Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

7 | 1994
Esthétiques

Un voyage vers l'inconnu. Conventions esthétiques dans la musique des Anlo-Ewe du Ghana

A Journey into the Unknown: Aesthetic Conventions in Anlo-Ewe Music Dance

Daniel Avorgbedor

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1391
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 1994
Pagination : 105-120
ISBN : 2-8257-0503-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Daniel Avorgbedor, « Un voyage vers l'inconnu. Conventions esthétiques dans la musique des Anlo-Ewe du Ghana », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1391

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

*Un voyage vers l'inconnu. Conventions esthétiques dans la musique des Anlo-Ewe du Ghana**

A Journey into the Unknown: Aesthetic Conventions in Anlo-Ewe Music Dance

Daniel Avorgbedor

Traduction : Isabelle Schulte-Tenckhoff

1 Le problème du concept d'« esthétique » – terme attribué à Alexander Baumgartner (1750) – et de ses définitions est l'un des sujets les plus controversés à avoir retenu l'intérêt des chercheurs. A l'heure actuelle, les définitions ont acquis de nouvelles dimensions polémiques et dialectiques, qui rappellent d'une manière frappante les dissensions du passé[1]. Mais nous ne sommes aujourd'hui pas plus proches de la « vérité » que ceux qui nous ont précédé. En effet, on pourrait décrire le débat en cours par l'analogie d'Abram Kaplan pour qui le chercheur jonglant avec les théories scientifiques ressemble à l'enfant qui agite un marteau (Kaplan 1964).

2 Les courants récents dans la discipline ethnomusicologique (Herndon & McLeod 1979, 1980; Blacking 1973; Béhague 1980) donnent aujourd'hui la place qui leur revient à la dynamique socioculturelle et individuelle qui modèle la pratique musicale et qui est, à son tour, influencée par elle. Mais cette réorientation est loin de garantir une meilleure compréhension de la question de l'esthétique. Un simple changement de contexte, voire la manipulation de certains paramètres d'ordre social, musical ou linguistique peut s'avérer être un raccourci fatal pour résoudre un problème éternel. On ne gagne pas non plus à adopter une terminologie excentrique ou séparatiste, comme la traduit le concept d'*ethno-esthétique*. L'abord de la nébuleuse de l'esthétique exige plus que de la facilité verbale; elle est aussi tributaire de la combinaison de deux domaines suspects, qui sont l'acuité intellectuelle et le hasard. Il suffit de jeter un coup d'œil sur quelques numéros récents de périodiques consacrés à l'esthétique pour se rendre compte que la situation ressemble bel et bien à un jeu d'échecs. Tels sont les prolégomènes qui devaient servir,

non pas à écarter le sujet mais à former la trame sur laquelle il s'agira d'évaluer les exemples concrets qui seront décrits dans ce qui va suivre.

3 La thèse de Nissio Fiagbedzi (1978) est l'étude la plus complète portant sur la musique des Anlo. Mais elle ne contient que des références sporadiques au domaine de l'esthétique, qui n'a que peu retenu l'attention de l'auteur. Dans un bref essai, Kobla Ladzekpo (1971: 6-13) aborde certaines pratiques musicales et sociales qui sont pertinentes pour la musique des Anlo-Ewe. Bien que ce texte mette en relief quelques-unes des conventions qui guident les pratiques d'interprétation musicale des Anlo-Ewe, il omet de mettre en perspective ce que ces conventions apportent à la notion générale d'esthétique, ou de quelle manière elles pourraient la remettre en cause. La musique des Anlo-Ewe est aussi le thème de l'ouvrage plus récent et plus fouillé de John Chernoff (1979). Souhaitant étayer l'hypothèse d'un fondement social de l'esthétique, susceptible de s'appliquer à plusieurs cultures africaines, l'auteur passe cependant à côté de certains aspects de la musique des Anlo-Ewe qui seraient tout à fait pertinents pour l'étude de l'esthétique. C'est pourquoi nous nous sommes assigné la tâche de nous concentrer ici sur un nombre limité de faits sociaux et musicaux indissociables, qui concourent à déterminer une pratique musicale séduisante et dotée de signification. Nous considérerons que des variations dans ces conventions selon le contexte, la fonction et le genre font partie intégrante d'un ensemble de procédures établies.

La musique dans la société anlo-ewe

4 Les Anlo-Ewe du sud-est du Ghana possèdent de nombreuses formes musicales et en créent occasionnellement de nouvelles, au gré des initiatives individuelles ou collectives et en réponse à des occasions ou des pratiques sociales particulières. Il existe notamment des musiques destinées au divertissement, aux funérailles, aux personnes de haut rang, aux associations cultuelles, aux groupes de femmes ou de jeunes. D'autre part, une forme comme l'*adzro* se prête à être interprétée à diverses occasions, qu'il s'agisse du rite funéraire à la suite du décès d'un adulte ou d'un simple divertissement. Parmi les genres réservés à une occasion spécifique, on trouve ceux qui se rapportent aux maisons de culte et à la fonction politique. La société des Anlo-Ewe est de type étatique et centralisé, dotée d'un chef suprême et de sous-chefs. Un village typique des Anlo-Ewe est divisé en concessions dont chacune aspire à l'excellence musicale et sociale. Le rang social de chaque concession se définissant entre autres par la qualité de ses prestations musicales, tous ses membres participent activement au jeu musical; en effet, cette participation est un élément crucial du processus de socialisation.

5 Chez les Anlo-Ewe, le domaine musical comprend habituellement le chant, la danse et le jeu instrumental. Parmi les instruments dominent les percussions, notamment les tambours et les hochets en calebasse, auxquels il convient d'ajouter les claquements de mains. La création d'un ensemble musical et d'une nouvelle forme musicale est souvent précédée d'une longue période de répétitions consacrées à l'apprentissage formel de compositions vocales qui sont l'œuvre de compositeurs renommés, ainsi que des formules rythmiques et des évolutions chorégraphiques qui doivent leur servir d'accompagnement.

6 Si les Anlo-Ewe pratiquent une grande diversité de formes musicales, celle qui leur est associée le plus souvent, soit l'*agbadza*, est aussi celle à laquelle manquent, hélas, les caractères les plus saillants de la musique anlo-ewe[2]. Toute discussion des normes et des

conventions gouvernant le jeu musical chez les Anlo-Ewe doit commencer par le genre appelé *xatsevu*, qui englobe diverses formes (Fiagbedzi 1977).

vudodo [« assembler la musique »]

7 La première interprétation en public d'une nouvelle musique parmi les Anlo-Ewe est précédée d'une longue période de répétitions à huis clos, si l'on peut dire: l'endroit où se déroulent les répétitions est tenu secret, et les répétitions se font en pleine nuit[3]. Pendant ces séances, le niveau sonore de l'activité musicale est réduit au minimum afin que les membres d'autres ensembles ne puissent entendre la musique avant sa première interprétation en public. D'autres mesures sont prises pour empêcher que les musiciens ne chantent les nouvelles chansons chez eux, ce qui signifierait qu'elles seraient portées prématurément à la connaissance des non-membres. Cette considération initiale est importante et pertinente pour la notion de convention esthétique, notamment en ce qui concerne l'élément de surprise. On le verra, cet élément comporte une finalité à la fois idéologique et artistique, comme c'est le cas aussi dans de nombreuses autres traditions artistiques, occidentales ou non.

8 Une nouvelle composition musicale peut être le résultat de nombreux facteurs, qui en déterminent à la fois le type et la signification. Par exemple, un ensemble pourrait décider d'ajouter le *gohū à son répertoire pour l'une des raisons suivantes: 1) montrer aux ensembles concurrents que l'on sait mieux interpréter le gohū; 2) maintenir un répertoire comparable à ceux des ensembles rivaux; 3) démontrer un goût musical plus sûr et un répertoire plus vaste que ceux des ensembles concurrents qui ne pratiquent pas cette forme; 4) élargir son répertoire, ce qui se répercute de manière significative sur son bien-être musical et social; il arrive encore qu'un individu créatif apporte de nouvelles idées musicales valant la peine d'être mises à l'épreuve, comme cela arrive avec des formes musicales telles que le gahū et l'akpalu*[4]. Mises à part les nouvelles compositions musicales, ces ensembles interprètent aussi des pièces empruntées à d'autres groupes ethniques. Des formes comme l'*asafo* (originellement associé aux sociétés militaires des Akan) et le *fofui* (ou *tigare*, nommé d'après un culte emprunté) ont conservé jusqu'à un certain degré leur instrumentarium, leurs paroles, leurs styles mélodiques et leurs chorégraphies d'origine. En dehors du contexte à proprement parler, ces types empruntés témoignent néanmoins d'une difficulté considérable liée à l'interprétation de musiques provenant d'un autre environnement culturel, qui est la quasi- inintelligibilité des paroles[5]. D'une manière générale, les ensembles musicaux valorisent fortement la capacité d'élargir et de diversifier le répertoire par divers moyens admissibles et par le recours aux ressources individuelles, collectives, locales et étrangères.

uuheheɖego [« sortir la musique en plein air »]

9 Après de longs mois de répétitions, l'ensemble se présente pour la première fois en public; cet événement important est connu sous le nom de *uuheheɖego*. Le principe artistique et stratégique qui sous-tend ce terme peut se résumer ainsi: une œuvre d'art créée avec soin à huis clos est maintenant prête à être exposée à l'appréciation et à l'évaluation du public. Tant l'« appréciation » que l'« évaluation » sont des concepts très importants que l'on comprend le plus aisément dans le contexte de la première apparition en public. La présence de *nukpɔlawo* (c'est-à-dire de spectateurs) est la

condition *sine qua non* du jeu musical chez les Anlo-Ewe (à l'exception de certaines occasions, notamment rituelles). D'autre part, les spectateurs forment un public averti et sont loin d'assister passivement à l'événement; ce sont de véritables experts prêts à ouvrir yeux, oreilles et bouche pour critiquer ou louer la prestation[6]. Cette attitude critique d'un public composé surtout de membres d'ensembles concurrents explique en partie la qualité du jeu musical et l'esprit d'équipe, caractéristiques des séances de répétition autant que des représentations en public. Face à une composition réussie, les Anlo-Ewe sont amenés à participer activement, qu'ils soient experts en musique ou simples auditeurs. Afin de garantir la qualité du jeu tout au long du *uuheheɖego* et même au-delà, on se soumet à une discipline stricte, y compris des amendes infligées à ceux qui arrivent en retard aux répétitions ou à la représentation en public. Cette discipline individuelle et collective comprend également des sanctions pour les comportements susceptibles de déranger la manifestation, notamment l'ébriété. Étant donné que la qualité de l'événement est déterminée par la bonne conduite des artistes, on s'efforce à identifier ceux qui transgressent les interdits, on les avertit et on les punit s'il le faut. Chez les Anlo-Ewe, les conventions et le niveau d'engagement physique et affectif associés aux événements musicaux diffèrent ainsi considérablement de ceux qui gouvernent l'interaction sociale ordinaire.

Fig. 1: Le costume (l'uniforme) et un riche décor entretiennent l'ambiance festive et musicale au cours de cérémonies particulières telles que la réorganisation et le renouvellement d'un ensemble musical.

10 L'élément de surprise est un concept important dans la musique anlo-ewe. Dans le *uvuheheɖego*, la phase initiale se déroule de la manière suivante: à l'aube, les musiciens de l'ensemble nouvellement formé se retirent hors du village en emportant leurs instruments, leurs costumes et les autres accessoires nécessaires. Juste avant le lever du soleil, ils commencent à entrer dans le village avec leurs nouveaux sons et les effets visuels créés pour la circonstance. Peu à peu, après un cortège musical à travers tout le village, assorti de brefs arrêts à des endroits stratégiques, les interprètes arrivent enfin sur leur terrain de jeu habituel. Parfois la procession, connue sous le nom de *vulɔlɔ*,

comprend également la *hadzradzra* (littéralement: « vente de chansons », pendant laquelle des chansons clefs du nouveau répertoire sont interprétées en des endroits stratégiques). En un sens, la *hadzradzra* est une manière de vanter la musique, tout en donnant à tel ou tel public choisi une occasion supplémentaire d'évaluer la composition. On tend à multiplier ces occasions en organisant deux représentations par jour, l'une le matin, l'autre en fin d'après-midi, tout cela pendant trois à sept jours. C'est seulement au cours du *uuheheɖego* que le nouvel ensemble se produit pendant une si longue période. A ces occasions, le jeu musical est rehaussé par le port des costumes prescrits, avec leurs motifs ou dessins caractéristiques qui sont généralement les mêmes pour tous les membres de l'ensemble. L'emprise visuelle et le message du costume sont renforcés par un drapeau portant le nom et la devise de l'ensemble, ainsi que par d'autres éléments décoratifs. Dans la plupart des cas, un ensemble d'objets à forte emprise visuelle et symbolique appelé *dufozi* se dresse au centre du terrain réservé à la manifestation. Cet ensemble de sculptures exprimant l'idéologie du groupe ou certains proverbes constitue un facteur supplémentaire d'attraction du public.

11 La notion d'attraction est inscrite dans le nom même de ces objets: *dufozi* signifie « tous se rassemblent ». Or, la contribution musicale ou esthétique de ces objets doit être mise en rapport avec l'importance générale des formes d'art apparentées de la musique anlo-ewe. D'une manière générale, la musique – généralement appelée *uufofo* (littéralement « battre le tambour ») – comprend le chant, la danse, la gestuelle, des énoncés poétiques spécifiques, un costume, des images visuelles, des idiophones d'accompagnement, ainsi que divers niveaux de théâtralisation. Toutefois, la manière d'utiliser tout cela peut varier considérablement selon le genre et le contexte[7]. Dans un cadre formel comme le *uuheheɖego* ou les funérailles d'un chef, les conventions et les formalités sont observées plus strictement, y compris l'utilisation de nouveaux instruments de musique, de nouveaux costumes et le recours à l'étalage de *dufozi*. Il s'agit là d'occasions idéales qui font ressortir le meilleur de la musique des Anlo-Ewe. Étant donné que la présence de spectateurs est indispensable à un événement musical réussi, une des fonctions des *dufozi* est de capter l'attention du public par leur attrait spectaculaire. L'étalage visuel tend à produire une ambiance musicale chargée d'émotions fortes grâce à ses attributs méta-communicationnels et symboliques, susceptibles de renforcer l'effet des paroles des chansons (Avorgbedor 1985: 67-92). En bref, cet assemblage visuel quasi autonome contribue à susciter l'intérêt tant du public que des interprètes, tout en diversifiant et en renforçant les éléments qui favorisent une stimulation sensorielle maximale. C'est pourquoi la simple création d'une occasion festive ou l'étalage d'objets dans l'espace et dans le temps ne constitue nullement une condition suffisante pour assurer la transmission optimale d'idées musicales; celles-ci doivent être intégrées et interprétées en fonction du but musical poursuivi et des moyens mis en œuvre pour y parvenir.

Fig. 2: Procession cérémonielle de l'ensemble « Kemelio » (l'appellation générique de la musique est *adzida*).

12 Les aspects iconographiques, suggestifs et kaleïdoscopiques de l'étalage visuel et iconique se rattachent à leur tour à d'autres courroies sensorielles qui sont liées au milieu culturel et à la vision du monde. A ces occasions spéciales, les dirigeants des ensembles, hommes ou femmes, qu'on appelle *uumegāwo* (littéralement « les gens importants de la musique »), prennent place dans un endroit qui leur est réservé juste à l'extérieur du cercle des interprètes, derrière les tambours et les autres instruments de percussion. Les *uumegāwo* sont flanqués de leurs assistants connus sous le nom de *tegayiwo* – pratique modelée en partie sur les traditions associées à la chefferie. Ces personnes vêtues de leur attirail cérémoniel contribuent à enrichir l'atmosphère festive qui règne. Les *uumegāwo* ne prennent pas part au jeu musical au même titre que les autres participants; ils dansent à un seul moment au cours de l'événement. Cette participation mémorable comporte de nombreuses implications pour la qualité de la manifestation toute entière; par ce moyen, ils donnent leur approbation symbolique à l'événement musical en cours. La fonction de leur brève danse chargée de symboles est, soit de confirmer la qualité du jeu musical, soit de précipiter la fin de la manifestation si elle ne devait pas répondre aux attentes. Il arrive aussi que la danse des *uumegāwo* demeure sans emprise réelle et ne parvienne pas à engendrer la dynamique musicale souhaitée; dans ce cas, elle se réduit à une sorte de rituel gratuit qui est resté en-deçà de son objectif et de son potentiel inhérent d'amélioration du niveau musical.

Dzokpikpli [littéralement « la chamaillerie », joute]

13 Une autre occasion servant de prétexte à reconsidérer et à évaluer les conventions musicales est l'événement appelé *dzokpikpli*. Comme le suggère son sens littéral, ce terme désigne une joute musicale – survenant le plus souvent de manière spontanée – qui oppose deux ensembles venant, soit du même village, soit de villages différents. En voici un exemple. En 1965, deux ensembles de villages différents, Sasieme et Afiadenyegba, se

mirent d'accord pour jouer dans un troisième village, Seva, où il y avait eu un décès. Le défunt avait des parents et des amis tant à Sasieme qu'à Afiadenyigba. Étant donné les relations étroites, voire symbiotiques qui existent entre la participation musicale et le bien-être social, le jeu musical offre aux participants des occasions spéciales de manifester leur soutien à ceux qui traversent une période de crise existentielle, de raffermir leurs liens sociaux et de s'acquitter de leurs obligations sociales. En dépit d'un conflit de date entre les deux ensembles, ceux-ci finirent néanmoins par obtenir l'autorisation de se produire simultanément le même jour[8].

14 Dans notre exemple, les deux groupes se sont rencontrés par hasard, et aucun d'eux n'a pu se retirer à une heure si tardive. Le jeu commença (l'un des groupes était un peu en retard), chaque ensemble interprétant sa propre musique (par exemple, les gens de Sasieme interprétèrent *adzida*, tandis que l'ensemble d'Afiadenyigba interpréta *adzro*, connu aussi sous le nom de *dunekpoe*). Lorsque deux ensembles jouent différents types de musique en situation de *dzokpikpli*, la différence entre eux exerce peu d'influence sur les critères de jugement du public. Après une heure de jeu, les partisans de l'ensemble de Sasieme étaient devenus plus nombreux; ils ne cachaient pas leur admiration, et de nombreuses louanges se faisaient entendre. En même temps, le nombre des partisans de l'ensemble d'Afiadenygba ne cessait de diminuer, à l'exception d'un petit groupe de sympathisants dont la plupart étaient alliés par mariage ou par des liens de parenté étendue à l'un ou l'autre membre de l'ensemble. Comme nous le verrons, pour les Anlo-Ewe, de tels liens sociaux et pareille loyauté ne sont pas considérés comme constituant des critères pertinents ou fiables dans l'évaluation des événements musicaux. Dans les situations où le jeu des deux ensembles est de qualité égale, on constate que le public va et vient entre l'un et l'autre, les interprétations étant manifestement aussi attrayantes l'une que l'autre. Bien que le public soit l'arbitre ultime, les membres de l'ensemble victorieux consacrent parfois leur exploit verbalement sous forme de chansons composées sur-le-champ afin de ridiculiser l'adversaire, comme il fut le cas au cours du *dzokpikpli* dont il est question ici.

15 Il existe également une forme plus sérieuse mais négative du *dzokpikpli*, connue sous le nom de *haló*. Dans ce cas, le jeu est motivé par des hostilités entre groupes, que l'on finit par chanter et théâtraliser en recourant à n'importe quelle forme musicale choisie (Avorgbedor 1990-91: 61-80; 1994:83-112). Les ensembles concurrents attaquent et contre-attaquent au gré des prestations musicales. Étant donné que celles-ci tournent autour de l'infamie et des insultes dirigées contre certains individus, les spectateurs qui se sentent offusqués sont amenés à réagir, verbalement aussi bien que physiquement, pendant et après le *haló*. En conséquence, certains d'entre eux risquent de subir des blessures psychologiques durables et d'être stigmatisés socialement. Un indice de la violence et de l'agressivité engendrées par le *haló* est le nombre d'arrestations et de morts provoquées par ce type d'événement que le Gouvernement ghanéen a d'ailleurs interdit en 1962. Le *haló* diffère ainsi du *dzokpikpli* à plusieurs égards: il possède une autre finalité et un ensemble de règles spécifiques, sans parler de ses répercussions sociales. Par exemple, dans le *haló*, l'accent est mis davantage sur l'expression virulente d'injures par la théâtralisation autant que par les paroles des chansons qui offrent un mélange subtil de faits et d'allégations. De plus, il y a un usage plus créatif des images visuelles afin de renforcer l'emprise des insultes sur les concurrents[9]. Le *haló* est ainsi une bonne illustration d'une forme musicale où l'application de critères d'évaluation et leurs répercussions sociales et musicales sont étroitement dépendantes du genre lui-même.

16 Les implications musicales de la joute musicale ou *dzokpikpli* sont cependant toujours pertinentes pour la discussion du *haló*. En dehors des avantages sociaux et personnels recherchés, une représentation de *haló* constitue une tentative sérieuse d'explorer et de manipuler sa supériorité musicale. Le facteur de supériorité est si central que les compositeurs, appelés *hesinowo*, cherchent à s'attirer les bonnes grâces d'un *hadzivodu* (littéralement « dieu chanteur »), une force surnaturelle associée à la créativité musicale. Le point musical culminant du *haló* est atteint lorsqu'une tierce partie, venant d'un village différent, assume le rôle d'un juge indépendant dont le verdict déterminera le vainqueur. Les deux ensembles concurrents jouent à tour de rôle dans le *haló*, et chacun se soumet à un règlement spécifique qui requiert la présence de chaque ensemble (c'est-à-dire en tant que public) lorsque c'est le tour de l'ensemble rival. De ce point de vue, le *haló* diffère considérablement d'un *dzokpikpli* habituel. Le vainqueur du *haló* reçoit un drapeau blanc orné du motif et du proverbe de circonstance[10]. Parfois, le vainqueur est choisi prématurément, notamment lorsque son adversaire ne parvient pas à contenir sa rage et se met ainsi à perturber le jeu par des agressions physiques intempestives. Parfois aussi l'ensemble concurrent cherche à déranger la manifestation en se mettant à jouer en même temps. Ce faisant, le rival enfreint le règlement destiné à assurer le bon déroulement de l'événement musical. D'autre part, un tel jeu simultané et perturbateur est considéré comme un moyen fort efficace pour détourner le public de son rival.

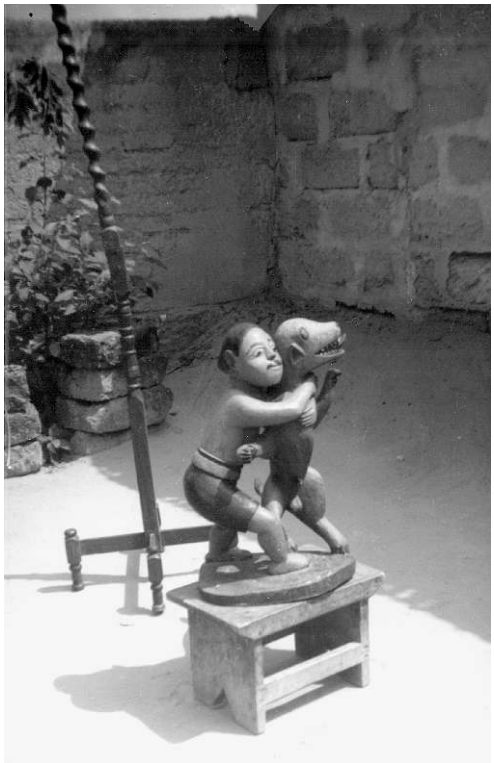
Autres domaines pertinents

17 L'observateur critique serait peut-être amené à considérer comme relevant de l'esthétique tout ce qui se passe dans la pratique musicale des Anlo-Ewe (ou de toute autre ethnie africaine): c'est effectivement une tendance que l'on retrouve dans une bonne partie de la littérature ethnomusicologique. Inversement, on pourrait écarter la musique en question comme étant une forme d'expression « primitive » impossible à détacher des émotions individuelles qu'elle suscite et du contexte social plus large dans lequel elle s'insère. Or, les exemples présentés ici font état de pratiques et de concepts qui nous sont à la fois familiers et étrangers, susceptibles de nous éclairer sur la nature de l'esthétique et les problèmes qu'elle soulève. Afin de préciser davantage le point de vue des Anlo-Ewe en la matière, considérons quelques-uns des paramètres et des conventions qui gouvernent l'expression de commentaires, verbaux ou silencieux, à propos d'un événement musical donné.

18 Un ensemble musical typique est composé de *uumegāwo* (présidents), d'*akametsiawo* (personnes clefs), de musiciens qualifiés comme l'*azāgunɔ* ou le *uunɔ* (tambourinaires), le *hɛnɔ* ou *hasinɔ* (maître chanteur) et la *hatsovi* (meneuse du chant féminin, qui seconde le *hɛnɔ*), ainsi que du *kanɔ* (personne qui tient la cravache, qui veille au maintien de la discipline), ou encore de l'*atsiāwɔla* (styliste, danseur décoratif). Le talent et l'exploit individuels sont importants, le premier étant susceptible de se transmettre par héritage. Toutefois, on reconnaît les individus sur la base de certains traits préférentiels. Par exemple, la *hatsovi* doit avoir une voix sonore, claire et « douce »; seules les personnes dotées d'un talent poétique et d'une créativité musicale considérables peuvent être des *hɛsinɔwo*. Ces exigences vont de soi, et aucun ensemble ne se risquerait à perdre la face en y dérogeant. Les critères d'évaluation du jeu musical prennent en considération tous les aspects que nous venons d'énumérer, en plus d'autres paramètres établis ou contingents évoqués ci-après.

19 Pour chaque représentation musicale dotée de sens, un facteur capital est le degré d'enthousiasme et d'intérêt qu'elle suscite. C'est dans ce contexte qu'il faut considérer le rôle du *kanɔ*: celui-ci se promène muni d'un bâton et tape légèrement les pieds de ceux qui semblent indifférents au jeu ou manquent visiblement d'énergie. D'autres astuces existent qui répondent à des objectifs semblables, comme l'exclamation périodique « *hoɖo ɖuio*! » sur une forme antiphonale. Cette exclamation est musicalement signifiante parce qu'en introduisant un moment de fraîcheur dans le jeu, elle rend les participants plus alertes. Cette astuce complète ainsi la fonction remplie par le *kanɔ*. Dans le *dzokpikpli* décrit plus haut, un partisan de l'ensemble perdant avait conseillé aux interprètes d'« animer la musique par quelques exclamations ». Globalement, la qualité de la musique est ainsi déterminée par le degré d'énergie et d'enthousiasme qu'elle parvient à générer chez les participants.

Fig. 3: Exemple d'une sculpture appelée *dufozi*, dont les associations symboliques et l'attrait esthétique contribuent à rehausser l'emprise visuelle du spectacle et le message véhiculé par la musique et les paroles des chants.



20 Les commentaires verbaux émis par le public ne suffisent pas pour confirmer le niveau d'un événement musical. Bien qu'on maintienne une distinction entre interprètes et public, des spectateurs individuels peuvent se joindre au jeu, même sporadiquement. Mais une telle réaction du public est généralement motivée par une prestation attrayante et motivante. Aux moments d'allégresse musicale, on entend certaines expressions parmi le public ou les interprètes, par exemple: *evua le afɔ tsɔm* (la musique prend pied), *ele totom ɖe eme* (ça chauffe), *eɖo ŋana me* (voilà qu'elle devient agréable)[11]. Afin de maintenir le dynamisme musical du moment, les femmes de l'ensemble tentent d'inciter les spectateurs à participer en leur jetant des mouchoirs. Le spectateur peut refuser cette invitation subtile en rejetant le mouchoir, soit parce qu'il est trop timide, soit parce que le jeu musical le laisse indifférent. Il arrive aussi qu'un spectateur se joigne spontanément

à l'ensemble. Mais une telle participation n'est pas nécessairement le signe d'un événement musical mémorable; elle peut aussi être une expression de courtoisie envers les invités. Il importe donc de considérer les paramètres et conventions qui ressortent d'une prestation musicale donnée – qu'ils soient établis ou en voie de gestation – en fonction de la totalité des conventions sociales. Ce n'est pas seulement l'interaction propre à l'événement musical qui lui confère un sens, mais encore les choix spécifiques qui répondent à des situations nouvelles et contingentes.

21 Un autre domaine d'investigation pertinent pour la notion d'esthétique concerne les ajustements uniques ou les mesures d'innovation auxquels on recourt lorsque les ensembles sont – directement ou indirectement – en compétition musicale. Dans la plupart des situations formelles, le jeu suit la structure musicale ordinaire, mais il existe une possibilité d'allonger ou de raccourcir les séquences moins importantes du point de vue musical. Par exemple, dans l'*adzida* ou le *gohū*, le jeu commence par une brève interprétation de l'*afauū*, la musique des devins. Par ce prélude, qui peut être interprété rapidement ou lentement, on supplie les divinités pour qu'elles veillent au succès de l'événement. Étant donné que l'*afauū* fait partie intégrante de la structure globale de la musique, on ne l'omet jamais en circonstance formelle. D'autre part, à cause de l'esprit de compétition et de la quête de supériorité musicale qui opposent les ensembles, l'orientation idéologique et métaphysique du prélude contribue à son interprétation convenable. Toutefois, certaines situations exigent que le prélude soit raccourci afin de passer plus rapidement à une séquence dotée d'une signification musicale plus grande.

22 Dans la joute opposant les villages de Sasieme et Afgiadenyigba, l'ensemble vainqueur mit une fin abrupte à son interprétation d'une séquence connue sous le nom de *hatsiatsia*, dont les chansons principales sont exécutées sur un simple accompagnement de cloches. Étant donné que l'ensemble de Sasieme avait clairement pris l'avantage sur son rival, il fallait maintenir, voire améliorer le jeu qui pouvait lui assurer la victoire. Pour y parvenir, l'ensemble accorda plus d'importance aux séquences plus signifiantes et valorisantes, mais sans porter atteinte au déroulement normal du jeu musical. La fin abrupte du *hatsiatsia* permit également d'insérer un moment dramatique spécial destiné à exacerber l'attente du public. A ce moment particulier du *dzokpikpli*, le choix tomba sur la séquence appelée *uulili*, qui combine chant, danse et jeu de tambours. Dans le contexte du *haló*, c'est le *hatsiatsia* que l'on considérerait comme une séquence propre à être mise en valeur, car l'accent est mis sur les paroles des chansons, le plus souvent des injures (celles-ci étant au cœur du *haló*). Par conséquent, les choix esthétiques sont d'ordre stratégique et varient d'un genre à l'autre, d'une situation à l'autre. D'autre part, ils sont aussi déterminés par le déroulement de l'événement musical particulier.

23 La qualité d'une prestation musicale ressort également de sa durée totale. Par exemple, une prestation qui se déroule l'après-midi se termine normalement vers 18 heures. Mais les interprètes tout comme le public peuvent faire en sorte qu'elle se prolonge plus tard, par exemple lorsque les participants éprouvent beaucoup de plaisir et qu'ils veulent le faire durer. Une manifestation qui serait normalement de deux heures et demie peut ainsi durer une heure de plus. Dans certains cas, le jeu se termine officiellement à l'heure prévue mais ceux qui veulent le prolonger peuvent rester là et continuer à chanter. En bref, ce n'est pas seulement sa durée mais encore sa valeur qualitative qui détermine le succès et l'impact affectif de l'événement musical. Les facteurs temporel et qualitatif sont en partie déterminés à leur tour par des événements contingents, tels que la quantité de présents que les artistes reçoivent de leur hôte ou de leur public. Normalement, le public

récompense l'excellence de la prestation individuelle en donnant de l'argent, ce qui encourage les musiciens à continuer à améliorer leur jeu. Tout l'ensemble peut aussi recevoir des boissons alcoolisés. Certains interprètes s'attardent afin de participer à la consommation collective de boissons après la clôture officielle de la manifestation. En attendant de recevoir leur part, ils chantent. Parfois ces boissons ne représentent que des dons symboliques faits en vue de s'acquitter d'obligations mutuelles et de répondre aux conventions sociales, si bien que la prolongation de l'activité musicale ne reflète pas en soi la qualité de l'événement musical de la journée.

24 Un autre domaine important qui met en relief la sensibilité des gens face à leurs représentations musicales sont les noms donnés aux ensembles. Mise à part la nomenclature générale qui sert à distinguer les genres musicaux, les interprètes nomment leurs ensembles en tenant compte de leurs préférences politiques, musicales et philosophiques. Par exemple, un ensemble de *kinka* porte le nom de « Unity », un autre celui de « Dzive ». Pour en rester à ces exemples, la première dénomination en anglais est une marque subtile du niveau élevé de scolarisation de ses membres. Cette méta-affirmation transmet ainsi aux ensembles rivaux un message de fierté et de supériorité. D'autre part, le terme « unity » évoque un proverbe bien connu dans plusieurs langues, y compris celle des Anlo-Ewe, qui dit: « l'unité (ou l'union) fait la force ». L'appellation « Unity » souligne ainsi la cohésion du groupe et les avantages politiques, économiques et sociaux qui peuvent en découler.

25 L'autre nom, « Dzive » (littéralement « cœur amer ») est une abréviation pour dire « *dzikudzinegba* » (« que ton cœur soit brisé »). Ainsi le groupe « Dzive » signifie aux ensembles concurrents que la qualité de son jeu risque de les exaspérer. De tels énoncés sont souvent considérés comme des défis sociaux emplis de provocation. L'expérience coloniale a amené de nombreuses nouveautés, tant positives que négatives, aux Ewe, voire au Ghana tout entier. Une des réponses initiales à l'intervention occidentale a été de s'approprier certains éléments en vue de finalités précises. Par conséquent, beaucoup d'ensembles musicaux projettent une image « progressiste » en se dotant de noms anglais comme « Britannia », « English », « Touring Car », « Favour »; ces dénominations véhiculent des images ou des analogies supplémentaires permettant aux ensembles de mettre en valeur leur jeu musical.

Conclusion

26 Il existe de nombreuses approches de la musique dont l'usage et les fonctions varient d'ailleurs considérablement dans le temps et dans l'espace. Toute spéculation sur la question de savoir quels critères sont susceptibles de constituer une base théorique adéquate pour appréhender l'esthétique doivent se limiter à un ensemble d'hypothèses qui reflètent clairement les conventions propres au type de musique considéré. En outre, les chercheurs doivent se tourner vers d'autres facteurs qui ne semblent pas se tenir « musicalement », et qui se révèlent peu à peu. Mais il y a une tâche encore plus importante: il faut s'assurer qu'on dispose de données suffisantes sur ce qui est visible et invisible, sur ce qui est dit et non dit, et sur l'ontologie de l'expérience artistique au niveau inconscient.

BIBLIOGRAPHIE

AVORGBEDOR Daniel K., 1985, « The transmission, preservation and realisation of song texts: a psycho-musical approach ». In *Cross Rhythms 2* (D. Avborgbedor & Kwesi Yankah Eds). Bloomington: Trickster Press, p. 76-92.

AVORGBEDOR Daniel K., 1990-91, « Some contributions of *haló* music to research theory and pragmatics ». *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological & Ethnological Research* 32: 61-80.

AVORGBEDOR Daniel K., 1994, « Freedom to sing, license to insult: the influence of *haló* performance on social violence among the Anlo-Ewe ». *Oral Tradition* 9(1): 83-112.

BAUMGARTNER Alexander Gottfried, 1750, *Aesthetica*. Frankfurt/Oder.

BÉHAGUE Gerald Ed., 1980, *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Austin: University of Texas Press.

BLACKING John, 1973, *How Musical Is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.

CHERNOFF John Miller, 1979, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Music*. Chicago: University of Chicago Press.

FIAGBEDZI Nissio, 1977, *The Music of the Anlo. Its Historical Background, Cultural Matrix, and Style*. Thèse de doctorat, Université de Californie à Los Angeles.

HERNDON Alice Marcia & McLEOD Norma, 1979, *Music and Culture*. Darby PA: Norwood Editions.

HERNDON Alice Marcia & McLEOD Norma, 1980, *The Ethnography of Musical Performance*. Darby PA: Norwood Editions.

KAPLAN Abram, 1964, *The Conduct of Inquiry. Methodology for Behavioural Sciences*. Scranton: Chandler.

KINGSBURY Henry, 1991, « Sociological factors in musicological poetics ». *Ethnomusicology* 35(2): 195-219.

LADZEKPO Kobla, 1971, « The social mechanics of good music: a description of dance clubs among the Anlo-Ewe-speaking people of Ghana ». *African Music* 5(1): 6-13.

McCLARY Susan, 1987, « The blasphemy of talking politics during Bach Year ». In *Music and Society. The Politics of Composition, Performance, and Reception* (Richard Lepper & Susan McClary Eds). Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-62.

NAYO N.Z., 1964, *Akpalu and His Songs*. Thèse de diplôme en musique africaine, Université du Ghana, Legon (1984).

NOTES

***.** Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

1. Ainsi la perspective adoptée par Susan McClary (1987: 13-67) et Henry Kingsbury (1991: 195-219) prête sérieusement à controverse.

2. Dans l'original anglais, le terme est *music-dance*, traduit ici, d'accord avec l'auteur, simplement par musique ou jeu musical. Selon l'auteur, le terme de *music-dance* vise à souligner la diversité des formes d'expression artistique propre à tout événement musical chez les Anlo-Ewe, y compris la danse [n.d.l.r.].
3. Dans la communauté à laquelle appartiennent les membres de l'ensemble, un sifflet est joué en guise d'avertissement, environ une heure avant le début des répétitions; c'est une imitation sonore et rythmique de la phrase *miwɔ kaba midzo*, « prépare-toi vite pour que nous puissions y aller ».
4. HesinɔVinokor Akpalu (mort vers 1978), compositeur de chansons, fonda un nouvel ensemble nommé *Akpalu* (voir aussi Nayo 1964). Kobla Ladzekpo est le seul qui s'occupe actuellement d'une recherche sur les origines du *gahū*, qui fut introduit par des personnes ayant voyagé au Togo, au Bénin et au Nigéria.
5. Contrairement aux paroles tronquées, l'utilisation des instruments musicaux originels répond à deux facteurs surtout, qui sont la valeur symbolique et la nature concrète des instruments musicaux d'une part, et le fait qu'ils permettent d'identifier les institutions religieuses et politiques auxquels ils se rattachent, d'autre part.
6. Une distinction s'impose entre public et interprètes, selon leur niveau de participation. Les spectateurs individuels sont toutefois libres de se joindre au jeu si celui-ci les inspire suffisamment.
7. Par exemple dans le *haló*, une tradition musicale désormais interdite qui comportait des insultes et d'autres agressions, l'accent était mis sur la théâtralisation et les images sculptées, qui viennent renforcer les injures chantées. Pour plus de données sur le *haló*, voir Avorgbedor (1994:83-112; 1990-91: 61-80).
8. Il est rare que les hôtes annoncent des conflits dans l'horaire de jeu des ensembles invités.
9. Pour plus de données sur le rôle du concret dans l'impact affectif des paroles des chansons, voir Avorgbedor (1985: 67-92).
10. Ces jugements sont d'ailleurs fréquemment défiés ou contestés.
11. Cette dernière expression comporte des connotations érotiques lorsqu'elle est employée dans un contexte non musical.

RÉSUMÉS

Les Anlo-Ewe recourent à tout un éventail de conventions et de procédures dans leur pratique musicale qui, si elles varient selon la circonstance, le genre et la fonction, n'en témoignent pas moins d'une différence fondamentale par rapport à celles qui régissent la vie de tous les jours. Les Anlo-Ewe encouragent l'emprunt, l'innovation et le renouvellement dans le domaine musical; et on constate un lien étroit entre l'excellence musicale et le prestige social dans tous ce qui a trait à l'appréciation, à l'évaluation et à la critique de la musique. A certaines occasions spécifiques, comme la création d'un nouvel ensemble ou les funérailles d'un dirigeant d'ensemble musical, on recherche et parvient à un niveau très élevé de jeu musical. Divers moyens d'expression y sont réunis, tels que les images visuelles, la gestuelle, la poésie, la danse et la pantomime. Certaines conventions, comme la participation sélective du public, les dons, l'aménagement des lieux et les mesures disciplinaires, contribuent à la structure formelle de l'événement et à la substance de la musique, pour susciter une expérience musicale inoubliable.

Les noms des ensembles expriment également la conception musicale et la philosophie collective de leurs membres.

The Anlo-Ewe of south-eastern Ghana employ a wide range of conventions and procedures in their music-dance performances. While these conventions vary according to each context, genre, and function, they constitute a sufficient evidence that suggests that the experiences of music-dance events among the Anlo-Ewe are different from those of ordinary life situations. Musical borrowing, innovation and renewal are encouraged, and both musical excellence and social prestige are linked together in the appreciation, evaluation and criticism of music-dance. Special occasions such as the founding of a new ensemble, contest, and the funerals for a deceased ensemble chairperson are among the main contexts during which the highest quality of music-making is sought and exemplified. A wide range of expressive means are united in performance, drawing from such related art forms as visual icons, gesticulation, poetry, dance, and mime. Certain formalities such as selective audience participation, gift-giving, spatial arrangement, and disciplinary measures are also united with the formal structure and content of the music-dance to achieve a maximum musical experience. The manner in which ensembles are named also reflects the performers' musical understanding and group philosophy.

AUTEURS

DANIEL AVORGBEDOR

Daniel Avorgbedor est actuellement l'éditeur des *RILM Abstracts of Music Literature* et il enseigne aussi au City College, New York. Il a enseigné l'ethnomusicologie à l'Université du Ghana (Legon), au Bretton Hall College (Leeds, Royaume-Uni), et il a bénéficié de subsides de recherches des fondations Guggenheim et Wenner-Gren. Ses travaux de recherche actuels portent sur le *haló* (un genre musical anlo-ewe interdit par la loi), la musique d'église contemporaine au Ghana, ainsi que sur la sociologie des pratiques musicales des Anlo-Ewe établis en ville.