; 1998, 50 p.
- MAUPOIL, Bernard, *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1988, 698 p., (3^e Edition).
- SAMB, Armand, *Les systèmes de divination en Afrique Noire*, in *Ethiopiennes*, N°15, juillet 1978, pp. 24-35.
- TRAUTMANN, René, «*La divination à la Côte des Esclaves et à Madagascar*», in *Mémoires de l'Institut français d'Afrique Noire*, N°1, Paris, Librairie Larose, 1939, 144 p.

III- HISTOIRE, ETHNOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE, RELIGION ET MYTHOLOGIE

- APOVO, Cossi Jean-Marie, *Anthropologie du « Bo » : Théorie et pratique du gri-gri*, Préface du Professeur Honorat Aguessy, Porto-Novo, CNPMS, Sans date, 276 p.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, 188 p.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, 250 p.
- DELUMEAU, Jean, (Sous la Direction de), *Le fait religieux*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993, 781 p.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968, 663 p.

- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 251 p.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1966, 222 p.
- LALEYE, Issiaka-Prosper, «*Les religions d'Afrique Noire*», in Jean Delumeau (Sous la direction de), *Le fait religieux*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993, 781 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 349 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 480 p.
- MONSIA, Marc, *Religions indigènes et savoir endogène au Bénin*, Cotonou, Flamboyant, 2003, 181 p.
- SEGLA, Comlan Rogatien, *Les « mots » de la vie, les « choses » de la mort : paroles incantatoires et les « objets-sorts »*, Communication prononcée lors des *Journées d'Etude sur la Parole et la Voix* organisées par le Groupe d'Etude Geste et Voix à Cotonou du 26 au 29 novembre 2003 sur le Campus d'Abomey-Calavi.
- THOMAS, Louis-Vincent, LUNEAU, René, *Les religions d'Afrique Noire* (Textes et Traditions sacrées), Paris, Librairie Arthème Fayard, 1969, 407 p.
- THOMPSON, Robert Farris, *L'éclair primordial : Présence africaine dans la philosophie et l'art afro-américains*, Traduit

- de l'américain par Odile Demange, Paris, Editions Caribéennes, 1985, 298 p.
- VERGER, Pierre, «Notes sur le culte des Orixas et Vodouns à Bahia, La Baie de tous les Saints et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique», in *Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire*, N°51, Dakar, I.F.A.N., 1957, 609 p.
 - ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil, 1979, 315 p.

IV- ESTHETIQUE, LINGUISTIQUE, LITTERATURE, POETIQUE ET STYLISTIQUE GENERALE

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Nouvelle traduction, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1995, 518 p.
- AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, 345 p., (Coll. Le Livre de Poche).
- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, Nouvelle édition 1980, 236 p., (Coll. L'imaginaire).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p., (Coll. Tel).
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *COLLECTIF, Communications, 8, Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, pp. 1-27.

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 379 p.
- BOGNIAHO, Ascension, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Forme et Style*, Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome 1, 1995, 374 p.
- BOGNIAHO, Ascension, «*Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin*», in *Revue du CAMES, Série B., Vol. 004*, Ouagadougou, 2002, pp. 92-100.
- BONNET, Henri, *Roman et poésie : Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Copyright by Nizet, 1951, 240 p.
- BREMOND, Claude, «*La logique des possibles narratifs*», in *COLLECTIF, Communications, 8, Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, pp. 60-76.
- CAILLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, 261 p.
- COLLECTIF, *Communications, 8, Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, 172 p.
- COLLECTIF, *Communications, 16, Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, 341 p., (Coll. Essais).
- ENO BELINGA, Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, 1978, 144 p., (Coll. Les Classiques africains).
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes, suivi de Eloge de la main*, Paris, Quadriga/PUF, 7^e Edition, 1981, 132 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, 191 p., (Coll. Cursus).

-
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 267 p., (Coll. Points).
 - GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 295 p., (Coll. Points).
 - GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p., (Coll. Poétique).
 - GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 576 p. (Coll. Points/Essais).
 - GENETTE, Gérard, (Textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, 245 p., (Coll. Points-Essais).
 - GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, (Sous la Direction de), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180, p., (Coll. Points).
 - GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 209 p., (Coll. Points/Essais).
 - GREIMAS, Algirdas Julien., «*Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*», in COLLECTIF, *Communications, 8, Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, pp. 28-59.
 - GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie : Lecture linéaire, Lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, 376 p., (Coll. Points).
 - GROUPE μ , *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, 233 p., (Coll. Points/Essais).
 - JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, 188 p.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski), Paris, Gallimard, 1978, 307 p., (Coll. Bibliothèque des Idées).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, (Traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, 1988, 457 p., (Coll. Bibliothèque des Idées).
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 452 p., (Coll. Folio/Essais).
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.
- MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, 351 p., (Coll. Le Livre de Poche).
- MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 2ème Edition corrigée, 1993, 214 p., (Coll. Premier Cycle).
- NGANDU NKASHAMA, Pius, «*Autour du conte et du récit romanesque : Narrateur, narratologie et tiers-actant*», in *Revue Palabres*, Vol. 1, N°3 et 4, Bremen, 1997, pp. 63-75.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante : Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, 321 p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 254 p., (Coll. Poétique).
- RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres*, Paris, CNRS/Karthala, 1995, 304 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, 254 p., (Coll. Poétique).

- ROUSSET, Jean, *Forme et signification : Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1992, 197 p.
- TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, 318 p., (Coll. Agora).
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 207 p., (Coll. Tel).
- TODOROV, Tzvetan, «*Les catégories du récit littéraire*», in COLLECTIF, *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, pp. 125-151.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2 - Poétique*, Paris, Seuil, 1968, 111 p., (Coll. Points).
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie des symboles*, Paris, Seuil, 1977, 378 p., (Coll. Points/Essais).
- TODOROV, Tzvetan, (Textes réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*, Préface de Roman Jakobson, Ed. revue et corrigée, Paris, Seuil, 2001, 324 p., (Coll. Points).
- TODOROV, Tzvetan, GENETTE, Gérard, (Sous la Direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 205 p.
- TODOROV, Tzvetan, GENETTE, Gérard, (Sous la Direction de), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, 181 p., (Coll. Points).
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, 399 p., (Coll. Poétique).

V- **OUVRAGES DE REFLEXION SUR LE PHENOMENE POETIQUE**

- BERCOFF, Brigitte, *La Poésie*, Paris, Hachette, 1999, 191 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne, Traduit de l'allemand par Michel-François Demet*, Paris, Librairie générale française, 1999, 316 p., (Coll. Le Livre de Poche).
- KAKPO, Mahougnon, *Entre Mythes et Modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524 p.
- LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, 2^e édition, Paris, Nathan/Her, 2001, 192 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, 253 p., (Coll. Points/Essais).
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1991, 363 p., (Coll. Points/Essais).
- VAILLANT, Alain, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1992, 128 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 319 p.

TABLE DES MATIÈRES

Préface à la première édition	7
Préface à la deuxième édition	14
Note de l'auteur	20
Introduction	21

CHAPITRE PREMIER:

ORIGINE DE <i>FA</i> ET DESCRIPTION DU SYSTÈME	27
I- De l'origine de <i>Fa</i>	30
II- Description du système	39
1- Les <i>Fa Du</i> cardinaux : Figuration indicielle et devises	40
2- Les <i>Fa Du</i> les plus dangereux	56
3- Tableau général des 256 <i>Fa Du</i> et leur figura- tions individuelles	66
4- La consultation de <i>Fa</i> ou le geste archétypal	66
III- Sens et structure du <i>Fa Du</i>	73
1- Le <i>Fa Du</i> comme une parole humide	73
2- Le <i>Fa Du</i> : Un genre à forme fixe	75

CHAPITRE DEUXIÈME:

POÉTIQUE DE <i>TULA-DO-LO-GBE</i>	81
I- Les caractéristiques de <i>Tula-do-lo-gbe</i>	84
1- Figuration indicielle de <i>Tula-do-lo-gbe</i>	86

II- <i>Fa gbesisa</i> : La devise ou le noème.	87
1- Les <i>Fa gbesisa</i> de <i>Tula-do-lo-gbe</i>	88
2- <i>Fa gbesisa</i> : Forme et style.	90
III- <i>Fa gleta</i> : Le récit narratif.	95
1- Les <i>Fa gleta</i> de <i>Tula-do-lo-gbe</i>	97
2- Analyse sémiologique du <i>Fa gleta</i>	124
3- <i>Fa gleta</i> : Forme générale.	133
IV- <i>Fa Han</i> ou le poème chanté.	140
1- <i>Fa Han</i> de <i>Tula-do-lo-gbe</i>	141
2- <i>Fa Han</i> : Essai d'une sémiologie.	146
Conclusion.	163
Annexes	165
Annexe 1 : <i>Panegyrique de Legba</i>	167
Annexe 2 : <i>Nan Xixε</i> ou l'offrande aux mères difficiles.	171
I- La confection du festin des <i>Nan</i>	172
II- Symbolisme du festin des <i>Nan</i>	174
Bibliographie	179
I- Sources orales : <i>Bokɔnɔn</i> consultés	179
II- La littérature sur <i>Fa</i>	179
III- Histoire, ethnologie, anthropologie, sociologie, religion et mythologie.	181
IV- Esthétique, linguistique, littérature, poétique et stylistique générale.	183
V- Ouvrages de réflexion sur le phénomène poétique.	188
Table des matières	189

Composition et mise en page :
Tatiana de SOUZA
Email : tatiana2006@yahoo.fr

Achevé d'imprimer en janvier 2010