

# COULEURS MODALES, STRUCTURES DE PARENTE ET SENS GLOBAL DANS LE CHANT TRADITIONNEL DES ETHNIES DU TOGO

Christian PARIOT<sup>1</sup>

*Abstract:* The description of the implied melodic theory contained in the Togolese traditional singing in all its ethnic and linguistic components updates the modal rich reflected by a powerful use of the pentatonic mode in its fundamental forms as hybrid and mixed forms. Beyond the analysis of melodic profiles reveals a matching between the melodic structure of traditional singing and prosodic structure of languages in tones of the region. This strong lineage between speech and song is the language emanation of a societal univocal basement and saturated of meaning that contributes to shaping the cultural uniqueness of these different peoples.

*Key words:* art, language, communication, semantic, education, development.

## 1. Introduction

Dans le cadre des travaux de recherche initiés par l'*Institut de musique chorale du Togo*, nous avons été amenés à entreprendre une grande opération de collectage à travers toutes les régions de ce petit pays africain riche pourtant de quarante-six ethnies et langues. Nous avons reçu le soutien de l'Ambassade de France de Lomé qui nous aiguillé vers le *Fonds d'aide aux sociétés civiles du sud* qui a retenu et financé notre projet.

Ainsi avons-nous pu doter de bourses de voyage nos étudiants qui ont présenté leurs rapports de collectage lors d'un séminaire organisé à Lomé les 11 et 12 octobre

derniers. Dans le même temps, nous avons développé une analyse musicologique sur le matériau mélodique rassemblé dont nous livrons ici les premières conclusions.

Une publication, inscrite dans notre projet et prévue pour le milieu de l'année 2015, présentera une synthèse de ce travail de sauvegarde du patrimoine immatériel musical du Togo.

## 2. Couleurs modales

Une étude d'ensemble du chant traditionnel togolais sous toutes ses composantes ethniques et linguistiques révèle un foisonnement mélodique des plus luxuriants et des plus surprenants que

---

<sup>1</sup> Université de Toulouse, France. 1. Chef de chœur, a fondé en 2011 l'Institut de musique chorale du Togo qui a pour mission la formation des chefs.

traduit, en premier lieu, l'utilisation peu coutumière d'une grande variété de modes déclinée sous des formes *bitonique*, *tritonique*, *quadrisonique*, *pentatonique*, *hexatonique* ou encore *heptatonique*!

S'il est permis de passer rapidement sur le mode *bitonique*, suffisamment rare et à seule fonction signalétique, et sur le mode *tritonique*, exclusivement réservé aux chants pour enfants et qui relève donc des formes de comptines répandues sous tous les cieux, une étude plus avancée met en exergue le mode *pentatonique* comme l'échelle musicale la plus largement utilisée. Un mode unifiant qui rallie à lui

les modes quadrisonique et hexatonique et même le mode heptatonique qui n'est jamais envisagé totalement. Au contraire, ces différentes échelles ont, le plus souvent, une forte coloration pentatonique qui les assimile à des formes dérivées et amplifiées, que l'on peut aussi qualifier hybrides, de ce mode véritablement central. Les notes supplémentaires apportées par les extensions hexa et heptatoniques n'ont pas rang de notes constitutives mais relèvent du statut de notes ornementales (broderies pour l'essentiel).



Fig. 1

Le mode pentatonique est bien la sève nourricière des musiques traditionnelles togolaises comme il l'est de nombreuses autres musiques africaines. Si nous voulons aller plus avant dans la description musicologique de ce mode très singulier, nous remarquons que sa succession mélodique (les écarts entre les barreaux de l'échelle) qui proscrit, par définition, le demi-ton (mode anhémitonique), ne laisse apparaître que deux seuls intervalles, l'intervalle de seconde majeure et celui de tierce mineure. Dans le cadre d'une même octave, si tant est que l'octave puisse être pertinente pour un mode d'ambitus contenu entre la sixte et la septième, Simha Arom avance qu'il est possible de construire 5 différentes échelles pentatoniques anhémitoniques en faisant tourner la position des intervalles dans l'échelle :

- 1) do-re-mi-sol-la-do = S S T S T  
1 2 3 4 5 1
- 2) do-ré-fa-sol-sib-do = S T S T S  
1 2 3 4 5 1
- 3) do-mib-fa-lab-sib = T S T S S  
1 2 3 4 5
- 4) do-ré-fa-sol-la-do = S T S S T  
1 2 3 4 5 1
- 5) do-mib-fa-sol-sib = T S S T S  
1 2 3 4 5

soit une disposition des tierces : 1-2 3-4 // 1-2 4-5 // 2-3 4-5 // 2-3 5-1 // 3-4 5-1

Mais ces cinq échelles découlent d'un continuum invariable qui laisse apparaître un enchaînement de deux secondes majeures, que Constantin Brăiloiu juge central et dénomme *pyncnon* (du grec *serré*,

*compact*), suivies d'une tierce, d'une seconde et d'une tierce. Les différentes échelles mentionnées proviennent en fait de la note d'entrée dans ce continuum que l'on peut qualifier de circulaire car sans entrée véritable et sans finale systématique. N'ayant ni entrée ni finale, le mode pentatonique autorise des appuis variables sur chacun de ses degrés et apparaît de ce fait comme peu polarisé, aucune des notes du mode n'étant réellement fonctionnelle. Ce qu'a résumé Constantin Brăiloiu en évoquant une indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes : "Non seulement aucune attraction ne s'y fait sentir, mais ses composantes (1, 2, 3, 5, 6) peuvent chacune faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en voulant, à tout prix, lui assigner une tonique voire une fondamentale". A cette aune, il est permis de contester la distinction fréquemment avancée entre un mode pentatonique majeur (*do ré mi sol la*) et un mode pentatonique mineur (*la do ré mi sol*) qui se révèle fort peu pertinente.

C'est une des raisons pour laquelle le mode pentatonique n'a pas de véritable *ethos* (caractère) associé comme, par exemple, le mode mineur du système tonal qui indexe une certaine catégorie d'affects. Par contre, il génère un ensemble de formules mélodiques que la présence de la tierce mineure imprègne d'une grande douceur, comme dans le chant Kotokoli *Eya ayae*, dont la mélodie sinueuse est tout à fait adaptée à ce chant interprété par les femmes.

## Exemple 1

E-ya e-ya - e E-ya e-ya - e, E-ya E-ya - e e-ya-e ya - e Ko ro gi mam ba

10 fei ye . E-ya e-ya - e E-ya e-ya E-ya e-ya

Le mode pentatonique se prête aussi fort bien, par la répétition de courts motifs, à l'expression rythmique et en cela peut se révéler plus masculin.

Par contre, en ne présentant pas de succession possible de tierces qui sont les intervalles constitutifs des accords classés du système tonal, il se révèle particulièrement impropre à l'harmonisation. A l'inverse du système tonal qui en découle, le mode pentatonique ne repose pas, quant à lui, sur la résonance naturelle des corps sonores.

Cette empreinte pentatonique est présente dans d'autres cultures et elle est si universellement répandue pour que nous puissions l'accréditer comme signe distinctif majeur. Aussi, afin d'approfondir

notre connaissance de la musique traditionnelle togolaise, convient-t-il de se pencher sur la structure mélodique de ces chants, sur leur construction formelle et sur leur rapport au texte et à la langue.

### 3. De la parenté

Nous partirons d'exemples de chants composés dans diverses langues régionales appartenant au groupe kwa.

Le chant en langue akposso (langue à tons très proche de l'éwé) *Agbeno Kulèlè*, recueilli à l'ouest d'Aktapamé, développe un mode hexatonique hybride à teneur *do-ré-fa-sol-la-si bémol*.

## Exemple 2

RYTHME IGBÈLÈ

A - gbè nò ku nè lè , A - tchi-ni-fo ku nè lè, ɔ - lu-bæ dja gbè nò ku nè

6 lè, gba mu te na tse se wu ka ne tuo

Traduction :

*Un gentil homme m'a fait la cour, j'ai refusé /  
Finalement je me rends compte que j'ai perdu.*

L'incipit se fait sur une lancée sonore qui installe les deux premières phrases dans le registre aigu (constellation do-sol) et qui peut être tout à fait assimilé à l'élévation commune de la voix au début d'une conversation. Ensuite le chant descend d'un palier pour une troisième phrase située dans le registre médium (constellation fa-sol-la-si bémol), véritable zone médiatrice et plus « parlante », qui conduit vers la désinence finale dans le registre grave, à distance d'octave par rapport à l'entame (constellation ré do). Cette désinence est à l'image de la voix qui retombe et s'éteint au terme d'un échange verbal. Le chant parcourt ainsi successivement avec netteté les trois registres.

La structure formelle laisse donc apparaître un enchaînement de quatre phrases, deux phrases dans l'aigu suivies d'une phrase dans le médium et d'une dernière phrase dans le grave, qui révèle une forme bien équilibrée AABC.

La structuration mélodique de ce chant n'est pas sans rappeler la structuration prosodique des langues à tons de la région comme l'éwé, l'akposso ou le dittamari. Les phrases mélodiques sont générées par des groupements ou des constellations de notes toujours localisées dans un même et unique registre, aigu, médium ou grave. Ces différents registres se rapprochent effectivement de près des hauteurs relatives et des différentes intonations des langues à tons.

Jacques Rongier, dans son ouvrage *Parlons éwé*, mentionne pour cette langue du groupe kwa deux tons pertinents, un ton haut et un ton bas qui correspondent à deux hauteurs sonores nettement espacées, et des tons modulés prononcés sur deux ou trois notes toutes aussi espacées.

L'exemple qu'il cite situe les deux tons haut et bas à une distance d'intervalle de sixte représentée par les notes *si* pour l'aigu et *ré* pour le grave, ce qui représente un ambitus relativement important. Mais la langue à tons ajoute également aux tons *ponctuels* de la chaîne parlée des tons *mélodiques* qui affirment comme distinctif et pertinent le mouvement d'ensemble d'une courbe d'intonation et non un point isolé de la courbe.

La langue éwé conjugue ces deux modalités, la distinction sémantique localisée et le fait généralisé d'intonation. Si Dominique Sewane précise de son côté que le *dittamari* qui est la langue parlée des Battamariba du nord-est du Togo possède trois tons, élevé, moyen et grave, il est permis d'avancer que, dans la langue éwé ou akposso, le jeu très opposé des tons mélodiques libère un espace intermédiaire dans le registre médium qui est largement parcouru par les tons modulés et qui est parfaitement décelable lors d'une conversation.

Le chant en langue éwé *Akebou Etinie* offre une autre déclinaison de cette tripartition des hauteurs du phrasé mélodique tout en reproduisant au plus près le même équilibre formel (trois mesures pour le registre aigu, trois mesures pour les registres moyen et grave):

Exemple 3

E - ti-nie E-ti-nie A fa ma kpo lin tche ni wo ro ko E - ti-nie A

5  
fa ma kpo - o lin tche ni wo ro ko

Les tons ou registres sont, ici aussi, nettement localisés et la désinence générale (aigu-médium-grave) respectée, comme elle l'est dans la quasi totalité des chants étudiés. L'équilibre formel est à nouveau constaté et sa présence dans la plupart des chants collectés nous conduit à franchir le pas et à émettre l'hypothèse

d'une perfection formelle comme en témoigne cet autre chant en éwé recueilli à Davedi, à l'est de Tsévié (Tsévié est une ville située à 35 kms au nord de Lomé, très riche sur le plan de la musique traditionnelle et où pratiquement chaque quartier a son rythme propre.), *Mywqenenyó*:

Exemple 4

**Rythme Kpete**

Solo

Mi wɛ ne nyo là bu le dzo gbe ta me dji nu wu gba ga

me tɔ , kpe te vio mi wɛ ne nyo Ko - fi le tɔa ma

Tuti

ho - me gbɔ hoe he se tɔa ma - ɲe dɔa e Mi-wɛ

ne nyo Là bu le dzi gbe ta me dji nu wu gba ga

me tɔ kpe - te vio mi wɛ ne nyoa e

Ces trois chants développent une ouverture très peu prononcée de la voix parlée à la voix chantée, l'intervalle de sixte de la langue parlée à tons s'étendant à l'octave ou à la neuvième (*do grave-ré aigu*), s'en jamais aller au-delà, ce qui représente un élargissement de l'espace sonore d'une tierce voire d'une quarte (une tierce vers l'aigu à laquelle s'ajoute une seconde vers le grave).

Le cadre formel présente de réelles analogies et repose sur une symétrie qui instaure un jeu de proportions sur lequel il convient de s'interroger.

S'il s'agit d'un respect de conventions poétiques "implicites", car non théorisées, *quid* de la symétrie qui met en vis-à-vis un ensemble de deux phrases aiguës et un ensemble constitué d'une phrase médium et d'une phrase grave? L'esthétisation du procédé ne fait aucun doute pour l'analyste imprégné de méthodologie occidentale mais qu'en est-il réellement ?

La structure tripartite à profil désinentiel saisie dans un jeu de symétrie formelle qui vient d'être mise en évidence dans ces trois exemples est plus que fréquente pour qu'il soit permis de l'accréditer comme un invariant structurel du chant traditionnel togolais, même si d'autres chants présentent une structure interne plus vagabonde qui ne respecte pas à la lettre

cet enchaînement trop systématique. Mais il n'en demeure pas moins que tous ces chants de la tradition s'accordent sur un même déroulement "narratif", de l'aigu au grave et qu'ils se déploient dans un cadre formel que l'on peut poser comme esthétisé.

Aussi est-il possible de faire état d'une parenté entre la structuration mélodique des chants et la structure prosodique des langues utilisées. Un tel rapprochement n'existe pas dans les cultures occidentales où voix parlée et voix chantée sont nettement différenciées, la musique n'ayant eu de cesse de s'ériger en langage autonome. Cette volonté d'autonomie avait poussé les musiciens du début du 18<sup>ème</sup> siècle à valider scientifiquement leur propre système d'écriture en étayant les fondements du langage tonal sur l'élucidation de la résonance naturelle des corps sonores mise au jour à travers la révélation de la succession des sons harmoniques. Le langage musical avait ainsi pu se targuer d'une autonomie sémantique qui allait conduire, par la suite, à évoquer la genèse d'authentiques "pensées" musicales chez les grands compositeurs.





Fig. 2

Cette réalisation de la musique comme langage séparé explique aussi que la musique savante a pu et peut encore faire chanter indifféremment des phrases musicales tonales ayant la même structuration mélodique dans des langues ayant parfois une structuration syntaxique totalement opposée comme, par exemple, l'allemand et le français. La langue se pose sur la mélodie et l'influence en retour sans que se manifeste le sentiment d'une commune origine ni appartenance.

En reproduisant ou en répercutant à ce point la structure linguistique qui l'initie, le chant traditionnel togolais apparaît, à l'inverse, comme la pure émanation de ses différentes langues vernaculaires qu'il élève et magnifie pour en faire le reflet sonore de l'esprit des différents peuples qui le composent. Ici, la musique n'est pas et ne sera jamais un art "réservé" comme elle l'est devenue en Occident, c'est-à-dire un art réservé par des compositeurs pour un public, car elle est avant tout une

production de l'ensemble d'un groupe. Le musicien n'est pas en marge et à l'écart du groupe, il est totalement immergé dans celui-ci au point de ne faire qu'un avec lui. C'est ce qui explique qu'il n'existe pas de terme générique approprié au Togo comme dans le reste de l'Afrique pour signifier la musique, et que les seuls vocables rencontrés désignent le chant, le rythme ou la danse quand, comme dans bien des régions du Togo, ce n'est pas le même terme qui désigne l'ensemble.

La question de l'esthétique n'est pas illégitime, mais elle se posera toutefois dans des termes et une problématique eux aussi bien différents, l'esthétique musicale ayant plus à voir, dans la musique traditionnelle togolaise, avec l'efficacité ou l'efficacéité du chant lors d'une pratique rituelle ou d'une activité communautaire qu'elle contribue à mener à son accomplissement qu'avec l'évaluation du taux de performance d'une production artistique.



La mutation de la parole dans le chant en même temps que l'ancrage du chant dans la langue crée un lien unique qui semble bien caractériser la tradition musicale togolaise. Un lien ainsi constitué

et justement avéré entre un peuple, sa langue et son chant qui peut expliquer cet enracinement profond de la musique et du chant dans l'âme et la culture.



Fig. 3

Cette intimité explique que l'on dise, lors de certains rituels, que les tambours, les trompes, les flûtes "parlent" pour s'adresser au souffle d'un défunt ou que l'on entende encore, dans certaines contrées, de grands discours qui se font en chantant.

Le chant traditionnel togolais est ainsi immergé dans sa langue au point d'en refléter la structure et le sens, et, par delà, de partager et de diffuser le même point de vue sur le monde. Ce faisant, il nous fournit un modèle originel qui peut être considéré comme normatif et à l'aune

duquel seront appréciées les musiques modernes qui se seront, peu ou prou, éloignées de la tradition. Il conviendra alors de mesurer cet écart pour démontrer l'ampleur de la main mise des influences extérieures, des dénaturations et même des acculturations. Toutes les musiques composées dans les dernières décennies peuvent être ainsi passées au crible de cette perte d'âme progressive.

Évoquons simplement le cas de l'hymne togolais qui fut composé immédiatement après l'Indépendance du pays et qui, par

une volonté de modernité ou d'alignement, a été écrit dans un langage tonal si éloigné du schéma traditionnel qu'il donne l'impression d'une musique totalement coupée de ses racines. Et pourtant sa

première phrase très enlevée parcourt allègrement les registres, avec un ton haut et ton bas nettement signifiés, et suggère à nos oreilles que la tradition, quoique masquée, n'a pas été oubliée !



Fig. 4

#### 4. Du sens global

Ce prolongement de la parole dans le chant ne manque pas d'interroger, même si la forte oralité du quasi totalité des langues de la région peut en atténuer la portée. Mais, après tout, comment pourrait-il en être autrement chez des peuples où l'animisme imprime un sens univoque et dépourvu de la moindre perturbation à l'organisation et aux pratiques sociales. C'est sans doute au nom de ce sens global que s'accomplit aussi cette proximité de la parole et du chant.

Ce qu'avaient parfaitement compris les missionnaires chrétiens dont l'une des

première tâches fut d'inculquer, à travers les psaumes et les cantiques, une nouvelle pensée religieuse par la médiation d'une langue musicale bien différente et assimilable, pourtant, à une véritable "dépossession".

Mais cette conversion au langage tonal des occidentaux ne s'est pas faite de manière univoque, bien au contraire. Et l'on peut dire, au regard des chants que nous avons collectés, que le langage tonal si absolu et dominant a été passé au crible des langues régionales qui l'ont, en retour, entièrement refaçonné au point d'en saper les principes essentiels et de le dénaturer. Le langage tonal pris dans les rets de la

langue éwé abandonne tout ce qui faisait sa singularité et son autorité : déperdition des repères mélodiques au profit des jeux de registres pour une dé-hiérarchisation qui sonne comme un choc en retour...

Comme le montre le chant *Bara Kidema* en langue Losso de la préfecture de Doufelgou dans la région centrale, où le

jeu subtil des registres éclipse toute autre forme d'organisation, ce qui rend vaines les tentatives d'harmonisation qui se fonderaient sur une grille tonale trop fonctionnaliste. A noter dans ce chant, la désinence finale sous forme de glissando assez rarement employé.

### Exemple 5

Ma-ri yo ma-ri yo Ma-ri yo ma-ri  
 yo Be - ra - ki - de - ma Le ba wer ma be - ra ki - de - ma Be - ra  
 ki - de - ma Le ba wer ma be ra ki de ma Te - ku - ta  
 be o Sa ma fu S da bi be o Sa ma  
 fu.

### 5. Conclusion

Comme nous venons de le constater, tous les modes musicaux sont recyclés, passés au crible et absorbés par cette conception unique qui fait de la langue la mère nourricière et inspiratrice de la parole et du chant.

A l'inverse du chant occidental (savant comme populaire) qui s'élève progressivement par paliers jusqu'à un ou plusieurs sommets avant de retomber, le chant traditionnel togolais épouse la structure prosodique de la langue et

parcourt invariablement les registres sur le mode désinentiel, de l'aigu vers le grave. En proposant une application inédite du fonctionnement de la langue, le chant s'invite ainsi en quelque sorte comme une activité linguistique. Et, si la langue est bien une porte sur le monde, ce fonctionnement particulier est lui-même explicite et rend parfaitement compte de la vision du monde des Ewé, des Kabye ou des Battamariba, une vision spiritualiste à fondement animiste saturée de sens qui sacralise l'espace et le temps. La langue irrigue ces complexes socio-religieux d'une

sémantique univoque posée comme globale et globalisante que ce dispositif très particulier ne fait que renforcer.

Totalement immergé, le chant est un médiateur et un intercesseur venu *de l'intérieur*, et il convient de s'interroger sur la portée et les retombées proprement musicales qu'engendre un tel statut afin de mieux entrevoir la place et la fonction de la musique au sein de ces sociétés.

### **Bibliographie**

1. Arom, S.: *Polyphonies d'Afrique centrale: structure et méthodologie*. Paris. Sela, « Collection Ethnomusicologie », 1985.
2. Arom, S., Alvarez-Pereyre, F.: *Précis d'ethnomusicologie*. Paris, CNRS Editions, 2007.
3. Ketoglo, A.: *Petit recueil de chants et de rythmes togolais*. Lomé. Institut pédagogique de l'éducation nationale, 1974.
4. Prilop, G.: *Contes et mythes du Togo*. Lomé. Editions Haho, 1985.
5. Rongier, J.: *Parlons l'éwé*. Paris. L'Harmattan, 2004.
6. Sewane, D.: *La nuit des Grands Morts. L'initié et l'épouse chez les Tamberma du Togo*. Paris. Economica, « Afrique cultures » 2002.
7. Sewane, D.: *Le souffle du mort, les Bâtamarriba (Togo, Bénin)*. Paris. Terre humaine, 2007.