

SOUS LA DIRECTION DE
PIERRE MÉDÉHOUEGNON

LES REPRÉSENTATIONS DU CORPS EN AFRIQUE FRANCOPHONE



SOUS LA DIRECTION DE
PIERRE MÉDÉHOUEGNON

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL DES 3, 4 ET 5 MAI 2017 SUR
**LES REPRÉSENTATIONS DU CORPS
EN AFRIQUE FRANCOPHONE**

Plumes Soleil, 2020



COMITÉ SCIENTIFIQUE

Président : Professeur Adrien HUANNOU, Université d'Abomey-Calavi ;

Vice-Président : Professeur Valy SIDIBE, Université Félix Houphouët Boigny de Cocody-Abidjan ;

Membres :

Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé ;

Professeur Simon Agbéko AMEGBLEAME, Université de Lomé ;

Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey-Calavi ;

Professeur Bienvenu KOUDJO, Université d'Abomey-Calavi ;

Professeur Gabriel BOKO, Université d'Abomey-Calavi ;

Professeur Albert Bienvenu AKOHA, Université d'Abomey-Calavi ;

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé ;

Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët Boigny de Cocody-Abidjan ;

Professeur Albert TINGBE AZALOU, Université d'Abomey-Calavi ;

Dr Adiaba Vincent KABLAN (MC), Université Alassane Ouattara de Bouaké ;

Dr Danielle LEZOU-KOFFI (MC), Université Félix Houphouët Boigny de Cocody-Abidjan ;

Dr Okri Pascal TOSSOU (MC), Université d'Abomey-Calavi ;

Dr Raphaël YEBOU (MC), Université d'Abomey-Calavi ;

Dr Monique OUASSA KOUARO (MC), Université d'Abomey-Calavi ;

Dr Didier HOUENOUE (MA), Université d'Abomey-Calavi ;

Dr Romuald TCHIBOZO (MA), Université d'Abomey-Calavi.

COMITÉ D'ORGANISATION

Président : Professeur Pierre MEDEHOUEGNON.

Membres :

Docteur Okri Pascal TOSSOU (MC) ;

Docteur Raphaël YEBOU (MC) ;

Docteur Anicette Ghislaine QUENUM (MA) ;

Docteur Romuald TCHIBOZO (MA) ;

Docteur Dorothée DOGNON ;

Docteur Fernand NOUWLIBETO ;

Docteur Roger KOUDOADINOU ;

Docteur Rose AKAKPO ;

Docteur Hyacinthe OUINGNON ;

Docteur Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI.

Rapporteurs

Docteur Raphaël YEBOU (MC)

Docteur Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.	7
Comité scientifique.	8
Introduction.	9
Présentation des Actes du colloque.	11

TEXTES POUR LES ACTES DU COLLOQUE.. 17

AXE 1 : L'ÉCRITURE DU CORPS ET LE DISCOURS SUR LE CORPS DANS LES ŒUVRES LITTÉRAIRES AFRICAINES OU FRANCOPHONES (POÉSIE, RÉCITS FICTIONNELS, THÉÂTRE, ETC.) 19

Approche esthétique et symbolique du corps mystique
dans *Kaïdara* : état et giration de la mimésis divine... .. .21
Christian ADJASSOH

Affects moroses et désillusions tragiques du corps chez Jean-Paul M'Bello
Tooh-Tooh34
Houessou Séverin AKEREKORO

Du corps et de ses altérations dans la parémiologie des Fon du Bénin .44
Jean-Norbert VIGNONDÉ

Scénographie du corps martyrisé du Noir dans *Une vie de boy*
de Ferdinand Oyono et *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane57
David ADEKAMBI

Le corps expressif du supplicié à travers une fable : *La vie et demie* de
Sony Labou Tansi et un roman : *Congo Inc.* de In Koli Jean Bofane.
Essai de lecture écopoétique... .. .67
Sonia LE MOIGNE-EUZENOT

Un esprit malade dans un corps malade : l'instrumentalisation du corps
chez trois romanciers béninois : Ken Bugul, Jérôme Carlos et Moudjib
Djinadou77
Adrien HUANNOU



Du corps désiré au corps encensé : l'esthétique du corps dans L'initié et Les appels du vodùn d'Olympe Bhêly-Quenum 164
Nounangnon Judith BIDOZO SOGNON-DES

« Le fantasti-corps ou Le corps comme objet et source 174
de fantastique chez Olympe Bhêly-Quenum, Gaston Zossou et Florent Couao-Zotti » 174
José-Manuel Salim da SILVA

Le discours dramatique du corps au théâtre négro-africain 185
Bassidiki KAMAGATÉ

Le corps dans La guerre des femmes de Zadi Zaourou : revendication du genre et conquête de liberté pour un espace du troisième genre 194
Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ

Les occurrences discursives comme indices d'une représentation fragmentaire d'un corps de femme dans La guerre des femmes de Bottey Zadi Zaourou 203
Adiaba Vincent KABLAN

Le corps intime dans l'œuvre littéraire de Zadi Zaourou : une analyse stylistique de la prosopographie et de l'éthopée. 213
Loukou Fulbert KOFFI

La Termitière de Bottey Zadi Zaourou : une esthétique dramatique de l'expression corporelle. 223
Dominique Konan LOGBA KOFFI

Le corps et son double dans l'écriture dramatique d'aristide tarnagda 231
Hamadou MANDÉ

Poésie et langage du corps chez Wolé Soyinka et Werewere Liking 240
Rose Ablavi AKAKPO

La communication par le corps dans le théâtre de Jean-Pierre Guingané ... 254
Samuel G. T. TOSSOU



Splendeurs et laideurs du corps dans « Rita de Parakou » et « Gogo la renverse » de Camille Amouro et Hermas Gbaguidi..262
Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI

Rythme akónhún : le corps mis en musique et en scène..273
Fernand NOUWLIGBETO

Analyse stylistique de la prosopographie dans « Femme noire»
et « Chaka » de Léopold Sédar Senghor..285
Ernest AKPANGNI

Le corps dé-couvert dans Tes lèvres où j'ai passé la nuit de Barnabé-Akayi .293
Raphaël YEBOU

**AXE 2 : CRÉATIONS MUSICALES ET TRAITEMENT DU CORPS
CHEZ LES ARTISTES AFRICAINS.303**

Le corps féminin dans les clips de musiques modernes d'Afrique franco-
phone : valorisation, dévalorisation ou enjeu esthétique ?305
Wendmy Désiré GARBA,

Le corps, messenger des idées-proverbes à travers les danses cérémo-
nielles et descriptives du Bénin315
Bienvenu KOUDJO

L'esthétique de la dramatisation et de l'éthopée dans le spectacle haké
du sud-ouest du benin320
Yaovi Mathieu AYESSI

« Le corps et le vêtement : pour une sociologie de l'habillement
moderne au Bénin ».330
Eric HUANNOU





AXE 3 : REGARD DES SCIENCES SOCIALES SUR LES REPRÉSENTATIONS DU CORPS DANS LES SOCIÉTÉS TRADITIONNELLES ET CONTEMPORAINES AFRICAINES (APPROCHES HISTORIQUE, PHILOSOPHIQUE, SOCIOLOGIQUE, ANTHROPOLOGIQUE, PSYCHOLOGIQUE ET PSYCHOPÉDAGOGIQUE, ETC.).337

Nouvelles technologies et instrumentalisation du corps : de la nécessité d'une éthique discursive dans les sociétés contemporaines en Afrique 339
Aïcha Stéphanie ABOUDOU

TIC et nouvelles matérialisations du corps : entre socialité et narcissisme 348
Kouméalo ANATE

Représentations sociales et pratiques de soins liées au corps en milieu fon de Ouidah... ..359
Euphrasie Mahoussi AHOUANDJINO DEGUENON

Le corps dans la statuaire africaine : du portrait réaliste à son contraire. . .368
Joseph C. E. ADANDE

Dessin de mains, image du corps et mode d'expression chez les patients du Centre National Hospitalier et Universitaire de Psychiatrie de Cotonou (CNHUP-C)378
Sègbédé ALIGBONON

AXE 4 : RAPPORT DU CORPS AU TEXTE ET À LA SCÈNE DANS LE THÉÂTRE NÉGRO-AFRICAÏN FRANCOPHONE... ..395

La discorpographie de l'Afrique dans Le diagnostic d'Adama Dahiko, 397
Mawa Romaine SONDJIO,

Le discours de la mise en scène du corps dans le théâtre béninois... ..406
Pierre MEDEHOUEGNON

ISBN : 978-99982-959-6-4
Éditions Plumes Soleil
09 BP 477 Cotonou
Tél. 00 (229) 21 04 09 35
collectionplumessoleil@yahoo.fr
Cotonou/BÉNIN

Dépôt légal N° 12501 du 05 octobre 2020
Bibliothèque Nationale - 4^e trimestre
Achevé d'imprimer en 2020

RYTHME AKÓNHÚN : LE CORPS MIS EN MUSIQUE ET EN SCÈNE

Fernand NOUWLIGBETO

Université d'Abomey-Calavi/Bénin

Résumé :

Akónhún (littéralement « tambour de la poitrine ») fait partie des rythmes les plus populaires au Sud-Bénin, notamment dans l'aire culturelle *fɔn*. Sa spécificité réside dans l'exploitation polyvalente que ses praticiens font du corps, érigé en support de danse et en instruments de musique. Pratiqué par des groupes musicaux invités par les organisateurs d'*agó*¹ et mis à la disposition du public sous forme de CD vidéographiques, il ne cesse de rencontrer un succès croissant. Comment expliquer cette popularité ? L'objectif visé dans cet article est triple : dégager la structure du groupe et du chant *akónhún* ; mettre en relief la part de l'esthétique dans la production de ce rythme du point de vue de sa théâtralité puis dégager les rapports dynamiques qu'il entretient avec le marché. Cette pratique artistique, sous ses formes actuelles, contiendrait des indices d'une théâtralité populaire de l'immédiateté, à cheval sur la métaphysique, l'art et l'économie. Le postulat posé sera vérifié au travers de l'étude de quelques spectacles de la troupe « Simplicite Béhanzin » et du groupe folklorique « Club Dèlidji », grâce à des outils inspirés du structuralisme, de l'ethnomusicologie et de la sociocritique. Rédigé en trois parties, l'article a permis de rappeler la genèse du rythme *Akónhún*, de dégager ses caractéristiques structurelles puis d'analyser sa danse et ses relations avec le marché artistique.

Mots clés : musique, danse, structure, théâtre, marché

Introduction

Akónhún est l'un des rythmes les plus populaires au Bénin, notamment dans les parties méridionales du pays. Cette popularité tient sans doute à plusieurs facteurs, mais qui restent peu élucidés ou méritent d'être davantage étudiés au regard de l'intérêt spécifique que présente ce type de musique, à savoir l'exploitation instrumentale maximale que ses praticiens font du corps humain. Celui-ci n'est pas seulement, comme on le voit dans les autres types de musique, une source vocale vivante, support du texte oral récité (proféré ou parlé) et/ou chanté pas plus qu'il ne se réduit à un moyen physique d'expression de l'émotivité à travers la danse. Il est aussi et surtout érigé en instrument musical à part entière, utilisé soit seul, soit principalement ; ce qui, dans ce cas, justifie son couplage avec d'autres qui lui servent de relais.

Au regard de cette spécificité et de l'engouement croissant du public pour cette musique, comment ne pas s'interroger sur les déterminants de sa popularité ? Il serait bien tentant d'y voir la manifestation d'une triple logique, au confluent de la métaphysique, de l'esthétique et de l'économie. Nous pensons que le rythme *akónhún*, bien plus que les autres types de musique dite traditionnelle, est une mise en scène intelligente d'*agbaza* (le corps) à des fins de célébration de la force cosmique, d'exhibition artistique de la corporéité et de rentabilité économique. L'objec-

¹ Terme de la langue *fɔn*, *Agó* signifie réjouissances.



tif visé dans cette étude est triple : dégager la structure du groupe et du chant *akóhún* ; mettre en relief la part de l'esthétique dans la production de ce rythme du point de vue de sa théâtralité puis dégager les rapports dynamiques qu'il entretient avec le marché artistique. Pour y parvenir, nous utiliserons une grille de lecture fondée sur le structuralisme, l'ethnomusicologie et la sociocritique. Nous l'appliquerons à un corpus de documents vidéographiques, réalisés par la troupe folklorique « Club Dèlidji » et la Compagnie « Simplicite Béhanzin »¹. L'article a une structuration ternaire : après un aperçu conceptuel et historique sur le rythme *akóhún*, nous nous intéresserons ensuite à quelques-unes de ses caractéristiques structurelles avant de nous appesantir sur sa danse et ses relations avec le marché artistique.

1. Généralités

Il n'est pas superflu de revenir, ici, sur les notions de « musique », « danse » et « chant », afin de mieux préciser en quoi le rythme *akóhún* participe à la fois de ces arts.

1.1. Approches conceptuelles

Bien que, selon Pierre Billard², la musique soit un concept insaisissable à cause de l'extrême variété de ses pratiques d'une aire socio-culturelle à l'autre, on peut la définir comme l'« art de combiner, d'organiser des sons par un ou des moyens quelconques »³. Touché par ces sons, l'auditeur esquisse des pas de danse, celle-ci étant « l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique »⁴.

De ce point de vue, *akóhún* est à la fois une musique et une danse. Mais il est aussi un chant, une émission de sons musicaux, qu'accompagne le dispositif organologique et que matérialise la danse.

Concept issu du *fóngbe*, le mot *akóhún* dérive du terme *akónta*, lequel est constitué de deux vocables : le substantif *akón*, qui signifie « poitrine », et le morphème prépositionnel *tà*, qui renvoie à « sur ». Littéralement, *akónta* signifie « sur la poitrine ». Par métonymie, il renvoie à une musique traditionnelle dont le seul instrument de percussion est la poitrine, cette partie du tronc humain, située entre le cou et l'abdomen. On se sert de celle-ci comme d'un tam-tam que frappent, à intervalles réguliers, les mains du musicien (Fig. 1 et 2). Toutefois, lorsqu'on associe au corps d'autres instruments de musique tels que le tambour, on parlerait de *akóhún*⁵. Un historique sommaire sur ce rythme permettra d'en comprendre la genèse car, comme le rappelle Gilbert Rouget, la musique « est pour plusieurs raisons difficilement isolable de son contexte »⁶.

1 Simplicite Béhanzin pratique le théâtre et la musique traditionnelle *akóhún* depuis les années quatre-vingts. Membre fondateur de la Compagnie de Théâtre et de Cinéma « Sèmako Wobaho » créée en 1987, il a parallèlement lancé, seul, un groupe théâtral et folklorique qui porte son nom. Il donne plusieurs spectacles et a lancé plusieurs dizaines de CD dont « Gnan Kpli Bobo ». Quant au Club Dèlidji, il a été créé en 2001 par Duzard Fandohan. Il a, à son actif, six albums, dont « Akonhoun Amikpé Atantoui », le troisième, mis sur le marché en 2013.

2 Pierre Billard, «Musique », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002, pp. 743-744

3 Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Rennes, Ed. Ouest-France, 1992, 350 p.

4 Marie-Françoise Christout, « Danse », *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 7, Paris, 2008, pp. 311-314.

5 Dans le présent article, nous utiliserons uniquement le mot *akóhún* pour désigner aussi bien l'*akónta*, l'*akóhún* proprement dit, la musique que le groupe artistique qui pratique ce rythme.

6 Gilbert Rouget, *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, Paris, CNRS Éditions, 1996, p. 7.

1.2. L'origine du rythme *akónhún* : entre source profane et source sacrée

Le rythme *akónhún* est né dans l'ancien royaume du Dahomey (XVII^{ème}-XIX^{ème} siècle), vaste territoire situé au sud de l'actuelle République du Bénin, entre l'océan Atlantique au sud, les collines des pays maxi au nord, les fleuves Wémè et Couffo à l'est et à l'ouest. Selon Bienvenu Akoha, linguiste et directeur du Conservatoire des Danses Cérémonielles et Rituelles d'Abomey (CDCRA), cette musique pourrait bien être d'origine profane, car elle participerait, dans les zones rurales, d'une logique ordinaire d'animation artistique :

Les femmes rurales, sur le chemin de retour des marchés, se distraient en chantant et en dansant. Dans les champs, des chœurs, ne pouvant mobiliser tous les instruments de musique nécessaires, ont tendance à fouetter artistiquement l'enthousiasme et l'entrain des agriculteurs en chantant et en battant des mains. Il en est de même des soldats, de retour d'une guerre qu'ils ont remportée¹.

Mais, pour d'autres chercheurs, cette forme de *akóntà* résulterait d'une désacralisation progressive de ce rythme, qui serait ainsi entré dans le répertoire des musiques profanes à une époque encore inconnue. Le Réseau Théâtre Musique Karéta (RTMKA) révèle que cette musique est née dans les couvents du vodun *nɛsuxwe*, donc, probablement, au XVIII^{ème} siècle². Il évoque deux circonstances qui auraient donné naissance à ce rythme. La première est l'austérité qui prévalait à l'intérieur de ces couvents :

Le "*akónhún*" serait un rythme cultuel issu des temples Tôvodun *Nɛsuxwe*. Il était joué pour l'initiation des nouveaux adeptes à la danse. La vie à l'intérieur des couvents étant en général astreinte à une certaine austérité, le corps s'est substitué au tambour et est devenu l'objet de percussion par excellence, pour rythmer les pas de danse de ces nouveaux adeptes³.

La deuxième circonstance probable serait cérémonielle et relèverait de l'initiative propre des adeptes en transe du même vodun :

Selon Bah Nonditchao, notre informateur, le rythme *akónhún* est parti des couvents et temples vodun *Nɛsuhué (sic)* et Tôvodun. Cette information est corroborée par Gabin Djimassè. Les adeptes vodun, sous l'emprise des divinités possédantes, alors qu'ils sont en transe ou tout simplement échauffés par les chants, participent activement en battant la mesure, se servant de leur corps comme caisse de résonance⁴.

Bertrand Ananou confirme les sources religieuses du *akónhún* et apporte une précision importante : « (...) à ses débuts, sous le règne du roi Tegbesu (1742-1774), il [le rythme *akónhún*, Ndlr] était strictement exécuté dans les couvents de *Nɛsuxwe-Zomadonu* afin de permettre aux novices d'apprendre les pas de *Zokwete*, leur rythme de parade dont les musiciens d'*Akónta* verbalisent la plupart des cadences »⁵. Ananou révèle ainsi que le rythme enseigné dans les couvents du *Nɛsuxwe-Zomadonu* est le « *Zokwete* ». Dans ce cas, et en l'absence d'instruments d'accompagnement, les adeptes se servent de leurs mains et de leur poitrine pour rythmer les chants, les mouvements et la gestuelle des danseurs de « *Zokwete* ».

1 Entretien avec le Pr Bienvenu Akoha, 6 mars 2018, Campus de l'Université d'Abomey-Calavi, Calavi, Bénin.

2 Réseau Théâtre Musique Karéta, *Musique traditionnelle à Abomey*, Abomey, RTMKA, 2009, pp. 18-19.

3 *Op.cit.*, p. 18.

4 *Op.cit.*, p. 19.

5 Bertrand Ananou, *Le vodun : la religion traditionnelle du Danxome. Lumière sur l'univers spirituel du Bénin*, Bohicon, Éditions ACT2D, 2012, p. 264.



Une fois sortis des couvents, les adeptes de ce culte continueraient à pratiquer le rythme *akónhún*, suscitant autour d'eux curiosité puis enthousiasme. Cela marque le début de la popularisation de ce genre musical et son appropriation progressive par le peuple. Par double souci de modernisation et d'allègement de l'effort physique, cause de certaines maladies comme le lumbago et l'hémorragie interne, les praticiens ont commencé à avoir recours à des instruments d'accompagnement : gongs, chékéré ou *asógwé* en langue *fɔn*, tam-tams. Ces risques sanitaires expliquent pourquoi les femmes, en général moins vigoureuses que les hommes, ne sont pas soumises à l'exercice pénible du tambourinage de leur poitrine. Cela n'enlève rien à l'importance de ce rythme pratiqué par des groupes relativement bien structurés.

2. La structure du groupe *akónhún* : des rôles bien répartis

La prestation d'un groupe d'*akónhún* est assurée par divers corps d'artistes : le chanteur, les danseurs, l'orchestre et le chœur.

Le chanteur ou coryphée est l'interprète du titre. Il peut en être également l'auteur et le compositeur. Quel que soit le cas de figure, il a pour rôle de lancer les couplets qui constituent une partie importante du *hàn gbè*, c'est-à-dire « la parole chantée, celle qui utilise toutes les hauteurs tonales de l'échelle musicale des cultures *fɔn* et *gun* »¹. Il est généralement un homme et peut assumer, au sein du groupe, une fonction administrative de premier plan. Par exemple, Simplicie Béhanzin est à la fois le chanteur et le directeur de son groupe. Toutefois, on rencontre aussi des femmes qui assument cette double responsabilité artistique et administrative, comme l'illustrent les groupes folkloriques d'Adinassé Tokpo, d'Anagonou Vodjo, de Béatrice Adagbè et de Djiwadé. De ce point de vue, le Club Dèlidji présente une certaine particularité, car il est animé par plusieurs chanteurs : chaque titre de l'album « Akonhoun Amikpé Atantoui » a son chanteur principal. Mais le président en est Duzard Fandohan, qui est danseur et chorégraphe.

Les danseurs, pour leur part, forment un groupe mixte, où se retrouvent aussi bien des femmes que des hommes (Fig. 4). Ils se détachent successivement de leur sous-groupe pour aller danser avant de reprendre leurs positions initiales respectives. Il est rare qu'ils forment un sous-groupe distinct. Ils sont, en fait, membres d'office de l'un ou de l'autre des sous-groupes précédents, à l'exception de celui des manipulateurs de membranophones², obligés de rester stables.

Quant à l'orchestre, il est constitué généralement des instrumentistes : les utilisateurs de membranophones tels que les tam-tams ; les manipulateurs d'idiophones comme le chékéré, le gong et le hochet ou *asan* en langue *fɔn* et des batteurs d'*akón* ou tambourinaires de la poitrine. Assis ou debout, ceux-ci interviennent aussi dans les sous-groupes du chœur et des danseurs.

Enfin, le chœur est composé d'hommes et de femmes qui soutiennent l'effort du chanteur principal. Leurs interventions donnent parfois au texte oral une allure dialogique, apparemment responsorielle. En réalité, il s'agit à la fois d'un dialogue et d'un faux dialogue entre le chanteur principal et eux.

1 Bienvenu Koudjo, *Pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire en Afrique. Problématique des genres de la littérature orale*, Lomé, Éditions Awoudy, 2015, p. 124.

2 Un membranophone est un instrument de musique pourvu d'une ou de plusieurs membranes dont la vibration, obtenue soit par frappement, par friction ou insufflation d'air, permet d'avoir du son. C'est le cas du tambour. Un idiophone n'a pas de membrane : manipulé d'une certaine façon, son corps solide donne du son, à l'instar du gong.



3. La structure du chant *akónhún* : dialogues et faux dialogues

Le chœur a pour rôle, soit de reprendre le refrain, une autre partie importante du *hàn gbè*, soit de lancer les *acagbè*, qui sont des voix de prouesse ou de fantaisie¹, vulgairement considérées comme des slogans. Les *acàgbe* comprennent les *mlàmlà* (panégyriques et devise), les *adi* (« paroles de rythme », qui ressemble à du « parlé-chanté ») et les *acàgbe* proprement dits (paroles de fantaisie, qui relèvent du « parlé-chanté – mélodique »). Il arrive aussi que le chœur profère des *xo gbe* (la voix parlée), qui regroupent *hwenuxo* (conte), *xexo* (histoire inventée), *yexo* (parole des esprits), *lô* (parole proverbiale), *nǔbasó* (devinette), *dé* (prière), *bǒgbe* (incantation de bienfaisance) et *nunyi yǎyǎlǎ* (incantation de nuisance).

Ainsi, la structure du texte oral du *akónhún* est constituée des trois modes d'émission vocale dont parle Bienvenu Koudjo : *hàn gbè* (la parole chantée), *acàgbe* (la parole de fantaisie) et *xò gbè* (la voix parlée)². Si les refrains s'assimilent souvent à des réponses que le chœur apporte aux interventions du chanteur principal, il en est autrement des *acagbè*. Proférés au beau milieu de l'intervention du chanteur principal, ils suspendent celle-ci et introduisent une autre tonalité au chant. Tandis que les refrains impriment une continuité à la fois thématique et esthétique à la musique, les *acagbè* inaugurent une rupture sémantique soudaine. La continuité qu'ils introduisent dans le chant se perçoit uniquement au plan esthétique. C'est ce qu'illustre le *acagbè*, précisément le *adi* ci-dessous, un classique du genre dans *akónhún* et proféré à plusieurs reprises dans le premier titre « Akonhoun Atantoui » du Club Délidji :

Kele wo, kelewo, kele...
Gitegan dododo
Ketikotoyan ketikotoyan
Gitegan dododo...

La parole de fantaisie se perçoit à travers ces sonorités intraduisibles, ce complexe d'onomatopées, imitant, comme pour les remplacer, les sons d'un membranophone pourtant absent. Des fois, les *acagbe* sont proférés par le chœur, en fond sonore, parallèlement au *hàn gbè*, plus audible, que déroule le chanteur principal. Ils ne répondent donc pas directement à ce dernier, mais à la musique. Tout le titre « Akónhún Atantoui », comme celui « Goun goun Taladja », est tissé de ces relations complexes entre *hàn gbè*, *acagbè* et *xò gbè*.

Dans le morceau « Akónhún Atantoui », c'est le *hàn gbè*, structuré lui-même en trois micro-chants reliés les uns aux autres par le procédé de la juxtaposition, qui résonne d'abord pendant trois minutes environ ; ensuite vient un *acagbe* (« *aco kɛɛ na kpadogolo...o zololo zololo* ») dont le refrain est automatiquement accompagné du son cadencé du gong. L'orchestration résulte uniquement des battements de mains, de poitrine et des autres parties du corps (dont le ventre et les cuisses) auxquels s'ajoutent les sons émis par la castagnette et le chékéré. Moins rapide pendant les *hàn gbè* et les *xò gbè*, elle s'accélère et atteint son point culminant lors de la profération des *acagbè*, précisément des *adi*. La même observation est valable dans le titre « Goun goun Taladja » de l'album « Gnan kpli Bobo » de Simplicie Béhanzin qui, en dehors du corps, n'hésite pas à recourir à des tambours, des gongs et des chékérés.

A l'intérieur du titre « Akónhún Atantoui », les battements des mains et autres parties du corps ne sont pas omniprésents pas plus que leur intensité ne va *crescendo*. Ils sont parfois absents, comme on le constate pendant les trois premières minutes de ce titre. Puis, soudain, ils sur-

¹ Bienvenu Koudjo, *op.cit.*, p.24.

² *Id.*, pp.23-24.

gissent pour accompagner les *acagbè*, baissent ensuite d'intensité au début d'un nouveau chant quand ils ne disparaissent pas pour laisser la place aux seules sonorités distillées par le chékéré et la castagnette. C'est donc les *acagbè*, précisément les *adi*, qui annoncent et régulent l'intensité musicale. Encore appelés *hlemado*, selon Fandohan Duzard, le président du Club Dèlidji, ils « donnent de la force à la danse »¹. Chutes et brusques remontées s'alternent jusqu'à la fin du chant, conférant à celui-ci une grande musicalité et un caractère très dansant.

C'est à travers cette structuration complexe qu'interprètes et chœurs traitent de l'un ou de l'autre des quatre cycles thématiques dont parle Ascension Bogniaho² : le cycle « *Αγῆσι* » (ou faire plaisir), « composé des chants de départ, d'arrivée, de joie, de remerciement, enfin, de dénigrement »³ ; le cycle *Akɔ* ou *Hɛnu*, qui « regroupe tous les chants dont le thème central traite de la famille, des relations parents et enfants, de l'importance des enfants, du clan et de son existence »⁴ ; le cycle *Gbɛ*, qui « concerne la vie, l'existence terrestre, l'homme, la femme, l'homme philosophico-moral, le mariage, les amis, les faux amis, les relations entre humains »⁵ ; enfin, le cycle *Xwe*⁶, constitué des chansons liées à n'importe quel genre de fête.

Ainsi, « *Akónhún Atantoui* », le premier titre du troisième album « *Akónhún Amikpé Atantoui* » du Club Dèlidji, offre en une quinzaine de minutes un tissu thématique particulièrement dense : la louange à Dieu et aux ancêtres, la patience, la persévérance, le destin, etc. En revanche, avec « *Goun oun goun Taladja* », Simplicie Béhanzin verse dans l'auto-célébration, l'amour, la satire sociale, la sexualité. Sous la férule de l'orchestration, structure thématique et structure formelle du chant dictent leur loi à la danse.

4. La danse *akónhún* : exhibition corporelle et célébration des forces cosmiques

Dans les régions méridionales du pays, marquées par la langue et la culture *fɔn*, le rythme *akónhún* pourrait bien être l'un des plus dansants, compte tenu de la fréquence des *acagbe* et des refrains cependant que les couplets sont brefs et concis. Avec cette danse, on assiste à une véritable mise en scène de la corporéité.

Cela se perçoit d'abord à travers l'exhibition corporelle : si les femmes, par pudeur, cachent leur poitrine, les hommes, eux, s'inscrivent dans une logique ostentatoire manifeste. Ils se contentent juste d'une culotte (ou d'un pantalon) que recouvre un pagne ceint autour des reins ; leur torse, précisément les épaules et la poitrine, est offert, dans sa nudité, au regard du spectateur (Fig. 1 et 2). Certes, dans leurs productions vidéographiques, les chanteurs et certains danseurs, notamment ceux du Club Dèlidji, s'affichent habillés de la tête aux pieds, variant à l'envie les costumes en fonction des scènes. L'habitude reste cependant dans la nudité du torse : l'effet artistique est plus saisissant en même temps que l'exaltation de la santé, de la virilité et de la puissance mâles est portée à son paroxysme.

Dans sa matérialité, la danse *akónhún* se déploie dans des espaces tantôt clos (une pièce quelconque où se réunit une famille en fête), tantôt ouverts (dans la cour d'une concession, sur une scène...). Cette capacité d'adaptation spatiale contribue à la popularité de cette danse qui se manifeste par divers mouvements : coups de pieds secs frappés sur le sol, bras arqués,

1 Entretien avec Fandohan Duzard, Abomey-Calavi, 7 mai 2018.

2 Ascension Bogniaho, « A la découverte de la chanson populaire au Bénin », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 8, *Chansons d'Afrique et des Antilles*, Paris, L'harmattan, p. 84.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Id., p. 85.

généflexions, ondulations du torse, volte-face (Fig. 3), etc. Danse très musculaire, elle exprime une « vitalité exhubérante, juvénile »¹ lors de la profération des *adi* et « la grâce, l'élégance² » pendant les *hàn gbè* ou paroles chantées. Mais dans sa dimension culturelle et spirituelle, le *akóhún* est, comme toute danse, une prière, une célébration de la force cosmique, du « Tó-Gbèno, qui est l'Être suprême, et des ancêtres, qui ont aussi leur part de puissance »³. Par la danse, « le corps participe donc pleinement à la vie religieuse de l'individu »⁴ car, affirme Mallarmé, « toute personne qui danse opère un sortilège ; foulant le sol, il le transforme en autel, de l'espace qu'il parcourt, il fait un sanctuaire...Le corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend, mais qui le cache... »⁵.

Les costumes et la chorégraphie, exécutée soit individuellement, soit collectivement, révèlent un souci de théâtralité intrinsèque au rythme *akóhún*.



Fig.1. Tambourinaires de poitrine de la troupe « Simplicite Béhanzin ».
Source : Titre « Goun goun Taladja »



Fig.2. Tambourinaires de poitrine du Club Dèlidji.
Source : Titre « Akonhoun Atantoui »

1 Marie-Françoise Christout, « Danse », *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 7, Paris, 2008, p. 314.

2 Ibid.

3 Club Dèlidji, « *Akóhún Atantoui* », *Akóhún Amikpé Atantoui*, Cotonou, 2013, 00'58"- 01'33". C'est nous qui traduisons.

4 Basile Toussaint Kossou, *SE et GBE. Dynamique de l'existence chez les Fon*, Paris, La Pensée universelle, 1983, p. 46.

5 Mallarmé, cité par Franck Fouché, *Vodou et théâtre. Pour un théâtre populaire*, Montréal/Québec, Mémoire d'encrier, 2008, p. 57.





Fig.3. Danseurs du Club Dèlidji. Source : Titre « Akonhoun Atantoui »



Fig.4. Femmes et hommes danseurs du Club Dèlidji.
Source : Titre « Akonhoun Atantoui »



Fig.5. Danse lubrique de la troupe « Simplicie Béhanzin ».
Source : Titre « Goun goun Taladja »



Fig.6. Danse bouffonne de la troupe « Simplicie Béhanzin ». Titre « Goun goun Taladja »



Fig.7. Une séquence de la saynète « Propriétaire indélicat ». Source : Titre « Goun goun Taladja »



Fig.8. Spot publicitaire sur la bière « Cintra »
Source : Titre « Goun goun Taladja »

5. La danse *akóhún* : une « danse-théâtre » ?

Pour Patrice Pavis, la danse-théâtre est « de la danse *faisant l'effet de théâtre* »¹. Cette théâtralité de la danse se manifeste, continue le même critique, « dans les moments où les "dansacteurs" représentent un personnage, ont recours à la représentation mimétique de situations : moment où la scène paraît à la fois vraisemblable et exagérée »². Rares, mais pas absents, dans les prestations musicales du Club Dèlidji, ces « moments » sont fréquents dans les productions vidéographiques de Simplicie Béhanzin où danse, théâtre et cinéma sont entremêlés.

Chez les artistes de cette troupe, l'intention musicale va souvent de pair avec celle théâtrale. Soit la première est inféodée à la seconde et lui sert d'appui, comme on le voit dans les génériques chantés de début et de fin des spectacles de théâtre filmés de la Compagnie de Théâtre et de Cinéma « Sémako Wobaho »³ ; soit, c'est le théâtre qui prête main-forte à la musique, comme l'illustrent les deux premiers titres de l'album « Gnan kpli Bobo ». Dans le premier titre, « Goun goun Taladja », le comique du ton est palpable dans l'obscénité des propos de l'artiste Pipi (« Kè asa do mi bo nu ma du gbè lo o »⁴). Celui-ci n'hésite pas à s'autoflageller, à s'injurier en se traitant d'hypocrite, de mari irresponsable (« Pipi ɔ jimakplɔn ɔxaxo wé nu we »⁵). La « représentation mimétique des situations » apparaît très nettement dans les séquences filmées où les messages délivrés dans le chant sont illustrés par diverses scènes : expressions

1 Patrice Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 77.

2 *Op. cit.*, pp.77-78.

3 Nous pensons, en particulier, à des albums comme « Débat Glossomodo » et « Baba chaud », tous produits en 2009.

4 En français : « Ouvre-moi tes cuisses pour que je puisse y jouir ».

5 En français : « Pipi, tu es un vrai salaud ».





faciales fantaisistes et humoristiques (Fig. 6) ; scène de séduction conduite par un homme (le chanteur principal) pour conquérir le cœur d'une jeune femme (l'une des danseuses) ; scènes lubriques où les danseurs miment l'érection d'une verge et des relations sexuelles (Fig. 5), etc. Autant le Club Dèlidji vise un professionnalisme grave, où l'homogénéité de la musique et de la danse est respectée, autant Simplicie Béhanzin et sa troupe s'inscrivent dans une logique d'hybridation ou de transgénéricité : le rythme *akónhún* est plié aux exigences d'un théâtre populaire, le chant et la danse devenant du coup un prétexte au rire et à la bouffonnerie. Cette orientation esthétique n'est pas sans rapport avec des logiques marchandes.

6. La musique et la danse *akónhún* au croisement de l'esthétique et du commercial

Du fait de l'engouement grandissant des populations béninoises pour *akónhún*, plusieurs troupes folkloriques se sont spécialisées dans cette musique. Elles offrent leurs prestations aux clients à diverses occasions : cérémonies de baptême, de remise de dot, de mariages, de funérailles, etc. Allant de cinq mille (5 000) à plus de trois cent mille (300 000) francs CFA pour des prestations de plusieurs heures, les cachets payés aux artistes varient en fonction des zones (localités rurales ou urbaines), du professionnalisme du groupe folklorique ou de la puissance financière du client. Léger quand il s'agit d'aller prêter sur un *ago*, l'investissement consenti par l'association artistique est décuplé quand elle décide de lancer sur le marché des supports CD de ses productions artistiques. Dans ce cas, elle doit investir dans l'achat des costumes, louer les matériels de tournage et de montage, payer les techniciens audiovisuels (cadreur, preneur de son, monteur), dupliquer le produit final en des milliers de copies... Le Club Dèlidji, par exemple, dépense environ quatre (04) millions de francs CFA pour la réalisation sur CD d'un album de quatre à cinq titres, dupliqué en cinq mille exemplaires vendus chacun à 1000 francs CFA. La troupe de Simplicie Béhanzin, qui se contente de peu en matière de costumes et de scénographie, mobilise moins de ressources financières. La visée mercantiliste est très marquée chez elle.

Elle est nettement affichée, toujours dans le titre « Goun Goun Taladja », par la présence d'une saynète humoristique de neuf (09) minutes intitulée « Propriétaire indélicat », une satire sur les caprices d'un logeur impertinent, confronté à l'insolvabilité de ses locataires (Fig. 7). La présence d'éléments théâtraux à l'intérieur de « Goun Goun Taladja » et la juxtaposition du chant *akónhún* et du sketch à l'intérieur de ce titre révèlent, encore une fois, une pratique artistique qui fait feu de tout bois pour intéresser le public et l'amener à acheter les CD. Ce n'est certainement pas un hasard si cette saynète égrillarde se termine en queue de poisson annoncée par le groupe nominal « A suivre... ». La fonction incitative du langage publicitaire se déploie parfaitement ici : il s'agit d'amener le public à acheter la prochaine production vidéographique de Simplicie Béhanzin s'il tient à découvrir la suite de « Propriétaire indélicat ». L'enjeu commercial se perçoit également à travers l'insertion, entre la musique *akónhún* et la saynète, d'un spot d'environ deux minutes et demie. On y voit le chanteur et son groupe vanter, à fortes rasades, la qualité de la bière « Cintra » (Fig. 8). Musique *akónhún*, théâtre filmé, spot publicitaire : ce sont les ingrédients d'une production rapide et efficace, un « fast food » artistique, réalisable à moindre coût pour tirer profit du marché.

Conclusion

En partant de la clarification de quelques concepts et d'un rappel de la genèse du rythme *akónhún*, nous avons dégagé la structure formelle de celui-ci, exploré la sémantique de sa danse, ses indices de théâtralité et sa relation avec le marché. L'hypothèse, relative à la triple logique qui préside à la pratique de ce rythme, se trouve ainsi vérifiée. Si le professionnalisme à tous crins du Club Dèlidji permet de révéler la beauté du *akónhún*, l'expérience de la troupe de Simplicie Béhanzin montre, en revanche, qu'une cohabitation entre théâtre populaire et *akónhún* permet à l'artiste de tirer profit du marché.

Loin de condamner l'une ou l'autre de ces deux démarches ou de louer l'une plus que l'autre, il s'est agi pour nous de décrypter une pratique artistique qui s'impose par sa forte charge rythmique, son caractère très dansant et son adaptabilité à tous les espaces. Qu'il soit d'origine profane ou sacrée, *akónhún* fait partie du patrimoine musical du Bénin. Une comparaison de ce rythme avec d'autres, tels que *zenli* et *cengunme*, également très populaires, aidera à mieux préciser les spécificités intrinsèques du premier et son audience dans l'univers musical du pays.

Bibliographie

Œuvres étudiées

Club Dèlidji, « Akónhun Atantoui », *Akónhun Amikpé Atantoui*, Cotonou, 2013, 15mn29s.

BEHANZIN Simplicie, « Goun goun Taladja », *Gnan Kpli Bobo*, Cotonou, [année inconnue], 26mn58s.

Articles et contributions

BILLARD Pierre, « Musique », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002, pp.743-744.

BOGNIAHO Ascension, « A la découverte de la chanson populaire au Bénin », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.8, *Chansons d'Afrique et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, pp.81-88.

CHRISTOUT Marie-Françoise, « Danse », in *Encyclopaedia Universalis*, Vol.7, Paris, 2008, pp.311-314.

Ouvrages divers

ANANOU Bertrand, *Le vodun : la religion traditionnelle du Danxomé. Lumière sur l'univers spirituel du Bénin*, Bohicon, Éditions ACT2D, 2012, 325 p.

FOUCHÉ Franck, *Vodou et théâtre. Pour un théâtre populaire*, Montréal/Québec, Mémoire d'encrier, 2008, 126 p.

KOSSOU Basile Toussaint, *SE et GBE. Dynamique de l'existence chez les Fon*, Paris, La Pensée universelle, 1983, 312 p.

KOUDJO Bienvenu, *Pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire en Afrique. Problématique des genres de la littérature orale*, Lomé, Éditions Awoudy, 2015, 168 p.

Réseau Théâtre Musique Karéta, *Musique traditionnelle à Abomey*, Abomey, RTMKA, 2009, 49 p.



ROUGET Gilbert, *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, Paris, CNRS Éditions, 1996, 392 p.

Dictionnaires

PAVIS Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 447 p.

PERNON Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Rennes, Ed. Ouest-France, 1992, 350 p.

Entretiens

Entretien avec le Pr Bienvenu Akoha, 6 mars 2018, Campus de l'Université d'Abomey-Calavi, Calavi, Bénin.

Entretien avec Fandohan Duzard, Abomey-Calavi, 7 mai 2018.

