



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



ÉCOLE DOCTORALE 519 : SHS_PE

UMR 7367 : DynamE

THÈSE présentée par :

Assomption PADONOU

soutenue le : **09 décembre 2019**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Ethnologie**

TITRE DANSER, C'EST MANGER

**Pour une ethnographie de la créativité artistique
chez les Gun de Porto-Novo (Bénin)**

THÈSE dirigée par :

M. SOMÉ Roger

Professeur d'Ethnologie, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme COQUET Michèle

M. ADANDÉ C. É. Joseph

Directrice de Recherche au CNRS,

Maître de Conférences HDR, Université d'Abomey Calavi (Bénin)

AUTRE MEMBRE DU JURY :

M. A. LOMO-MYAZHIOM Célestin Maître de Conférences HDR, Université de Strasbourg

[Nom de l'auteur]
[Date]

École doctorale 519 Science Humaine et Sociales
Laboratoire Dyname – UMR 7367

THESE

Présentée et soutenue par : Assomption PADONOU

le 09 Décembre 2019

Pour obtenir le grade de :

Docteur de l'Université de Strasbourg

Discipline : **Ethnologie**

DANSER, C'EST MANGER

Pour une Ethnographie de la créativité artistique chez les Gun de Porto-Novo (Bénin)



©Padonou Assomption

Jury

M. Roger SOMÉ (directeur de thèse), professeur, UNISTRA

Mme Michèle COQUET (Rapporteure), directrice de recherche au CNRS

M. Joseph Étienne C. ADANDÉ (Rapporteur) HDR Université Abomey Calavi (Bénin)

M. Célestin Aggée LOMO-MYAZHIOM, HDR, UNISTRA

REMERCIEMENTS

Quatre années d’aventure et de recherches ethnographiques chez les Gun de Porto-Novo – depuis Novembre 2015 –, cette thèse a été dirigée par le professeur Roger Somé auquel je tiens à rendre mes hommages. Elle a été chaque fois évaluée et encouragée par l’efficace collaboration de Mme Michèle Coquet – directrice de recherche au CNRS – et M. Célestin Aggée Lomo-Myazhiom – maître de conférences et HDR de l’UNISTRA. Puissent-ils trouver, ici, l’expression de ma profonde gratitude pour l’intérêt qu’ils ont, chacun, porté à ce travail depuis ses débuts.

Mes remerciements s’adressent également au Laboratoire *DynamE*, à l’ED 519 et UFR des Sciences sociales de Strasbourg pour leur soutien financier et leur contribution intellectuelle au profit de mes enquêtes.

Je tiens à adresser un sincère merci à M. C Etienne Adandé, guide averti de mon terrain. Qu’il soit particulièrement remercié de m’avoir mis en relation avec la Direction du Patrimoine Culturel de Porto-Novo, source de mes quatre années d’immersion chaque fois renouvelée dans l’aire culturelle *gun*. J’y ’ai effectué bien des explorations enrichissantes et bénéfiques pour cette thèse. Aux diverses personnes rencontrées à cet effet – enseignants ou professionnels de la danse, étudiants, *intellectuels communautaires*, sages, devins ou simples citoyens ayant préférés l’anonymat – je tiens à dire un profond merci.

Je remercie enfin l’Église de Porto-Novo, mon diocèse d’origine, de m’avoir permis de faire des recherches en sciences sociales et humaines. Je remercie davantage l’Archidiocèse de Strasbourg pour l’accueil qu’il m’a fait à cet effet, sans oublier l’association des prêtres du Prado pour ses encouragements et sa discrète contribution à ce succès.

Je suis plein de reconnaissance envers ma famille PADONOU pour la force que m’a chaque fois value son soutien, y compris les familles amies : Weber, Federmann, Atchekpé, Deboos et Dossa pour leurs encouragements permanents et leurs multiples soutiens. Je ne saurais m’abstenir d’évoquer le souvenir de mon Père Joseph PADONOU et de ma mère par adoption Solange WEBER aujourd’hui vivants dans le silence de nos cœurs affectueux.

TABLE DES ÉCRITURES « GBE »

Principes des écritures et lectures des langues de racine « *gbe* »¹,

I. Les voyelles et leur prononciation :

1. Voyelles simples

A (a) :	comme dans <u>c</u> acao
I (i) :	comme dans <u>i</u> ctère
E (e) :	toujours <u>é</u> comme dans été
ɛ (ɛ) :	toujours <u>ê</u> comme dans pêche
U (u) :	se prononce <u>ou</u> comme dans cou
O (o) :	comme dans h <u>ô</u> te
ɔ (ɔ) :	comme dans <u>or</u>

2. Voyelles nasalisées

An (an) :	entre a de cas et le an de <u>d</u> anse
ɔn (ɔn) :	comme le son <u>on</u> de ton
ɛn (ɛn) :	entre le <u>ê</u> de fête et le <u>in</u> de fin
In (in) :	le i prononcé dans le nez, un peu comme le « sin » dans <u>r</u> ésigne
Un (un) :	le son <u>ou prononcé dans le nez</u>

3. Voyelles accentuées

ù (ù) :	ton bas
ú (ú) :	ton haut
ǔ (ǔ) :	ton ascendant

¹ Le terme « *gbe* » signifie « la voix » ou « le parler » ou encore « la langue ». Les langues de la racine « *gbe* » regroupent celles dans lesquelles le ton est fonction du sens que prennent les mots. La langue *gun* – « *gun-gbe* » – s'inscrit parmi ces dernières. Elles relèvent, pour la plupart, de l'aire culturelle *aja-tado*. Bernard Caron (2000 : 9) les place dans la catégorie linguistique des « *kwa* ».

Æ (æ) :	ton modulé
Ä (ä) :	ton descendant
Ė (ė) :	ton haut
Ě (ě) :	ton ascendant
è (è) :	ton bas
é (é) :	ton haut
Ö (ö) :	ton ascendant
ò (ò) :	ton bas

Ǻ (Ǻ) :	ton ascendant
ǻ (ǻ) :	ton modulé
Ǽ (Ǽ) :	ton ascendant
ì (ì) :	ton bas
í (í) :	ton haut

II. Les consonnes

B (b) :	comme en français
C (c) :	se prononce tch, et presque comme tchi
D (d) :	comme en français
Ð (ð) :	se prononce en retournant la langue au niveau de la prononciation de /L/
F (f) :	comme en français
G (g) :	toujours dur comme dans gare
Gb (gb) :	se prononce d'une seule émission de voix
H (h) :	se prononce comme un r léger avec une légère expiration venant de la poitrine
J (j) :	se prononce comme dj, presque dji
K (k) :	comme en français
Kp (kp) :	se prononce d'une seule émission de voix
L (l) :	comme en français
M (m) :	comme en français

N (n) :	comme en français
Ny (ny) :	comme en français le son ill dans postillon
P (p) :	comme en français
(Q ou R)	Inexistants
S (s) :	toujours comme dans sou ou cesser
T (t) :	comme en français
V (v) :	comme en français
W (w) :	comme dans le mot oui
X (x) :	(inexistant français) voisin de la jota espagnole ou du <u>h</u> dur allemand
Y (y) :	comme en français le son ill de papille ou le son y de rayer
Z (z) :	comme en français

GLOSSAIRE

Glossaire des concepts vernaculaires propres à cette recherche

Écrits intégralement en minuscule

àce

le droit, le pouvoir. Autorité légale acquise sur des personnes ou sur un domaine. Cette acquisition peut résulter d'une domination (par la force) ou d'une élection de l'individu pour régir l'ensemble le corps social, au sens de règlement des affaires publiques.

ado

l'estomac, organe en forme de poche qui reçoit les repas déjà mastiqués par les dents, afin de les brasser tous ensemble et les rendre capable de transformation et de disparition au bénéfice de la croissance du corps nourri. Certes, efficace pour la digestion, mais son fonctionnement reste toujours imperceptible, car caché à l'intérieur du corps vivant.

adme

l'intérieur de l'abdomen : région du corps humain également appelé ventre. Il comprend l'essentiel des organes digestifs : péritoine, viscères digestifs, urinaires et génitaux. Selon les Gun cette partie du corps peut avoir des influences positives ou négatives sur les facultés de l'individu. L'individu peut être esclave ou maître de son propre ventre. Il en résulte l'idée du contrôle de soi pour un supplément de pouvoir ou perte d'autonomie traduisant une restriction de la liberté de l'individu en fonction de l'état de son ventre.

agbān

une paire de plats métalliques qui, à partir du creux leur milieu respectif,

émettent des sons au frottement de l'un contre l'autre. Ce mot est à l'origine de la combinaison de sons en quoi consiste l'expérience musicale chez les Gun. Selon ces derniers, en effet, musiquer consiste à jouer avec des plats métalliques aux sons riches et variés.

àgban nina

Sacrifice symbolique, en nature (sévisse corporelle, immolation d'un animal) ou en espèce (argent), pour acquérir un bien matériel ou immatériel. C'est un sacrifice généralement offert aux ancêtres en échange avec leur bienveillance : pouvoir, savoir ou savoir-faire, comforts ou commodités de l'existence. Dans bien des cas, la dot effectuée dans le cadre du mariage ou des obsèques est considéré comme un tel sacrifice

àgbagba

Mot traduisant l'état d'un objet abandonné dans le vide, au sens d'absence de support, de balise, de limite ni de borne. Situation de risques dans laquelle l'objet (ou l'individu) est éprouvé, afin de prendre conscience de ses mesures. Selon les Gun, le vide est dieu à l'aune duquel l'homme se mesure.

àgbɔ

: le souffle, force vitale, capacité à l'origine du dynamisme dont fait preuve l'être vivant. Selon les Gun, l'individu qui entreprend tout projet, doit avant tout s'assurer de ses propres capacités physiques, morales, psychologique et intellectuelles qu'ils nomment *àgbɔ*.

àkpakpa sisɔ

: L'enthousiasme qui caractérise l'empressement à faire une chose. Les Gun emploient cette expression pour rendre compte de l'état psychologique de l'individu joyeux. C'est une joie piquante et communicative d'un message de bonheur intérieur. C'est comme l'agitation qui porte un enfant

pressé d'aller dans les bras de sa mère disparue de son regard depuis quelques temps.

àwǔ vè,

: La souffrance physique, douleur ressentie dans la chair vive lors d'une sévresse corporelle. Traduit par extension la souffrance morale telle que l'angoisse dans le deuil : douleur qui persiste dans la tristesse du souvenir

àyǐ nɔ

: Le propriétaire du sol, le maître qui dispose de tous les droits sur un domaine.

ayi ou ayixa

: Le cœur, au sens moral du terme. Avoir le cœur pur (*ayi mimé*) ou impur (*ayi kudyò*). Traduit aussi le savoir ou le savoir-faire ancestral, car les Gun pensent que la science n'est possible que grâce au cœur de l'individu. Ici l'individu apprend bien plus par le cœur que par la raison. Le cœur étant le siège de l'habileté à prendre des risques, y compris la ruse pour dominer autrui.

àyǐ

: Traduit le mot territoire, terrain, domaine ou le sol simplement.

àzɔn

: Le travail apparaissant comme une source de revenu économique, ou moyen d'asservissement selon les circonstances. Par opposition au maître d'ouvrage (*àzɔn watɔ*), le travail des enfants placés (*vidomɛgɔn*) est une forme d'esclavage.

aziza

: Dieu des muses et des thérapeutes, source de l'inspiration. Par extension *aziza* signifie don d'inspiration.

bo (o-bo)

: Savoir traditionnel multiforme, à usage thérapeutique ou maléfique. Traduit le mot *tíla* emprunté au yoruba.

bocɔnɔ

: Le devin qui fait usage du savoir traditionnel pour conjurer un mauvais sort ; qui reçoit l'individu envoûté en consultation, avec une capacité avérée de délivrer une victime des mains de son bourreaux invisibles. Il est nécessairement sage. Autrement il cesse d'être *bocɔnɔ*.

cyɔ

: Ce qui mou, flasque, sans force ni vie. Le cadavre dépourvu d'âme, le corps qui reste de l'individu disparu. Le méchant peut nuire à autrui en représentant ce dernier par une statuette cadavre appelée *bo cyɔ*.

dɔkun

: Traduit la richesse, au sens matériel et immatériel du terme. Dans le premier cas, il s'agit de l'argent et des commodités relatives au progrès. Dans le second, il s'agit de la connaissance. C'est au fond le cumul des uns et des autres, y compris la manière de les fructifier toujours davantage par le gain, le bénéfice.

dʒagbe

le bienfait, au sens du secours porté à une personne en difficulté de quelque nature que ce soit. C'est aussi le fait de partager un bien qu'on a avec autrui. Il s'agit de démontrer aux autres la générosité dont on est capable.

dɔkunɔn

: C'est le riche dans un monde où il faut se vanter pour exister. Le riche a l'obligation de démontrer qu'il dispose des terres en les attribuant à qui il veut, qu'il a des connaissances en enseignant le savoir et son savoir faire aux jeunes générations, C'est le règne du « m'as-tu vu ? » Aussi, dit-on des Gun qu'ils sont mégalomanes. Tout bonheur se démontre, le bienheureux ne vit pas caché, autrement il n'en est pas un.

gen didó

L'acte qui consiste à faire un cadeau à un dieu pour le remercier : Par exemple on dit : « *dó gen lɔ niɛn* » en parlant d'un *hũngan*, tambour divinisé

dù gbè

: Littéralement « Manger la vie, connaître le bonheur » pour rendre compte du désir légitime chez tout individu voulant vivre comme il veut. « Tu est né pauvre sans l’avoir choisi, certes, mais tu peux rêver le bonheur en comparant ta condition à celle des gens fortunés, dit Fifamè (42 ans Porto-Novo, été 2015). Ta souffrance va finir à la réalisation de tes rêves, et tu vivras enfin comme tu veux. Voilà ce que signifie manger la vie « *dù gbè, ya vɔ* »

dù ye nɔ dù bo nɔ dú

: Il est nécessaire d’apprendre par le corps qui mange pour intégrer la connaissance « *kpin kpon mɛ̃ wɛ̃ yè nɔ kplɔn tè* », y compris les techniques dans le cœur (apprentissage par observation). De même il est indispensable de faire sortir les richesses emmagasiner dans le cœur pour les faire connaître, autrement nul ne sait combien vous êtes riche dans le fond. La danse consiste dans l’activité du cœur qui emmagasine et donne à la fois – cumul chaque fois accompagné d’une dépense d’énergie – pour autant qu’on peut qualifier d’énergie le vide du cœur qui rend possible l’emmagasinement des richesses, y compris le plein du cœur qui favorise la dépense.

dú

: Faire des gestes pour bouger son corps en suivant une cadence. Danse, c’est le dynamisme du corps jaugé et bougé. Par extension danser, signifie réussir

dù

: Traduit la nourriture, matérielle, intellectuelle ou spirituelle. Manger, gagner, triompher consiste dès lors à valoriser la croissance dont l’aliment rend un être capable. Mais dès lors qu’un aliment tue le vivant, chez les Gun, il cesse d’être nourriture,

puisque'il ne contribue pas au dynamisme du corps de vivant. Il devient la mort par opposition à la vie. La mort traduit ici l'immobilité du corps

qũqũ tẽn mě

: Toute source de revenu ou de gain : le travail, la scène, la fête...

qyɔ àzà

: Faire une acrobatie au sport, à la danse. Par extension, il s'agit aussi de toute transformation de l'être : changement de face.

qyɔ gbɔn kɔ-ji

: Être dans un processus de transformation de soi-même grâce à la marche sur le cou. Faire des progrès dans l'espace par des acrobaties, c'est par exemple le cas lors d'une danse *egungun*.

fâkantɔ :

traduit l'individu ayant la faculté de lire et d'interpréter le « Fâ ». Signifie devin. Toutefois, celui-ci ne peut pas assurer le rôle du *bocɔnɔ* qui, en plus de la consultation du « Fâ », peut guérir les malades ou victimes d'envoûtement.

gũ-nũ

: Traduit la chose du métal, bien appartenant au dieu des sons. C'est tout ce que les traditions ont pu léguer à l'individu sans que celui-ci en ait nécessairement le mérite. C'est le bien qu'on tient des ancêtres. Héritage.

gan fɔ qĩqĩ

: Poser les pas en suivant le rythme. Il s'agit de deux actes solidaires : celui par lequel le son s'écoute et celui dans lequel ce son écouté se reproduit par le mouvement corporel. C'est l'art de danser.

gan si-sè

: Traduit à la fois l'écoute du son affectant l'individu, et le processus de subjectivation du son qui rend intelligible le rythme lors de la danse.

<i>gbe (xó-gbe)</i>	: Désigne le(s) son(s) émis par tout communicateur : chose, animal ou individu. S'agissant des hommes spécialement, le mot traduit la langue, la voix humaine. Gbe désigne enfin la parole, au sens de signe de communication (<i>xó-gbe</i>).
<i>gbe kun</i>	: Traduit le noyau du verbe, source de la parole articulée. Selon les Gun, il s'agit du fond de la pensée, structure de la parole.
<i>gbétɔ</i>	: Littéralement père de la brousse, au sens de l'homme qui fait la chasse aux gibiers. C'est le chasseur. Par extension le mot est utilisé pour désigner le maître de l'existence, aujourd'hui considérée comme perturbée par le mal. Le <i>gbétɔ</i> a mission de contrôler les forces de l'existences.
<i>gbɛ, gbè</i>	: la vie, au sens d'énergie transmissible de père en fils. Les Gun considèrent la vie comme la propriété de dieu (<i>gbɛdɔtɔ</i>), père de l'humanité.
<i>gbɛtɔ</i>	: Désigne le maître de la vie, c'est-à-dire l'homme. Selon les Gun l'homme n'est pas le propriétaire de la vie. Mais il en est le gérant, le maître et l'intendant devant en rendre compte à dieu qui en est le propriétaire (<i>gbɛdɔtɔ</i>).
<i>gbigbɔ</i>	: Traduit le souffle, au sens du principe de vie. C'est l'esprit de l'individu, air alimentant et émanant du vide intérieur. Le <i>gbigbɔ</i> révèle l'âme de l'individu, ses intentions, son intelligence.
<i>glo</i>	: Traduit antidote, c'est-à-dire ce qui empêche toute maléfice d'atteindre sa victime. Remède servant en même temps, sinon de lutte contre des ennemis, du moins de barrage aux éventuelles attaques de la part des adversaires vrais ou supposés.

hũn xe j̣ wè

: Le sang (cœur) qui a donné naissance au rythme : tel sang tel rythme. Ce rapport est établi pour signifier le lien profond qui existe entre les rythmes du cœur et les rythmes des tambours chez les Gun.

hũn-gǎn gbo

: Le chef supérieur des rythmes, mieux le plus grand de tous les rythmes.

hwé

: Le soleil, lumière, au sens de ce qui rend la vue possible aux hommes, y compris à beaucoup d'êtres vivants. Car sans les rayons de la lumière, l'on ne verrait rien sur la terre, l'intelligibilité du monde n'est pas possible.

hwendo

: Désigne la culture, y compris tout acte cultuel, correspondant à civilisation. Il s'agit également de l'ensemble des traditions, savoirs et techniques mis en œuvre par les ancêtres et progressivement enrichis par leur transmission tant intergénérationnelle qu'interrégionales

jiḍ (jidiḍ)

: Le mot est un composé de *ji* qui signifie naissance, et *ḍ* au sens de sommeille. Se dit de tout ce dont l'efficacité transcende le temps et l'espace. On y voit aussi le paradoxe de la vie (relevant du dynamisme de l'être) et de la mort (défaut de vivacité) pour rendre compte de l'éternité chez les Gun. Ce mot est utilisé pour qualifier l'individu ou l'objets dont les qualités résistent à l'érosion du temps. Signifie la longévité.

jlo (jolo)

: Volonté humaine rendant compte d'un vide en soi-même, d'un manque à combler. Il en résulte une envie, désir profond qui porte l'individu à sortir de soi en vue d'une relation bénéfique avec son environnement. À en croire les Gun, ce désir peut être bon (*jlo*

dagbê) ou mauvais (*jlo nyanya*) selon l'intention de l'individu concerné.

Jɔwamɔ

: Ce que l'individu a découvert à sa naissance dans l'existence. C'est-à-dire l'héritage reçu des ancêtres, bien précieux à respecter, à conserver, à enrichir toujours plus et à transmettre à son tour à la postérité. Par extension le mot signifie culture.

kpāmě

Enclos réservé à l'intimité de la personne, non accessible à tout le monde. C'est un vase clos exigeant un visa d'entrée. Il en résulte le caractère discret de cet endroit consacré et caché aux regards indiscrets. Le sanctuaire réservé aux seuls initiés du *vodũn* s'appelle *vodũn kpāmě*.

kpětě

: Sauce au ingrédients concentrés et liés grâce à la coagulation. Il s'agit d'une sauce locale à base de sang d'animal, à l'instar du boudin. Traditionnellement préparée par le sang et bien assaisonnée, elle est succulente au palais.

kũ gan

: Traduit la « mort au son » chez les Gun selon lesquels le son commande la vie et l'existence tout entière. C'est le son du cœur qui rythme la vie de l'individu, peu importe son état sommeillant ou travaillant. C'est aussi le son des cloches, de gongs ou tambours qui commande la vie sociale. Dire d'un individu qu'il est mort au son signifie qu'il n'existe pas. L'expression est utilisée pour qualifier l'individu chez qui fait défaut l'art de danser.

kāna

: Spécialité porto-novienne, le *kāna* apparaît, ici, comme aliment de base. Il est préparé à partir du maïs fermenté débarrassé des sons et se présente sous forme de pâte. Se traduit par le terme akassa.

nǔjĩ kpí-kpé

: Force, capacité physique, intellectuelle ou spirituelle visant à surmonter une épreuve pour faire preuve d'héroïsme. La volition. L'exemple d'un tel héroïsme a été observé lors d'un spectacle pendant lequel un danseur prit une jarre d'eau avec ses dents (*e zé àgɔgbõ kpodõ ađũ kpo*)

ogu (gu)

: Le dieu du métal et des sons auquel on ne demande pas de justifier ses actes. Il fait la guerre aux cœurs méchants et réjouit les cœurs bons.

okpè

: Rend compte de la reconnaissance par laquelle l'individu consent volontairement à se soumettre à une puissance, afin d'en être protégé. Sentiment d'obligations traduisant un applaudissement (*okpè xixo*), mieux une révérence accomplie devant un bienfaiteur. Remerciement. Gratitude.

oku ou ku

: Phénomène de dégradation physique ou biologique du corps vivant. Caractéristique du vieillissement du vivant, cette dégradation est naturelle et fêtée. En contrepartie, elle est perçue comme une perturbation de la vie lorsqu'elle arrive à fleur de l'âge. Dans ce cas elle est un mal correspondant à la réalité de la mort chez les Occidentaux.

oxwe

: La fête, occasion de joie, au sens de réjouissance personnelle et sociale. La fête est souvent populaire chez les Gun. Il existe plusieurs occasions de fête : récolte, nouvelles saisons annoncées par les lunes, coutumes, mariages, sorties des nouveau-nés, culte des ancêtres...

se ví-ví

: Être à l'écoute du goût d'un repas, se rendre attentif à la saveur de l'aliment qu'on est en train de consommer. Déguster, Prendre plaisir

sè	: La cause finale vers laquelle l'individu est irrésistiblement orienté. C'est son destin, peu importe sa qualification.
se-gan	: L'écoute synchronisée du rythme silencieux du cœur battant et du rythme percutent ou vibratoire des instruments de musique : gongs, cloches, castagnettes, tambours divers... Une telle écoute caractérise l'être vivant. Se dit de l'individu qui fait preuve de dynamisme et de réussite sociale. C'est aussi être dans le rythme, s'agissant du danseur. Savoir danser.
sèmědó	: Le missionnaire, l'envoyé du destin, l'envoyé de Dieu : le maître du monde
soḍabi	: alcool local, fabriqué à partir de la sève tirée du palmier, laquelle est plusieurs fois distillée jusqu'à l'obtention du degré recherché : entre 45° et 90°.
sù	: Traduit la chose interdite. L'interdit existe dans les divers domaines de la vie sociale et peut être diversement motivé. Dans le domaine de la morale sociale ou du droit, les feuilles de bananier ou rameaux de palmier posés sur un objet est synonyme de feu rouge (embargo). Dans le domaine de la religion et de la politique, l'interdit fonde le pouvoir des forts qui font exception à la règle. Par exemple, il revient au prêtre <i>boconɔ</i> de consommer la viande interdite au commun des mortels. Le rite religieux traduit l'expression <i>yě sù</i> (rituel)
vi-vè	: Traduit la bile, un des organes relevant des viscères, et dont l'écoulement amer joue un rôle important dans la digestion après un repas. Rend compte aussi de l'amertume qui est une émotion, y

compris l'attachement que l'individu éprouve pour quelque chose ou pour son semblable, quoi que cela puisse lui coûter. Désigne enfin le coût, la cherté ou la valeur d'un objet ou d'une personne.

vivè àgbàza mǽ tɔn

: Rend compte du ressenti d'une douleur dans la chair vive – perception sensorielle d'une douleur, une souffrance physique ou corporelle par opposition à l'angoisse qui est une souffrance dans l'âme de l'individu (*vivè àlindɔn mǽ tɔn*)

vɔ

le vide, au sens de l'innocence. Peut signifier aussi une offrande, un sacrifice.

vɔ sisa

l'activité par laquelle on réduit l'objet au vide, sacrifice lors duquel l'objet disparaît pour entrer dans le vide des origines. C'est ainsi que les Gun imaginent donner à manger à leurs dieux. D'où le *vɔqû* (le vide mangeur que traduit *vodŭn*) par suite de *vɔ sisa*

Vodŭn (yè hwé vodŭn)

: Puissance ayant la maîtrise sur les jours (l'univers visible) et sur les nuits (l'univers invisible).

vodŭn-jɛ-mé-jĩ

: Littéralement : le *vodŭn* a atterri sur l'individu. Traduit le phénomène de la possession de l'initié (adepte) par un *vodŭn* saisissant, lequel utilise le corps de l'adepte à sa guise, comme sa monture. Il s'agit de la transe.

vodŭn-si

: L'adepte ou l'initié *vodŭn* (est considérée comme une femme, peu importe son sexe biologique (femelle ou mâle). Ainsi *vodŭn-si* signifie l'épouse du *vodŭn*.

ví-ví,

: C'est le délice qui émerge de la rencontre des salives subséquentes à la faim et de l'aliment introduit dans la

bouche. Suscité par le goût par suite du vide de l'estomac, l'expérience du *ví-ví* consiste dans la saveur, agréable au palais.

wan yi nǎ mè

: Littéralement : prendre à autrui son odeur. Traduit l'amour d'un tiers, au sens d'acceptation de l'odeur de l'autre. Comme pour dire que chaque individu dispose d'une odeur qui le caractérise en particulier, en sorte que, quand on aime quelqu'un, on peut tout supporter de lui : caprices ou bonnes habitudes.

wè

: Mouvement rythmique du corps chez l'homme considéré comme une double réalité (*awè*) fusionnée en un seul volume qui bouge dans l'espace et dans le temps.

xomé :

: À l'intérieur du ventre, région du corps où sont cachées les secrets et les intentions de l'individu. Désigne aussi le cœur, la pensée, et les reins qui sont autant de cachettes de la vérité de l'individu. L'homme est-il bon ou mauvais, c'est son cœur ou sa pensée qui en révèle le goût.

xomé hún hún :

: **L'ouverture du ventre**, cœur ouvert pour être vu, pensée révélée dans la lumière de la parole. L'expression « *xomé hún hún* » traduit la joie chez les Gun. L'individu ouvre son cœur pour en révéler la richesse au monde, c'est l'ouverture du cœur à la fête. C'est aussi l'ouverture d'une culture au monde.

xo-vě

: Traduit le mal du ventre occasionnant l'appétit et faisant place au repas. C'est une souffrance intérieure nécessaire à la satisfaction au repas.

xó : Vient du terme *gun* « xó-xó » (ancien). C'est un énoncé de la tradition orale, parole des ancêtres qui doit être considérée comme la vérité, avec tout le respect qu'elle mérite. Cette parole a force de règle, de loi, de droit. C'est ainsi que toute parole donnée doit être tenue.

yo-yo : Par opposition à l'ancien, traduit la chose nouvelle, le tout neuf. Selon les Gun c'est ce qui miroite à nos regards certes, mais ce n'est certainement pas la chose la plus précieuse.

ye nɔ flu vè ni ɛn : Traduit le fait de supplier un dieu. Rituel de supplication observé par exemple lors du rythme *hun-gan*) où on demande au *vodŭn* la faveur d'un spectacle fructueux.

yè ou yè ; Traduit l'ombre d'un objet ou d'une personne (*yě gbètɔ tɔn*). Du point de vue comportemental, signifie l'hypocrisie, au sens de la chose des ténèbres (*yěmě nu*). Dans le domaine cognitif le mot *yè* désigne la pensée, siège des facultés intellectuelles

yěsui mě : Expression servant à désigner la zone ténébreuse, les nébuleuses dans lesquelles sont conservées les connaissances réservées aux seuls initiés. Les réalités invisibles, inaccessibles et non dévoilées à la majorité, par opposition à la vérité accessible faisant l'objet d'une instruction.

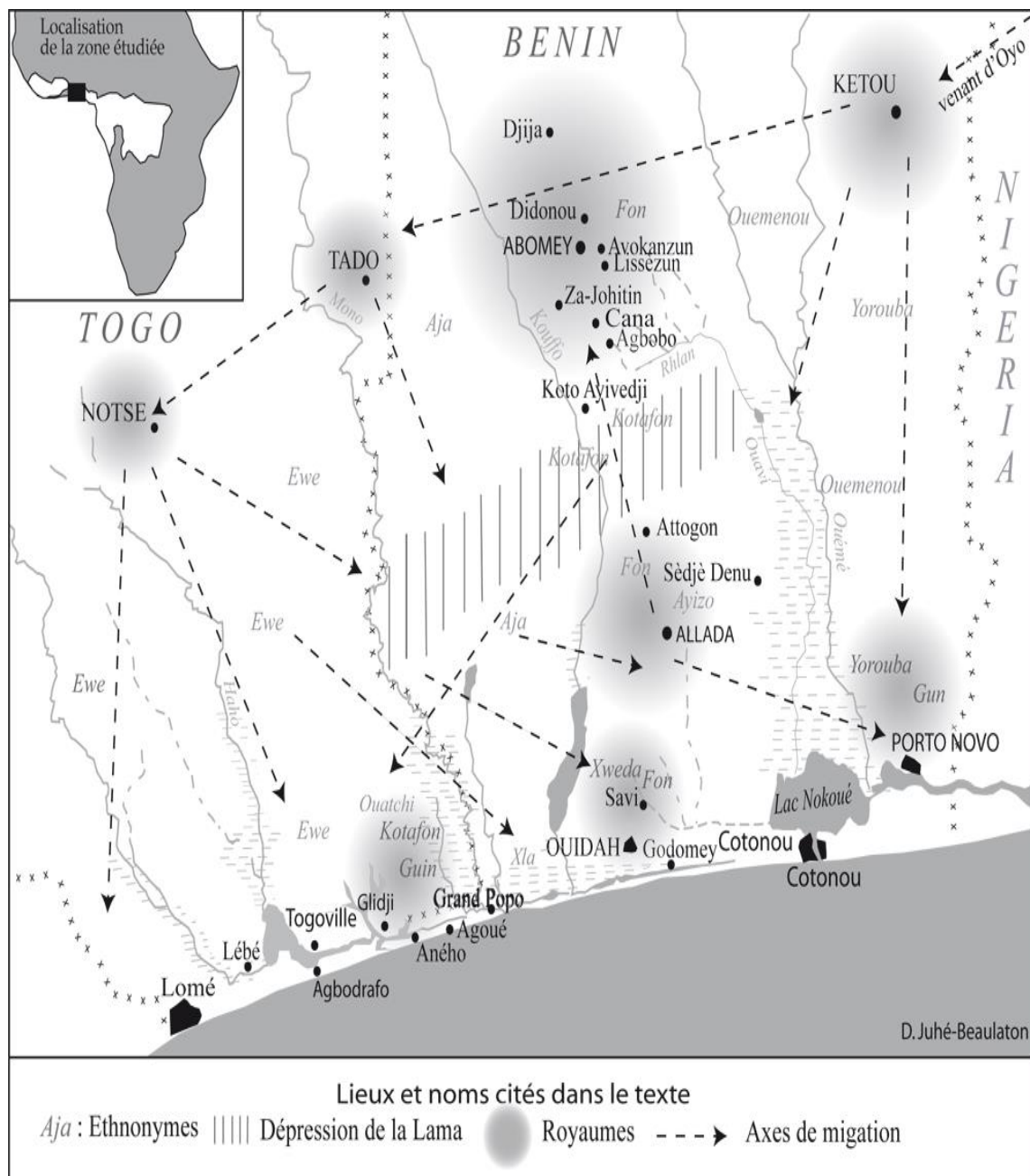
Emprunts à la langue française

EHPAD : Établissement Hospitalier des Personnes Âgées Dépendantes. L'EHPAD de Laury Munch m'a donné l'occasion de voir une pratique de la danse par des personnes âgées, terrain et laboratoire de quelques observations.

Intellectuel communautaire	: l'expression « intellectuel communautaire » a été créée par un groupe de chercheurs béninois appelé « sillon noir ». Elle désigne les personnes ressources, témoins du trésor ancestral, auxquelles le chercheur a recours quoiqu'elles ne soient pas nécessairement scolarisées
SMA	: Société des Missions Africaines. Association de prêtres fondée par Melchior Marie Joseph de Marion-Brésillac sous l'autorité du Saint Siège vers la fin du XIX ^e siècle à Lyon, dans le but d'évangéliser les peuples des territoires d'outre-mer, notamment les Africains.

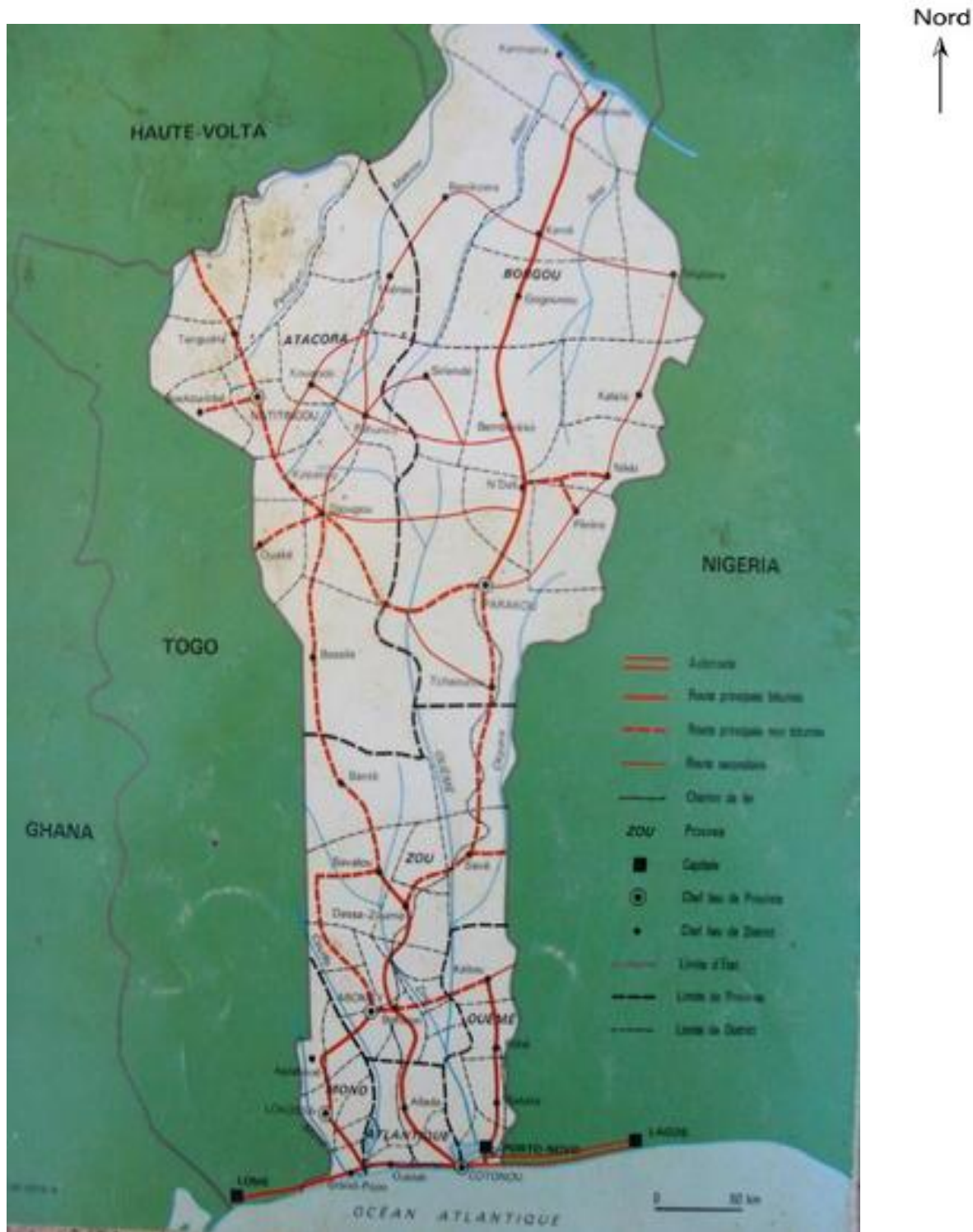
CARTES

CARTE DES MOUVEMENTS MIGRATOIRES AJA-TADO, AU BÉNIN, SITUÉ DANS L'AFRIQUE DE L'OUEST



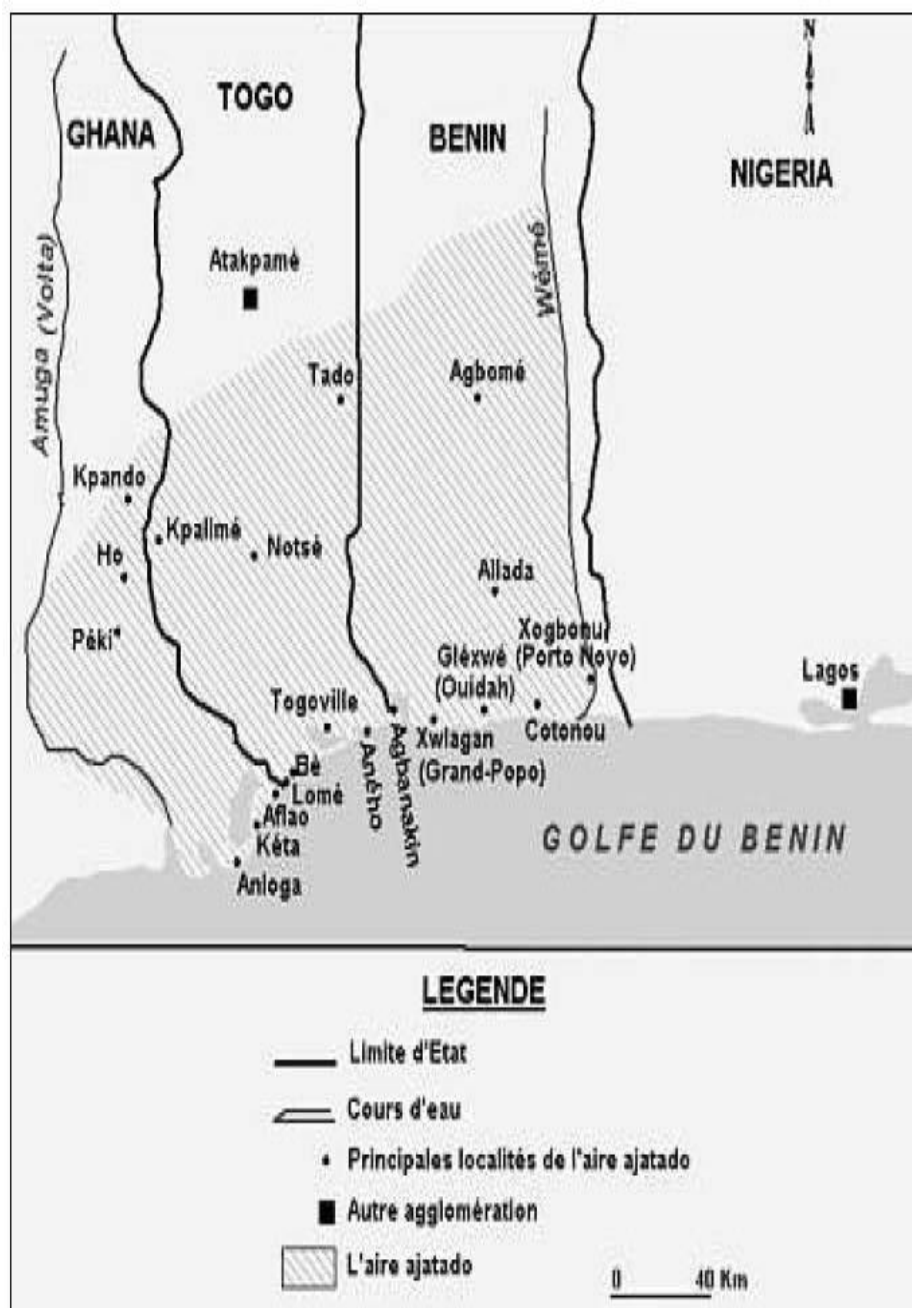
SOURCE : N.+Gaybor In : <https://www.google.fr/search?q=cARTE+MIGRATION+Adja-Tado,+de+N.+Gaybor&tbm=consulte> le 29/09/2019

CARTE DES MOUVEMENTS MIGRATOIRES À L'INTÉRIEUR DU BÉNIN



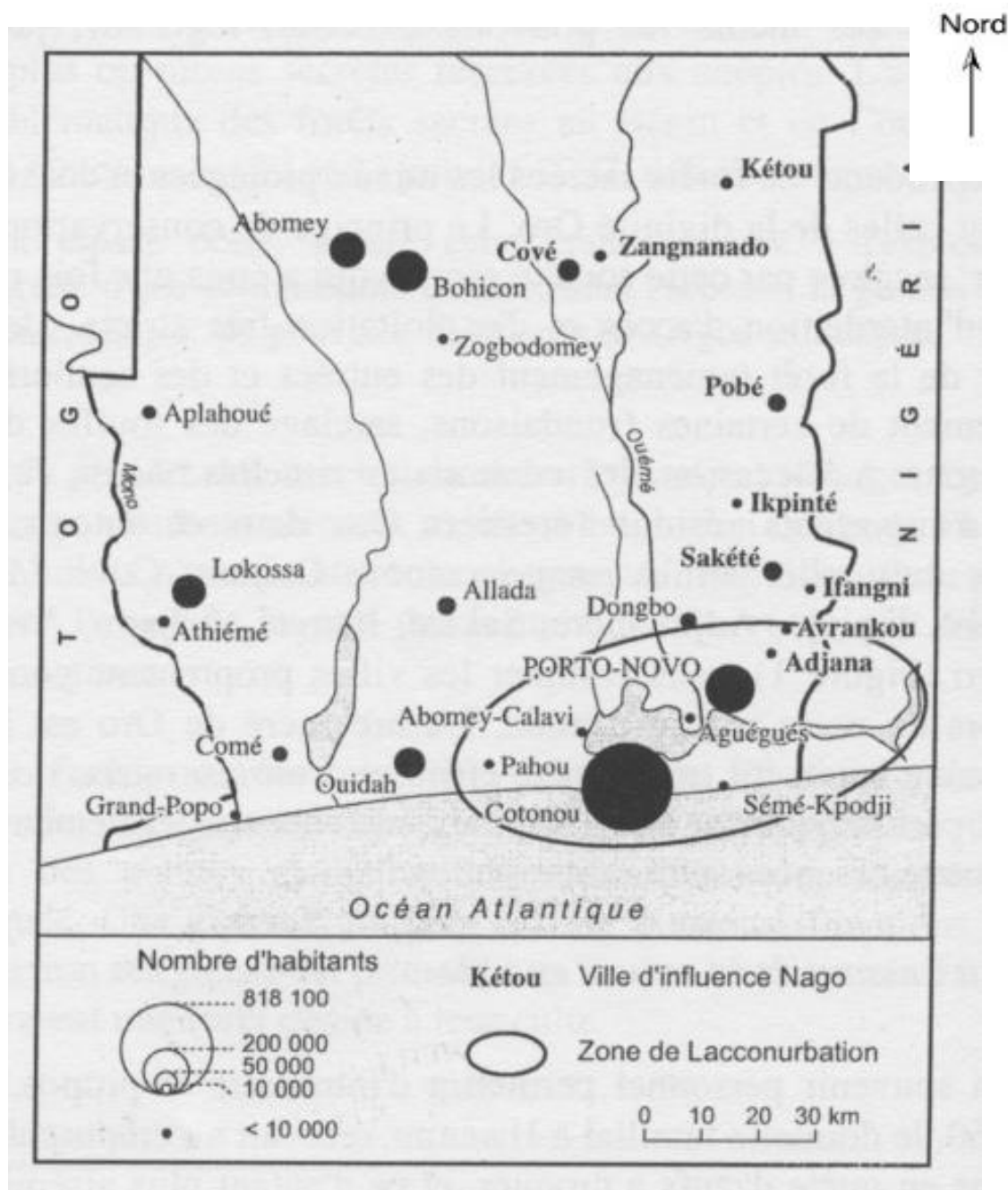
SOURCE : N.+Gaybor In : <https://www.google.fr/search?q=cARTE+MIGRATION+Adja-Tado,+de+N.+Gaybor&tbm> consultée le 29/09/2019

CARTE DE PORTO-NOVO SITUÉ DANS L'AIRE CULTURELLE ADJA-TADO



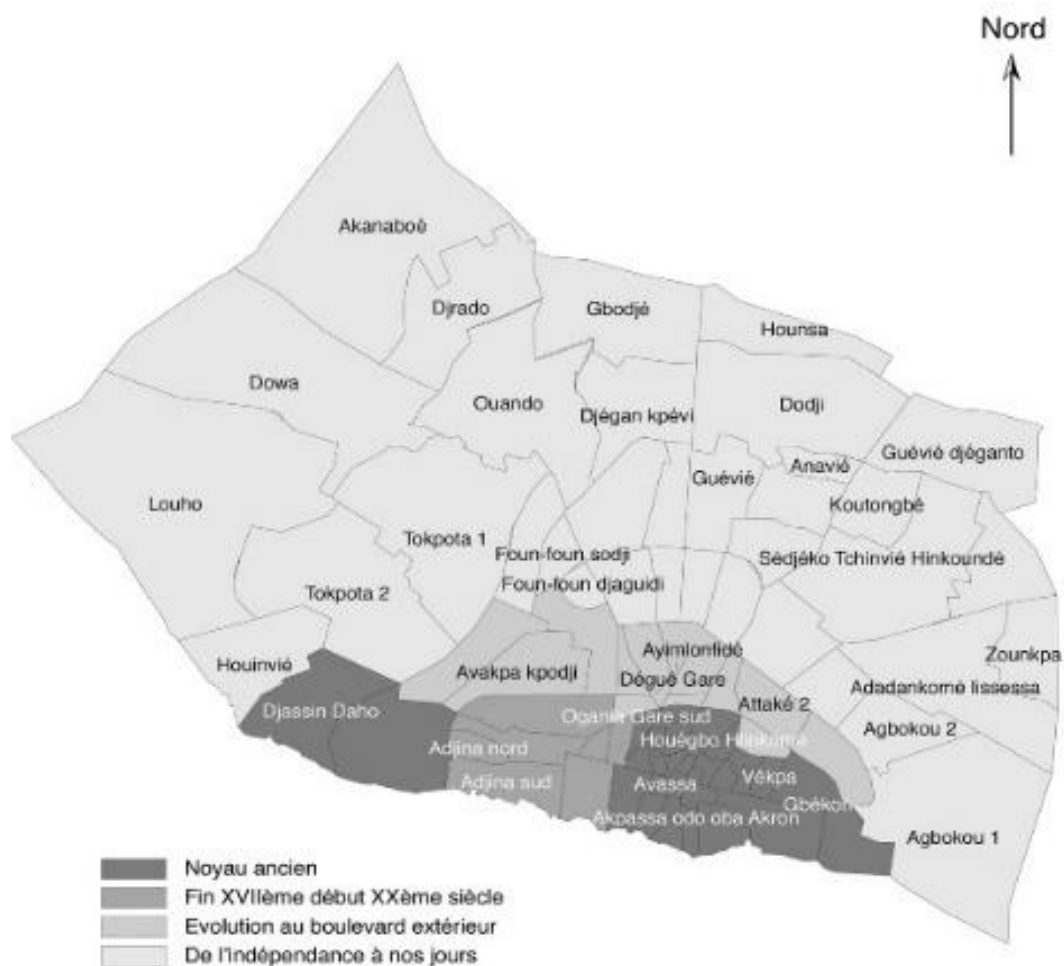
SOURCE : N.+Gaybor In : <https://www.google.fr/search?q=cARTE+MIGRATION+Adja-Tado,+de+N.+Gaybor&tbm> consultée le 29/09/2019

CARTE DES VILLES DU SUD-BÉNIN



SOURCE : AGOSSOU NOUKPO, In www.journals.openedition.org consultée le 29/09/2019

CARTE DE LA VILLE DE PORTO-NOVO



SOURCE : AGOSSOU NOUKPO, In www.journals.openedition.org consultée le 29/09/2019

AVANT-PROPOS

L'histoire des relations culturelles des Gun avec l'Occident connaît certes aujourd'hui des moments d'échanges réciproques et bénéfiques. Mais qu'on ne s'y trompe pas : de part et d'autre, elle a connu des chocs, surtout en ses débuts. Avec la France en particulier, ces relations se sont élargies au commerce et à la religion. Elles ont été consacrées par un protectorat, signé en 1863 sous le règne de Sodji, roi de Porto-Novo, confirmé plus tard en 1883 par Toffa 1^{er}, avant d'être soutenu, à partir de 1894, par la *mission civilisatrice des indigènes*. C'était à l'époque où l'empire français voulait étendre son hégémonie sur ses territoires d'outre-mer nouvellement conquis, au-delà de la Métropole. Dans ces conditions, il ne visait donc pas tant un climat d'échange avec les Gun. Ainsi, on assista, à Porto-Novo, à une progressive mise en veilleuse de la culture *gun* au bénéfice des valeurs occidentales importées.

Étant un Gun, moi-même, j'ai le dessein de faire connaître, ici, cette culture longtemps ignorée – qualifiée de patrimoine méconnu par Dominique Juhé-beaulaton (2009 : 75-98). J'ai le projet de rendre compte des dynamiques culturelles de cette ville et de ses groupes sociaux à partir des repas et des danses. Au fond, en accordant un intérêt particulier au patrimoine culturel des habitants de la ville de Porto-Novo, grâce au repas et à la danse dans cette communauté notamment, il s'agit pour moi de faire découvrir une culture.

I. Porto-Novo

Géographiquement, les Gun se sont constitués en une communauté laborieuse et créative en Afrique de l'Ouest Francophone à partir de la fin du XVII^e siècle, à Porto-Novo précisément, capitale historique du Dahomey. Dès l'entrée dans cette ville, en effet, on découvre les villages lacustres des Tofinou développant un paysage architecturalement beau, avec des maisons sur pilotis au-dessus de la lagune N'ohoué. Cela suppose une certaine capacité d'aménagement de la vie sur l'eau, depuis l'ère précoloniale. Ici, l'activité économique consiste essentiellement dans la pêche de poissons destinés à la consommation et aux échanges avec les populations voisines. De nos jours, s'y développe, au-delà de ses activités traditionnelles, une logistique toujours plus accueillante pour le tourisme : restaurants, café, et quelques hôtels.



©Padonou

Assomption

Figure 1 : Photographie faite en juillet 2019 à Djassin Tokpa (Porto-Novo), montrant une voie fluviale longée de cases sur pilotis menant à Ganvié, Aguégué, So Tchanhoué et Calavi kpota.

Les origines de cette ville révèlent un peuplement progressif motivé par la convoitise. Rien que par ce nom de « Porto-Novo », on perçoit l'importance historique de cette aire géographique, y compris sa culture, pour les étrangers. C'est, en effet, une région essentiellement construite par divers étrangers : d'abord les Nago et Yorouba venus du Nigéria à l'Est, les Aja venus des régions proches du Togo à l'Ouest, les Touaregs du Niger, les Aguda, anciens déportés revenus des Îles Caraïbes, sans oublier les gens achetés (*mexico*) et les coloniaux – des Européens pour la plupart – dont les vestiges demeurent visibles : les édifices coloniaux ayant servi la machine administrative du Gouverneur français, les anciens bitumes et les chemins de fer à dessein d'explorer l'intérieur du pays. Ceci rend compte du charme dont Porto-Novo a pu faire l'objet, et que démontre plus tard l'intérêt des puissances antagonistes à l'œuvre en Afrique de l'Ouest, à une époque coloniale dominée par une politique d'assimilation au détriment des cultures locales relevant des autochtones (Frimigacci, 1993 : 27-28).

La ville de Porto-Novo est culturellement ouverte aux marchés, c'est-à-dire aux échanges culturels avec les autres parties du monde. Aujourd'hui, elle s'efforce d'assumer son histoire sur fonds du culte *vodũn* représentant 110 confessions d'une même religion ancestrale. Depuis l'ordonnance de Ouidah 92 par le président Nicéphore Dieudonné Soglo, ces différentes confessions sont valorisées, chaque année, lors des festivals du 10 janvier notamment (Kadya Tall, 2003 : 77). En outre, la ville de Porto-Novo regorge de vestiges afro-brésiliens attestés par le retour

des déportés au pays natal. Ceux-ci sont appelés « Aguda » ; ils sont aujourd'hui considérés comme une ressource humaine importante pour l'économie de la région. Au total, les Yoruba, les Aja, les *mexico* (gens achetés) et les Aguda (Afro-portugais ou Afro-Brésiliens) ont progressivement formé un même groupe social d'où proviennent les Gun.

Au regard de cette aire culturelle, souvent, peu connue, je crois devoir rendre service par cette contribution qui vise à susciter l'intérêt de la recherche. Ceci implique, bien évidemment, l'exigence scientifique qui, selon la démarche épistémologique de A. Testart (1991 : 34), m'amène à fouiller le terrain, afin d'« exhumé » les connaissances qui existent sur les Gun de Porto-Novo, notamment dans le domaine de l'histoire de leurs rythmes, leurs musiques, leurs chants leurs danses.

Danser, c'est manger : telle est la formulation du sujet de la thèse. Et pour le dire d'entrée de jeu, comment, dans cette ville de Porto-Novo, le fait de manger et de danser contribuent-ils à s'expliquer l'un par l'autre ? Cette thèse vise à démontrer qu'il existe un lien profond entre le repas et la danse chez les Gun de Porto-Novo (Bénin), et qu'il est surtout possible de fonder sur ce lien une théorie de danse au bénéfice de la créativité artistique.

À partir de cette étude, il est proposé un double regard sur le repas. D'une part, prendre son repas, c'est manger, ingérer sa nourriture, travailler au bénéfice de sa propre croissance, irriguer ses organes de nourriture et d'oxygène. C'est donc un service à soi-même. D'autre part, dans le repas, il s'agit de viser, non seulement à assurer le service du ventre, mais également à triompher de la (tyrannie) dictature du ventre, à calmer sa faim. Il apparaît, dès lors, que l'individu est à la fois esclave et maître de son ventre qui, cependant, lui crée des soucis à résoudre, un *vide* à remplir, des peines à réparer. Sous ce rapport, le repas apparaît comme une réponse à l'appel du ventre. Le repas est donc lié à une commande venant de l'intérieur de l'individu.

II. Besoin de provisions pour le corps

Le repas est l'absorption de l'aliment, du pain ou de la boisson, venant de l'extérieur pour combler l'être vivant en son intérieur. Cette absorption commence par l'œuvre des mâchoires et des dents, sanctionnée au préalable par l'odorat et la langue qui reconnaissent et sélectionnent les goûts, n'en retenant, selon le jugement plus ou moins fondé du sujet mangeant, que les meilleurs en fonction des besoins du corps. Au fond, manger est, à proprement parler, une activité de la langue qui bénéficie d'un certain contact avec l'aliment introduit dans la bouche.

Voici le processus d'un repas : tout d'abord, l'odeur du plat suscite la salivation et la langue en éprouve le contenu ; et ce faisant, cette dernière en accepte ou en rejette le goût. Il y a là une expérience personnelle du goût dans la sélection qui s'opère et qui relève de la compétence de la langue. Au sens de sélection, il s'agit là d'un choix individuel, différent d'un individu à l'autre, lequel recherche essentiellement un plaisir à la fois fondé sur le goût et le jugement personnel de l'individu qui en fait l'expérience (Le Breton, 2014 : 253).

Faisons là une première remarque : la langue, organe du sens, se situe à la commande et au contrôle de ce qui va se jouer autour du plaisir et de la souffrance. Placée à la lisière, entre le préférable et le détestable, la langue a vocation de procéder à des sélections en fonction de l'expérience gustative, afin de répondre éventuellement aux besoins du ventre auquel elle est intimement reliée comme à sa source. Lorsque l'individu a faim, c'est-à-dire quand son ventre se vide de son contenu et désire le renouveler, c'est précisément sa langue qui va le signaler par la montée des salives à la bouche : l'envie du repas formulée comme une demande, une commande. En réponse à celle-ci, l'individu va proposer un ou plusieurs aliments à son ventre auquel il appartient de procéder à une sélection grâce au pouvoir de la langue. Ainsi, la langue se fonde empiriquement sur l'expérience gustative de l'aliment destiné à l'organisme. Elle valide la bonne qualité de l'aliment si tel est le cas, l'envoie sous les dents et les mâchoires, afin que celui-ci soit broyé, croqué, puis progressivement acheminé dans l'estomac, assimilé enfin par le sang qui irrigue tout le corps de substances nutritives. Manger consiste alors dans la maîtrise de la langue pour assurer, non seulement la fonction de nourriture du corps, mais aussi le mouvement de l'aliment destiné à la réparation de la souffrance suscitée par la faim ou la soif.

La langue ne valide pas automatiquement le goût de l'aliment proposé par l'individu. Son rôle consiste à viser le plaisir sans pour autant se dérober à l'épreuve de l'amertume, notamment lorsqu'il s'agit de tester les aliments. La langue apparaît, dès lors, comme un organe du sens, à la frontière des besoins du ventre et des plaisirs du manger : besoins et plaisirs étant ici intimement liés comme les deux faces de la même médaille. Une fois les besoins du ventre satisfaits, s'estompe le plaisir, quant à lui faculté des sens humains. L'individu est alors apaisé, calmé, tranquille. Mais cette tranquillité n'est que momentanée, notamment dans ces conditions précises où la langue vient de perdre son pouvoir, y compris lorsque les autres sens ont perdu le goût de l'aliment : lors de la satiété, en cas de maladie ou en contexte de monotonie. D'où la troisième remarque : l'état de la langue est révélateur de la santé du ventre, du corps, voire de l'individu tout entier. Un individu dont la langue a perdu le désir de manger est nécessairement malade ; et si l'envie du repas lui fait défaut dans la durée, au bout de quelques jours, il est considéré comme déjà mort. D'où le paradoxe : la

nécessité pour l'homme *gun* de préserver le désir de manger au-delà des efforts de calmer sa faim par le repas.

De là, il est admis que la faim est un mal nécessaire : il faut à l'homme du goût, il lui faut l'envie de manger pour justifier sa vie, son existence parmi les autres hommes. C'est à la fois un *impératif catégorique* et un puissant appel adressé à toutes les civilisations, lequel trouve une réponse dans les danses, au sens de mouvements corporels chez les Gun de Porto-Novo.

Voyons en, plus concrètement, à comment, grâce à leur danse, les Gun, arrivés à satiété (donc au dégoût des repas) parviennent à se préserver du dégoût de vivre. Dans l'authentique culture *gun* que j'ai pu observer à Porto-Novo, en effet, il n'est pas permis à l'individu de passer outre l'appel à la danse une fois son repas fini : tout repas peut s'ouvrir à la joie de danser. Manger, ici, c'est aussi danser (*dù yé nɔ dù bo nɔ dũ*) – la danse connotant l'idée de dépense des énergies ingurgitées par l'individu lors du repas. De cela, il ressort que la danse – lieu véritable de déploiement des énergies – est une activité prescrite comme une nécessité. Elle est naturelle chez l'enfant, et appliquée chez l'adulte qui y découvre, non seulement la bonne santé de son corps, mais encore la bonne humeur et l'harmonie de son esprit. En conséquence, l'individu, parvenu à satiété, voit toujours se substituer au dégoût de son pain matériel un nouveau goût : celui de la danse qui apparaît comme un lieu du savoir susceptible de susciter une nouvelle forme de faim à travers l'appel des rythmes et des musiques. Cette nouvelle faim, différente de l'appel du ventre, est précisément une demande du souffle (oxygène ou poumons) pour la purification de tout le corps de l'individu. Le danseur qui absorbe l'oxygène mange aussi bien que l'individu qui mange son pain. Mais, cette fois-ci, plutôt par dépense que par cumul d'énergies, afin de se purifier du trop-plein et retrouver un nouveau goût de vivre dès lors que la satiété tend à le lui faire perdre. De là une autre remarque : manger et danser sont certes deux mouvements d'alimentation du corps, mais seulement deux mouvements en sens opposés. Il y a là une différence de direction dans le mouvement. D'abord, dans le premier sens, l'individu mange pour se remplir le ventre de nourritures ; ensuite, dans le second, il mange du souffle pour vider son corps du trop-plein. De même, si la langue apparaît au centre du processus de toute consommation de pain, ici, dans le souffle, ce sont plutôt les narines et l'épiderme qui contrôlent le jeu du plaisir. Ainsi, par exemple, dans le rythme *hũn-găn* qui appelle à manger pour danser, il se produit une subversion du goût des repas au goût de la danse. Ces goûts successifs s'alternent et s'enchaînent, ici, suivant le principe cyclique développé par Shelton, (1963 : 64-77) au sujet de la transformation de la personne en Afrique. J'emprunte ce pouvoir de transformation à Shelton pour mettre en exergue le lien dynamique entre le repas et la danse chez les Gun. Car sous l'écorce de ce lien se situent la vie sociale et son développement chez les Gun.

Au fond, l'idée d'énergie et de mouvements en déploiement dans la danse et les repas chez les Gun relève de la conception africaine de la vie et de la croissance de la personne humaine. Une telle conception peut nous fournir des renseignements pour cette thèse. C'est pourquoi je propose, maintenant, un second regard sur la danse qui, à partir de la cosmogonie selon la société *gun*, est perçue comme la manifestation d'une force vitale au profit de l'individu et de son groupe d'appartenance sociale. Car, selon les Gun, la danse est un repas pour se vider du trop-plein – repas que l'individu consomme avec les dieux (*dū yé nɔ dū do nɔ dū*).

III. Besoin du *vide* paradisiaque

Chez les Gun, la réalité du « vide » est aussi importante que celle de l'abondance des richesses. On mange, non seulement pour l'abondance du corps vivant, mais aussi pour le « vide » nécessaire à la vie du corps nourri. L'abondance qui garantit les énergies indispensables du ventre relève de la terre-mère – dieu de la matière à l'origine des aliments –, tandis que le *vide* qui en assure l'entretien et la survie est en relation avec le souffle mouvant (*gbigbo*). Les Gun disent de ce souffle qu'il appartient au créateur de la vie et de l'existence (*Mawu*). L'usage du souffle dans le corps humain est donc perçu dans l'aire culturelle *gun* comme un emprunt au créateur du monde par l'individu. Aussi, lorsque celui-ci fait usage du souffle en dansant, dit-on de lui qu'il mange avec le propriétaire du souffle qui est Dieu. Car, chez les Gun les dieux mangent, eux aussi ; ils consomment le souffle circulant à travers nos narines, nos poumons et nos cordes vocales, ils mangent les airs joyeux traversant les flûtes pour les sons, ils mangent les résonnances ou les percussions qui résultent du *vide* des gongs et des tambours battants. Au fond, les dieux mangent les musiques affectant les corps dansants, y compris les danses qui accompagnent les musiques.

Arrêtons-nous d'abord sur la conception du *vide* (*agbagba*) telle qu'il apparaît à l'origine de la création du monde conformément aux signes du « Fâ », y compris son importance dans la créativité selon les Gun :

« *ègbàgba dī sin, bɔ gbé gɔ* » : Les eaux remplirent le *vide*, et les forêts apparurent.
(*so do kpa bɔ jɔ ma mu*) : Les montagnes se sont fermement érigées sur la terre (Lecture du 1^{er} signe du « Fâ », système divinatoire par Papa T., en été, 2019 à Calavi).

Dans la culture *gun*, selon mes informateurs, le *vide* (*agbagba*) était à l'origine de l'existence – une immense étendue de *vide* sortie de la nuit (*yè*). C'est de ce *vide* que sont apparues les eaux, la terre, les forêts, les montagnes et les vents, y compris leurs voix ou leurs sons (*gbè*). Et comme dit Toté d'Atingbansa, un intellectuel communautaire rencontré en mars 2016 à Zèvu, ces

diverses réalités engendrées par le *vide* sont, elles aussi, à l'origine des êtres vivants, et des hommes en l'occurrence : « c'est d'une 1^{ère} semence que résulte une seconde semence » dit-il (*kũn qé mè wè kũn qévo nɔ tɔn sɔn*). Par extension, l'idée du *vide* s'est imposée comme le point de départ de toute activité créatrice. On le voit bien, le *vide* occupe la première place dans la fabrication des instruments de musique : un *vide* à l'intérieur de la flute du *zangbéto* – fabriquée au moyen du bois ou de la corne de bœuf –, un *vide* nécessaire à la production du son (*gbè*) lors de la danse du masque en question. Pareille est l'importance du *vide* à l'intérieur du gong géminé en usage chez les griots comme on peut l'observer dans la photographie ci-après :



©Padonou Assomption

Figure 2 : Cette photo du gong géminé a été prise lors de mon terrain en mars 2018 à Zèvu Hɔnto. Elle montre un *vide* intérieur nécessaire à l'émission du son du gong.

À cet instrument dont la fabrication accorde au *vide* une place de choix, on peut ajouter l'importance du *vide* dans le fonctionnement des divers tam-tams à peau chevillée, des tambours *cɛncumɛn* faits d'une jarre à col frappé par un éventail, des cloches à battant externe, des hochets en vannerie, des cithares en radeau, des tiges de danse spiralées et munies d'anneaux dont nous parleront plus en détails.

Selon les Gun, le *vide* est aussi à l'origine de la parole articulée chez les hommes. Ainsi, l'humaine expérience de la parole suppose du *vide* à l'intérieur du corps humain. L'individu parle ou chante grâce à la capacité de son corps à contenir du *vide* en son intérieur. Plus il y a du *vide* à

l'intérieur d'un corps, plus ce corps est léger et puissant. Le chanteur, le danseur, bref, tout artiste a besoin du *vide* intérieur pour jouir du souffle nécessaire à la créativité, à l'éclosion, aux inventions. C'est ce qu'on observe chez les danseuses ci-après :



©Padonou Assomption

Figure 3 : Il en est du vide nécessaire à l'émission des sons du gong que du vide intérieur à ces femmes qui parlent, chantent et dansent. Le vide est nécessaire dans le corps humain qui va faire usage de sa voix et se mouvoir. Photo faite par moi-même à Porto-Novo au quartier Tokpota en mars 2018.

Ce sont aussi les vents qui sont à l'œuvre partout où se trouve le *vide*. Selon les propos de Toté d'Attingbansa, les vents étaient à la fois le souffle, le mouvement, l'énergie et la vie qui planaient sur l'étendue du *vide*. Le *vide* permet le déploiement de l'énergie. Et comme tel, il est une nécessité pour les êtres vivants, notamment les plantes et les herbes des forêts destinés à produire la nourriture pour la vie et pour la reproduction de la vie sur la terre-mère.

Sans le *vide*, le vivant est paralysé. Aussi, les êtres vivants se nourrissent-ils, non seulement de la matière tirée de la terre mère, mais aussi du souffle qui entretient du *vide* dans leur corps respectif. Car de même que le vent vivifie toute l'existence, y compris les arbres en particulier qui produisent du fruit pour le repas des vivants, de même le souffle dans le corps des vivants.

L'existence se conçoit, dès lors, comme le fruit du *vide*. C'est pourquoi les Gun attribuent au *vide* les qualités de Dieu – Puissance Suprême **Mawu**, Être suprême par excellence, invisible et surpassant tous les esprits. **Mawu** s'appelle aussi **Gbèdoto** au sens de propriétaire de l'existence, de univers visible et invisible. Il est donc une puissance mystérieuse à laquelle l'individu qui ne le

voit pas ne peut, quant à lui, rien caché. **Mawu** règne dans l'invisible et se dérobe à tous les regards, à l'exclusion du devin qui peut, grâce au « Fâ », système divinatoire en usage dans la culture *gun*, accéder à une connaissance relative de lui, y compris à la logique du monde.

En effet, le premier signe du « Fâ » appelé *jɔ gbè* nous fait remonter à la réalité du *vide* situé à l'origine de tout. C'est à partir du *vide* que l'énergie et le mouvement furent observer pour la première fois. Le *vide* est à la fois la source par excellence de tout et la force par laquelle advient toute créature nouvelle. Autrement dit, il a fallu un *vide* préalable à toute l'existence (*agbagba*), au sens de condition de possibilité de l'être et de la vie. C'est du moins l'idée qui ressort du mythe de la création du monde raconté par Papa T. en ces termes :

« Tout à coup, de la nuit (*yè*) surgit le *vide* (*agbagba*). Ensuite, la terre est apparue et les herbes y sont poussées, (*àgbàgba dī sin, bɔ gbé gɔ*). Enfin, s'érigèrent les montagnes et soufflèrent les vents (*so do kpa bɔ jɔ ma mu*). Les montagnes se sont fermement érigées sur la terre, en sorte que, le vent venu, les montagnes restèrent imperturbables » (Extrait d'un entretien avec Papa T. en été 2019 à Calavi).

Au fond, ce mythe ne dit absolument rien sur l'origine du *vide* comme tel. La seule chose qu'il nous présente consiste dans les influences de la nuit et du jour sur ce *vide* : enténébré, il est inconnu ; éclairé, il est perçu. Mis à part les effets du jour et de la nuit, le *vide* apparaît mystérieux. Son surgissement de la nuit signifie, non pas sa naissance, mais plutôt son dévoilement. Le *Vide* n'est donc pas créé, mais il est révélé. Faut-il alors supposer qu'il n'a pas d'origine ? Voilà qui conduit les Gun à postuler l'éternité du *vide*, y compris sa divinité. Le *Vide* est le point de départ de l'existence. Le *vide* c'est qu'on appelle Dieu en Occident, notamment dans la tradition chrétienne : commencement et fin de l'histoire.

Ensuite intervienne les notions de nuit (*yè*) et de jour (*hwé*) : ce fut, dit-on, comme « le surgissement du *vide* (*agbagba*) à partir de la nuit (*yè*) ». Cela place la nuit au premier rang de la création du monde. Et par rapport au jour, cela signifie que la nuit (*yè*) précède le jour (*hwé*) dans l'ordre de la création. La nuit correspond aux puissances invisibles, c'est-à-dire des réalités que l'individu ne peut observer à l'œil nu. Et s'agissant du jour où règnent les puissances visibles, la terre y est apparue en premier, les forêts ensuite, les animaux et enfin le genre humain. Selon le *jɔ gbè*, « la terre est apparue et les herbes y sont poussées, (*àgbàgba dī sin, bɔ gbé gɔ*). Puis, ce fut l'avènement des montagnes et des vents (*so do kpa bɔ jɔ ma mu*). Les montagnes toujours inamovibles représentent les résistances malgré l'influence des vents mouvants.

Toutefois, il importe de signaler, chez les Gun, l'existence de différentes versions de cette même création du monde. En effet, en plus de l'évocation du *vide* auquel on attribue le nom de Dieu (**Mawu**), interviennent des forces naturelles relevant des minéraux, des végétaux ou des animaux

auxquelles certaines traditions accordent le nom de dieux. Il s'agit notamment là des traditions qui cherchent à valoriser le processus de la création du monde et dont nous parlerons dans le chapitre consacré à l'ethnogenèse *gun*. Ce constat éclaire à nouveau le propos de mon informateur Toté d'Atingbanssa selon lequel « toute semence nouvelle vient d'une ancienne semence ». Aussi, mis à part le créateur du monde appelé **Mawu** chez les Gun de cette tradition, existe-t-il plusieurs autres dieux. Hiérarchiquement, se trouve au sommet de la création **Mawu**, pense-t-on, auquel sont subordonnées toutes les forces naturelles elles-mêmes déifiées. Il existe donc autant de puissances que de dieux, chacun jouissant d'un rang proportionnel à son importance dans l'ordre des dieux.

Il existe une autre conception plus ou moins récente du *vide* que d'aucuns perçoivent comme une conséquence des influences du christianisme dans la région. Légèrement proche de la vision trinitaire de Dieu qui relève de la tradition chrétienne. Ceux qui manifestent cette conception chez les Gun accordent plutôt le nom de **Sègbo Lisa** au *vide* des origines. **Sègbo Lisa** est conçu à la fois comme le destin du monde (**Sè kpoli**), les noix sacrées (**Fa kwi**), et l'esprit gardien ou veilleur de l'aurore (**lègba**). Mais à y voir de près, cette dernière conception du *vide* est une façon d'expliquer le contenu mystérieux du seul *vide* des origines du monde – **Mawu** – auquel ressemble le fonctionnement de l'existence selon le propos de Toté d'Atingbanssa « de la première semence sont sorties d'autres semences » (*okũn dé mǽ wè okũn dé tɔn sɔn*).

En effet, à l'image du *vide*, source de vie en abondance, la vie elle-même se propage dans le *vide*. D'où la nécessité du *vide*, non seulement à l'origine, mais aussi après la vie, afin que toute vie s'immortalise. Le mouvement de la vie sortie du *vide* s'étend sur trois règnes : le règne matériel, le règne végétal et animal, et le règne immatériel. Ci-après quelques photos du règne matériel derrière lequel se cache l'immatériel.



©Padonou Assomption

Figure 4 : Photo du caolin : terre pure et sans tâche des origines du monde. Trouvée et photographiée par moi-même chez Papa T. en été 2019. La terre comme telle est ici perçue comme la mère des vivants. Elle est par conséquent la mère de l'humanité.



©Padonou Assomption

Figure 5 : Photo d'une forêt sur les eaux évoquant le règne végétal où sommeillent les forces de la nature (bo) à l'origine des vodŭn. Au commencement du monde, cette forêt s'était mêlée aux eaux qui jouait le

même rôle. La chasse y était faite tant aux bêtes sauvages qu'aux poissons des mers. Cette photographie a été réalisée par moi-même en été 2019 à Djassin Tokpa (Porto-Novo).

On pourrait s'attendre à une troisième photo, celle du règne immatériel certes, mais ces deux photos ci-dessus représentent déjà les trois règnes. Car au fond, chez les Gun, l'immatériel subsiste dans le matériel, même si on y voit uniquement de la matière (terre en fig. 4) et la vie (forêt et son contenu en fig. 5).

L'homme (*gbeto*) a lui aussi une relation avec le *vide*. Autrement dit, dans toutes les traditions *gun* interrogées, on reconnaît à l'homme une certaine origine mystérieuse à l'image du *vide* nécessaire à toute création. Deux catégories de traditions parlent à ce sujet : d'une part, l'ensemble des traditions qui fondent ce *vide* à l'origine des Gun au cœur du processus dynamique à partir duquel émerge l'identité *gun* (cf chapitre sur l'ethno genèse *gun*), y compris leur langue et, d'autre part, les traditions royales qui attribuent ce *vide* au génie de la forêt *gbeto*, ce qui suppose que l'ancêtre des Gun était chasseur, étant le maître des forêts (*zunɔ*). Toutefois, dans les discours des uns et des autres, on note une suprématie de l'homme par rapport à toutes les réalités du monde. Ceci démontre, au fond, que ces traditions développent différemment la même idée, la première mettant l'accent sur les progrès de l'homme liés au processus, et la seconde sur le noyau d'origine d'où il est sorti. Les deux catégories de traditions reconnaissent unanimement que l'homme est le produit achevé de toute la création. Il provient donc à la fois du règne immatériel et matériel, de la terre (mère), des végétaux et des animaux. Il est constitué de trois composantes : d'une énergie vitale caractéristique de sa pensée, d'une force pour agir sur le monde et d'une âme pour se mouvoir, se déployer, et dépenser son énergie, ce qui n'est possible que grâce au *vide*. C'est toutes ces composantes qui sont en jeu dans les repas et les danses.

Lorsqu'on dit de l'individu qu'il mange pour vider son corps du trop-plein, on signifie par-là que s'opère en lui une migration d'énergies alternant entre ses composantes matérielles et sa composante immatérielle (*vide*) grâce au mouvement. Aussi les Gun disent-ils du danseur qu'il est en chemin vers le *vide* qui résume ses origines immatérielles, son paradis rêvé. C'est ainsi que les Gun conçoivent leurs danses, lieux de festin avec les dieux. Ainsi, les Gun qui sont amateurs des

repas savent aussi nourrir leurs dieux par leurs danses. Car pour eux le monde des vivants connote celui des dieux et vice-versa.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I. Problématisation

Qu'est-ce qui amène les Gun à danser en toutes circonstances, aussi bien dans le bonheur que dans le malheur ?

À l'origine de ce questionnement, qui s'impose finalement à moi depuis l'été 2015 après mon Master en anthropologie sociale et culturelle, se trouvent essentiellement deux réalités :

D'abord, les études de Gilbert Rouget (1996 : 55-56) décrivant les fêtes traditionnelles en contextes de deuils appelées *àgɔ*, lesquelles dévoilent parfois les traits d'un cannibalisme choquant, notamment lors du « meurtre rituel » dans le cadre du deuil des souverains chez les populations *gun* de Porto-Novo. Bien avant l'ouvrage de Rouget, le même choc a fait l'objet de plusieurs dénonciations : il est qualifié de « sauvagerie » par le Révérend Père Barril, missionnaire à Porto-Novo, dans une lettre parue dans *L'Echo des Missions Africaines* de janvier-février 1911 ; il est qualifié de « sacrifices humains » par Henri Labouret (1941a : 155-203 et 1941b : 193-196), y compris chez Coquery-Vidkovitch, (1964 : 696-716). Guille-Escuret (2014 : 172) parle plutôt de « l'homme aliment du pouvoir ».

La pratique du cannibalisme fait ainsi l'objet de plusieurs regards, notamment dans des écrits littéraires², didactiques³, y compris épistolaires⁴, accompagnés d'un tollé généralisé des missionnaires occidentaux, confrontés, pour la plupart, à des populations bien obstinées (Baudin, 1875 : 614-616 et 627-628 ; Berenger, 1882 : 622 ; Bertho, 1946 : 43-45 ; Berger, 1968 : 309-315). Je me suis donc retrouvé ici face à un phénomène de sorcellerie qu'on a pu qualifier de « mal africain »⁵ (Adrian, 2002 : 561-599), se manifestant aujourd'hui sous diverses formes de crimes sociaux : la sauvagerie et la violence moderne (Bouju, 2012).

² Cf. A. Dubarry, « Récit d'un commerçant hollandais » du 8 juin 1962, in : *Voyage au Dahomey*, 1979, Paris, disponible sur www.la-croix.com > Religion > Actualité

³ Cf Paul Hazoumè, (1937), *Le Pacte de sang* ; (1978) *Doguissimi* ; Evans-Pritchard, (1971), *La femme dans les sociétés primitives*, Jérôme Alladaye, (2003), *Le catholicisme au pays vodoun*.

⁴ Cf Jean BAYOL, 1893, « Mission Bayol. Rapport journalier (21 novembre au 28 décembre 1889) du secrétaire A. Angot au Gouverneur des Rivières du sud et Déendances », in : Archives de Pex-Ministère F.O.M., Dahomey V, 3 ; repris in : J. Bayol, *Les Dahoméens au Champ-de-Mars, mœurs et coutumes*, Paris ; Adrien Bauzin, 1906, « La Mission d'Adjarra. Fondation de la Mission », in : *L'Écho des Missions Africaines*, mars-avril.

⁵ Cf. Bernasko 1861, « Extrait d'une lettre datée de W. 29 février 1860, de Wesley an missionary notices, 25 février 1861 », in : Bubton, t. 2. ; Abbé Bouche 1885, *Sept ans en Afrique-Occidentale : la cité des esclaves et le Dahomey*, Paris ; Dominique Adeyemi, 1948 « Azooloussé », In *L'Echo des Missions Africaines*, janvier-février ; Brand, 1975, *Population Dynamics of persons practicing Vodun in southern Dahomey*, Population Dynamics Washington, Quarterly - Smithsonian Institution. 536 p. + photographies.

Ensuite, mes propres observations, notamment lors de mon 1^{er} terrain en 2014, au cours desquelles j'ai été confronté à des manifestations de « veillées funèbres » appelées *zăn kıklon*, lesquelles sont, au fond, des contextes de deuils animés de danses et de repas chez les Gun. Cette 1^{ère} expérience fut pour moi une découverte faite avec stupeur. J'étais dans un état d'étonnement profond face au paradoxe d'une triste fête que j'observais dans une famille éplorée à Porto-Novo. Je ne savais que penser. Je me suis senti intérieurement paralysé : tous mes savoirs antérieurs sur la mort, au sens d'échec imparable, y compris les comportements humains devant la mort, sont alors tombés. Mes croyances se sont effritées les unes après les autres.

Manifestations esthétiques d'un corps humain à l'épreuve du sensible, les danses *gun* n'ont pas échappé à des interprétations à connotations souvent péjoratives. Elles ont fait l'objet de plusieurs discours savants : navigateurs et voyageurs européens en ont fait une collection de faits historiques assortis de diverses théories, dont l'évolutionnisme de Morgan utilisé par la mission civilisatrice des SMA (Société des Missions Africaines)⁶. Ceux-ci, préoccupés par le rôle qui leur était décerné – celui de la *Mission Civilisatrice des peuples Indigènes* – n'envisageaient que des stratégies d'imposition d'une culture – celle de l'Occident. Voici, selon M. Balard (2007/2 : 74-93), les motivations réelles des premiers missionnaires catholiques envoyés au pays *vodŭn* : « à leur arrivée – pensent-ils – les « païens » mettront un terme aux sacrifices humains, détruiront leurs « idoles », rejeteront leurs superstitions et embrasseront dans l'enthousiasme la religion catholique ». Dans la même ligne, G. Hardy (1949) démontre qu'ils ne cherchaient pas tant à connaître ces peuples qu'à se les soumettre ; pire ! ils les diabolisaient, y compris leurs cultures : leur vision du monde et leurs pratiques parmi lesquelles les danses et les repas occupent une place centrale.

Les danses *gun*, assimilées aux danses africaines en général, sont ainsi victimes de toutes sortes de malversations : elles ont été qualifiées d'érotiques, de violentes, d'impudiques à l'époque coloniale fortement marquée par la morale chrétienne de la chasteté. Il fallait donc abandonner ces danses africaines au bénéfice d'autres modèles de danses de type classique tels que la “sauteuse” ou la “java” européenne apportée en cadeau civilisationnel aux Africains (propos de Kiki Hodonou, un intellectuel communautaire rencontré en été 2015 à Porto-Novo). Ces misérables, ainsi les appelle-t-on, à cause de leur état de pauvreté économique supposé, trouvent toujours un motif pour danser. En effet, quand ils ne dansent pas pour perdre du temps, rapporte Evans-

⁶ La SMA est une congrégation de prêtres catholiques, fondée vers la fin du XIX^e siècle à Lyon, dans le but d'évangéliser les peuples des territoires d'outre-mer, notamment les Africains.

Pritchard (1971 : chp 6), ils organisent des réjouissances pour « célébrer » aussi bien « la vie » que « la mort », leurs « succès » ou leurs « échecs », leurs nombreuses « divinités », leurs « ancêtres ».

Or, comme l'attestent les coutumes africaines observées lors de mon terrain chez les Gun, les danses africaines ne se limitent pas aux seules dimensions des manifestations artistiques au sens où l'entend l'Occident moderne qui se permet d'avoir un tel regard critique sur celles-ci. Les danses *gun*, par exemple, relèvent davantage de l'art que de la culture des Gun elle-même. Pour preuve, les approches de R. Somé exigent de mettre l'accent sur l'art africain dans son contexte d'origine, sans quoi l'étude dont il est l'objet manquerait de pertinence (1992 : 117-118). Par conséquent, les chorégraphies des danses, objet des débats ou des comparaisons de part et d'autre, apparaissent à mes yeux comme des phénomènes plutôt marginaux, voire périphériques derrière lesquels les danses *gun* conservent leur essentialité à découvrir. D'où une première idée : il s'agit de voir dans les discours sur la danse africaine un débat de second ordre, car mobilisé autour d'un aspect de la danse et non pas sur la danse africaine comme telle. J'ai donc ici l'ambition de me servir des révélations sur la danse chez les Gun pour sortir le discours sur la danse africaine de ses étroites rencontres çà et là à travers des théories réductionnistes à mon avis.

En outre, les dispositions musicales dans lesquelles la plupart des auteurs occidentaux considèrent les danses africaines orientent très souvent nos regards vers leur propre expérience de danse en Occident. En effet, si la danse est, selon le dictionnaire A. Rey (2000 : 192), une suite expressive de « mouvements rythmiques du corps » exécutés le plus souvent au son de la musique et suivant un art, une technique, un code social plus ou moins explicite, elle est présentée par le *Dictionnaire Encyclopédique Larousse* (1998 : 418-419) comme des « mouvements du corps généralement rythmés par la musique, et obéissant à des règles » de mesures de pas. Aussi, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre définition, la danse est-elle perçue comme des mouvements corporels rythmés par la musique : définition assez théorique et insuffisante pour parler de la danse chez les Gun. Cette insuffisance, justifiée par une sorte d'idiosyncrasie occidentale, contient au fond la 2^e idée de cette thèse : les ondulations corporelles qui caractérisent les danses africaines ne peuvent être conçues comme des phénomènes dont les seuls aspects physiques suffiraient à expliciter l'existence et la pratique. Car, par-delà l'artifice physique du corps dansant, la danse observée chez les Gun recouvre également une dimension du sensible, à travers la manifestation des émotions au double niveau corporel et spirituel. Dans cette optique la danse africaine apparaît à la fois comme une nourriture du corps et une jouissance de l'âme – mieux un moyen pour le corps d'interagir avec son esprit propre, y compris avec d'autres esprits, notamment les ancêtres et les dieux, selon une

approche de A. Boyer (2014 : 70-107) relatives au contexte de la jouissance de l'individu avec les dieux en Côte-d'Ivoire.

Du point de vue anthropologique, ce que nous démontre la danse, la danse africaine notamment, part nécessairement des états sensibles et intellectuels d'un corps : « Un des plaisirs pour moi dans la danse est le sentiment de contrôle de la moindre partie de mon corps. Je décide de faire tel mouvement, mon "œil intérieur" me guide pour que le résultat réponde précisément à la commande » (Fleuriet, 2006 : 13). C'est donc le corps du danseur qui s'ouvre à un faisceau de relations sociales ; tout part d'un état affectif accompagné d'un flux psychologique en amont, et débouche, en aval dans un contact bénéfique et culturel avec le monde. La danse signifie finalement l'ouverture joyeuse d'un corps humain au bénéfice des relations de jouissance dans un cosmos, indépendamment du contexte musical supposé. C'est cette jouissance commandée par le rythme qui dévoile, à mes yeux, la matrice à l'origine de toute danse comme telle.

Cette recherche, timidement commencé par l'analyse des rituels des repas comme objet initial, a fini par trouver un intérêt pertinent à travers le rapport des repas avec les danses en milieu *gun*. En effet, mon parcours ethnographique et mes analyses m'ont progressivement amené, par-delà mes maladresses de jeune chercheur, à me libérer progressivement d'une macro-typologie des danses, dans laquelle semblent s'abîmer les aspects concrets qu'elles révèlent chez les Gun. Cela m'a permis de me focaliser sur la métaphore de la danse-repas, conception spécifiquement *gun* de la danse. En fait, la danse des peuples de langue *gbe*, et plus précisément des Gun, traduit le terme *qũ*, au sens de repas communion de l'homme avec les *vodũn*. Car, comme dit *Vodũn* Toté d'Atingbanssa lors d'un entretien en été 2016 à Zèvu, « les *vodũn* mangent la musique et les danses ». Dans cette optique, la danse signifie aussi « nourriture » : conception totalement absente des discours savants sur la danse.

Dans l'optique de la danse définie comme « nourriture » chez les Gun, je me suis permis d'interroger l'identité du danseur *gun* : est danseur chez les Gun celui dont l'être se nourrit tout en se réjouissant. Connus sous le vocable de « danseur ambulant », « danseur folklorique » (*watɔde*), de « danseur de *ballet* » (*wedutɔ*) et récemment de « danseur contemporain », le danseur *gun*, en tant que catégorie émic⁷, demeure différent des autres danseurs, peu importe qu'ils soient africains

⁷ Les termes *emic* et *etic* sont des outils d'analyse de terrain pour le chercheur en ethnologie. Ils « désignent respectivement un point de vue interne, celui de l'acteur, et un point de vue externe, celui du savant » (Pike, 1967). Réévalués récemment, ces termes, selon Oliver de Sardan, « constituent des outils de valeur dans l'analyse des discours et des représentations relatives aux populations étudiées, y compris dans l'interprétation qu'en donne l'ethnologue » (2008 : 119).

ou non. Je propose, ici, de questionner cette figure de danseur spécifiquement *gun*, assimilée au mangeur de son repas.

Il apparaît dès lors que l'analyse sémantique du mangeur, à l'intersection d'un sujet et d'un objet-repas, est le chemin d'accès à l'univers conceptuel de la danse *gun*.

Qu'est-ce donc que le repas, sinon ce besoin qui fonde l'ouverture de l'individu sur le cosmos⁸. C'est à cause de la faim et de la soif, caractéristiques du vivant, que l'homme, en particulier, se pense et tend vers son bien dans son rapport problématique au monde⁹. Dans cette optique le repas s'inscrit dans les désirs humains. Parallèlement, le repas garantit et assure la croissance de l'individu et de son groupe. Dans ce sens, il nous dévoile bien des vérités biophysiques de l'homme, et par extension des réalités sociales, morales coutumières ou juridiques. Dans ce sens, le repas peut servir à expliquer le fonctionnement tant de la vie biophysique que des relations sociales. Cela rend compte de toute la sagesse des Gun fondée sur le repas. Chez les Gun, en effet, la vie sociale s'exprime en langage de repas : le verbe manger (*du*), par exemple, déborde du cadre d'une simple consommation du repas. Il peut signifier aussi « gagner » : j'ai triomphé de toi (traduit « *un dũ wẽ* », littéralement *je t'ai mangé* pour dire : je t'ai battu). Le même mot peut servir d'auxiliaire pour jouer le même rôle – notamment dans l'expression :

- gagner de l'argent « *dũ akwẽ* » littéralement manger de l'argent (*à dũ milion* = tu as gagné un million). Mais on gagne autant dans l'acquisition que dans la dépense d'une fortune. Car, comme pensent les Gun, il n'y a pas meilleur gain que la fortune dont on tire un bénéfice de jouissance personnelle ou collective.

- gouverner « *dũ gãn* » littéralement manger le pouvoir. Là aussi il ne sert à rien de conquérir le pouvoir sans en profiter. L'individu utilise son pouvoir pour nourrir et protéger ses biens et sa famille, y compris pour se faire des amis. Voilà qui conduit à profiter malhonnêtement du bien commun « *dũ afu* » au sens d'abus de fonds publics.

⁸ Chez les Gun, l'ouverture de l'individu traduit « *xomẽ hũn hũn* » c'est-à-dire la joie.

⁹ Le repas apparaît à l'origine des relations sociales d'association, d'hierarchisation, de domination, d'intimidation, d'agressivité, (on se bat à cause de la nourriture), de plaisir (on éprouve du plaisir à prendre son repas), de peur (on craint de devenir l'objet du repas d'un plus fort que soi), de tristesse (on s'attriste devant le corps malade d'un semblable dont on croit qu'il est transformé en repas du sorcier).

- remporter une victoire sur son adversaire « *dù do kento ji* »¹⁰. Après un duel, le vainqueur est considéré comme le consommateur de son adversaire, au sens où il jouit désormais de droit de vie et de mort sur ce dernier. Le vainqueur consomme le vaincu, c'est-à-dire qu'il pourra l'utiliser à sa guise.

Le terme *dù* traduit aussi bien le mérite, le gain et le salaire que l'intérêt à faire quelque chose : *dù dù dé mɛ à* ? littéralement : y a-t-il à manger là-dedans ? – expression servant souvent de mot de passe entre des individus d'un même conciliabule politique cherchant chacun sa part de gâteau. Le même mot « manger » (*dù*) peut être nécessaire à l'intégration d'un individu dans sa famille (par exemple l'un des rites importants lors de la sortie du nouveau-né consiste à lui faire consommer une pincée de sel pour le faire accepter par sa famille), dans sa communauté politique ou son cercle ésotérique : devenir sorcier se dit *dù azé* (manger la sorcellerie). Aussi le sorcier est-il l'individu ayant consommé la sorcellerie *mè xé dù àzé*. Ainsi, toutes les activités humaines et sociales se rapportent à l'acte de manger, c'est-à-dire au repas.

Quant au sujet du repas, il s'agit de l'individu mangeant considéré dans ses facultés sensibles par lesquelles il savoure son repas, aussi bien en se laissant affecter par l'objet de ce repas qu'en le goûtant avec délice. Comme tel, le mangeur *gun* apparaît, aux yeux des Gun, comme une métaphore du danseur. La jouissance du repas nous renseigne ainsi sur la danse, au sens d'ouverture affective de l'individu au monde au profit du bien-être humain et social. Dans ce sens, la danse s'observe partout où existe ce qui est bien, ce qui est bon, ce qui est efficace à la vie. La danse, par opposition à ce qui entre dans la culture de mort, est un critère d'identification de la personne : « En dansant je suis réellement moi » (Fleuriel, 2006 : 13). Ne peut donc danser que l'individu capable de bien. Les méchants qui ne peuvent se réjouir devant le bien ne dansent pas. Lorsqu'ils veulent danser, ils n'y arrivent pas, et quand ils s'efforcent de danser, ils sont toujours maladroits sur la scène. En revanche, les hommes vertueux ressentent tout acte de bonté et de paix comme un bien ; ils les reconnaissent comme une justice et comme un appel à danser ; ils trouvent toujours leur joie à danser comme pour montrer leur adhésion à ce bien, et pour dire merci.

¹⁰ En témoigne l'art de la guerre qui consiste à monter sur le corps de son ennemi comme si on dansait. Dans leurs relations avec l'extérieur, les Adja montaient une patrouille contre les ennemis (les étrangers). Les uns faisaient la chasse aux autres d'un royaume à l'autre. Les vainqueurs consommaient les vaincus, procédant au partage communautaire et hiérarchique du butin. C'était dans un contexte d'hostilité réciproque entre les communautés voisines. Quant à leur relation sociale, ils se combattaient pour savoir celui qui était le plus grand (Labouret, 1941 : 193-192, Rouget, 1996)

Certes, que le danseur soit de sexe féminin ou masculin importe peu aujourd'hui. Mais au commencement de la danse, l'image la mieux adaptée à la figure du danseur fut celle de la femme mère. Car la danse étant conçue comme l'extériorisation des richesses contenues à l'intérieur d'un corps, il fallait la justifier par l'existence de créatures riches naturellement. Or chez les Gun, c'est avant tout la « fécondité », celle de la femme surtout, qui est perçue comme la première des richesses. C'est dans le corps de la femme que les dieux ont semé les richesses de la vie ; c'est en elle qu'ils réalisent la plus noble et difficile tâche d'ouverture de l'homme au monde pour la procréation, tant dans la jouissance charnelle que dans les douleurs de l'enfantement, lieu par excellence de l'insertion d'une nouvelle vie dans l'existence. Aussi, n'est-il pas rare de voir, à travers la danse *gun*, une forme de théâtralisation de l'accouchement, peu importe le sexe de celui ou de celle qui danse¹¹.



©Padonou Assomption

Figure 6 : La danse à Zèvu honto lors des festivals à Porto-Novo, du 8 au 12 janvier 2019

La figure de la femme coépouse n'est pas moins évoquée ici. En effet, nous sommes dans une aire culturelle où de nombreuses femmes doivent partager leur mari avec une ou plusieurs autres. Elles approuvent certes la polygynie parce qu'elle apparaît comme un signe de grandes capacités économiques de leur mari ; mais en même temps, elles sont loin de s'y sentir à l'aise, car dans ce contexte de rivalité entre des coépouses visant, chacune, à être la préférée du seul époux, elles ne

¹¹ L'adepte du *vodũn* est appelé femme *vodũnsi*, peu importe son sexe biologique. Le *vodũnsi* dansant est nécessairement réduit à la femelle par son habillement.

peuvent que subir leur condition comme une obligation très désagréable. D'où le véritable paradoxe d'un choix de vie problématique pour la femme et bénéfique pour l'homme. Ainsi, il n'est pas rare que les Gun considèrent la polygynie comme une richesse de relations sociales dans lesquelles sont à l'œuvre la souffrance et la jouissance de la femme au bénéfice de la satisfaction du mari au foyer. Ce contexte des rivalités transparaît également dans les mouvements des danses *gun*.

La danse est une pratique universelle certes, mais chaque peuple conçoit et pratique sa danse à sa façon. Les différences contribuent à fonder le même désir de danser chez les uns comme chez les autres. De cela découle l'idée selon laquelle la danse est une ouverture à la joie accompagnée de différentes perceptions (idiosyncrasie) d'un bout du monde à l'autre.

J'ai entrepris de sonder les perceptions parfois mystérieuses derrière les scènes de danses chez les Gun, et j'en suis venu à saisir l'unité indivise de l'être vivant dans ses relations au monde à la fois visible et invisible (Boyer, *Ibd.*). Il en résulte une complexité biophysique à l'œuvre dans le fonctionnement dynamique de la danse chez le danseur au sein de la société *gun* de Porto-Novo. Cela permet de mettre en évidence un lien de jouissance dynamique du corps dansant qui fonde les populations *gun* à établir une relation métaphorique entre la jouissance d'un repas et celle liée à l'état affectif du danseur. Car, de même que le repas procure du goût, de même la danse apparaît délicieuse chez l'individu profondément affecté par le rythme. Danser, c'est manger.

II. Anthropologie de la danse : ouverture spatio-temporelle de soi en vue d'une insertion esthétique dans le cosmos

« La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps. » (Sachs, 1938 : 7).

Cette parole de Sachs, en plaçant la danse non seulement à la première place, mais aussi à la charnière de tous les arts recouvrant les temps et les espaces, est particulièrement intéressant pour introduire notre propos. En effet, l'art de danser, en même temps que son droit exclusif d'ainesse des arts, partage aussi avec ces derniers les mêmes caractéristiques et les mêmes rôles. En conséquence on observe, ici, la primauté de la danse dans le concert des arts, sans oublier la fonction de conservatoire des affects qui la caractérise comme telle, et qu'elle partage avec les autres arts en vue de la domestication et de la rythmicité (Leroi-Gourhan, 1965).

Ainsi, le corps du danseur apparaît comme le modèle de l'art à partir duquel la pierre (objet matériel) et le son (objet immatériel) vont être investis de signification. Autrement dit, c'est dans le corps humain que l'art trouve sa profonde signification, puisque sans son rapport avec l'humain, l'objet n'est rien, peu importe qu'il soit matériel ou immatériel. Pour que l'objet devienne un art, c'est-à-dire capable de souvenir ou d'expressivité, il lui faut absolument une référence à l'humaine condition. Comme écrit Hegel :

« Savoir ce qu'est l'art passe par l'homme en tant que sujet qui se sait comme être spirituel par qui l'art a du sens. Ce sens, c'est la spiritualité que l'on retrouve dans l'art et qui est perçue comme étant une caractéristique spécifique à l'homme ». (1979 : 153, cité par R. Somé, 1992 : 121)

Ainsi l'intérêt des sciences humaines dans le domaine des arts consiste essentiellement dans le rapport de l'homme avec l'objet d'art¹². En matière de la danse en particulier, il s'agit de considérer le corps du danseur à la fois comme le conservatoire et l'expression d'une culture, et surtout de le situer dans un environnement propice à la danse afin d'évaluer les influences qu'il peut subir de la part des autres objets d'arts – tant matériels qu'immatériels. En quoi les arts plastiques contribuent-ils à nous faire découvrir la danse, et par-delà la danse, comment l'art en général nous permet-il de découvrir l'homme ? Car l'une des dimensions des études anthropologiques consiste à expliquer l'homme à partir de ses œuvres artistiques. Aussi, sous l'écorce de la danse, y compris la musique et la poésie qui nourrissent la danse, sans oublier les décors de la scène, est-on en droit d'attendre de cette recherche qu'elle nous renseigne essentiellement sur l'homme. Par la danse, l'anthropologie nous oriente à la découverte de l'homme, mieux à la connaissance de soi-même, selon le maître mot de Socrate à l'origine de toute science : « connais-toi toi-même » (Platon, 2011 : 36 et 51)¹³.

Les préalables anthropologiques de la danse étant ainsi posés, j'en propose, dès maintenant, quelques approches diachroniques susceptibles de nous éclairer sur l'homme et la société, tant Occident qu'en Afrique.

Selon le Dictionnaire encyclopédique Larousse (1998), la préhistoire nous offre une certaine connaissance de l'homme grâce à la danse, notamment lors des rituels qui visaient à rallier le monde des dieux avec le monde des humains. On observait ainsi la danse purificatoire pratiquée pour restaurer un bonheur perdu, la danse propitiatoire pour demander les faveurs ou la clémence

¹² Le sens de l'art, c'est la faculté qu'a l'homme de faire de lui le moyen par lequel l'absolu, l'Esprit divin se présente, apparaît. En d'autres termes, « satisfaire le besoin le plus élevé de l'esprit est le sens profond de l'art » (Hegel, 1979 : 153).

¹³ Il s'agit de l'un des trois préceptes gravés à l'entrée du temple de Delphes. Cf Platon, 2011, *Alcibiade*, Édition électronique (ePub) v. : 1,0 : Les Échos du Maquis, (132b - 135b).

d'un dieu, ou la danse de remerciement pour honorer la bonté d'un dieu ou d'un puissant de la terre (Larousse, 1998 : 418). Ces diverses formes de danses – danses de sorciers médecins (Lowie, 1969 cité par Poutrin, 1913, 614-615) – aujourd'hui qualifiées de « primitives » ou « sacrées », de divertissements ou de rituels¹⁴, sont, au fond, les signes précurseurs des transformations sociales observées par Turner (1968 : 39) lors des « célébrations du culte *nkula* », et Évans-pritchard (1969 : 105) à travers les « danses-folkloriques ou danses-populaires », sans oublier Clastres (1974 : chp.6 ou 2013 : 106-113) décrivant le rire des Indiens à travers 2 mythes. Toutes ces conceptions de danses précèdent les *ballet-de-cour* des temps anciens¹⁵.

À la Renaissance, notamment au XVII^e siècle sous l'impulsion de l'académie royale de danse par Louis XIV en 1661, on assiste en Occident à l'éclosion de la « belle danse », grâce à une technique déjà élaborée, y compris des professionnels en la matière. Les danses se sont, en effet, modernisées peu à peu et, désormais, baptisées « danses-modernes » avant d'être les danses connues de nos jours sous le nom de « danses contemporaines » orientées dès lors vers un « brassage et une refonte d'expériences diverses » (Larousse, 1998 : 418).

L'évolution de la danse comme telle est tributaire de sa pratique par l'homme qui en a eu l'initiative et en a développé la connaissance au cours des âges, depuis *le ballet du dérèglement des passions*, de Pierre Beauchamp en Occident, par exemple, jusqu'au *coupé décalé ivoirien* en Afrique. À ce sujet, on se souviendra du riche parcours de pratiques et de réflexion qui, à l'orée du XVIII^e siècle, s'achève sur un nouveau vocabulaire pour mieux découvrir les danses et sur l'établissement des canons que respectent les chorégraphes. Mais en même temps qu'auteur ou créateur de la danse d'une culture, l'homme d'un univers donné est aussi utilisateur de la danse d'un autre univers (Mbembe, 2006 :13). Ainsi, l'homme s'est souvent servi de la danse pour les échanges religieux, socio-culturels ou commerciaux. Bien plus, l'homme en a fait l'objet de la science pour mieux se connaître, y compris ses relations avec ses semblables et sa propre histoire à travers les espaces et les temps. C'est en ce sens que l'histoire de l'art, l'archéologie, l'esthétique, la sociologie et l'anthropologie de la danse contribuent toutes à révéler l'état de l'homme – peu importe qu'il soit primitif, moderne ou contemporain –, y compris sa place dans le cosmos. C'est

¹⁴ La notion de rituel pourrait être comprise dans la perspective où Victor Turner le définit : « une réaffirmation périodique des termes dans lesquels les hommes d'une culture donnée doivent se comporter les uns vis-à-vis des autres pour qu'il y ait un minimum de cohérence sociale. » (1968 :17)

¹⁵ Lire « Évolution de la technique académique » à propos de la danse en Occident, laquelle est, selon le Dictionnaire encyclopédique Larousse (1998 : 418), « née à la cour, synonyme de grâces et d'harmonie [...]. La fondation de l'académie royale de danse par Louis XIV en 1661 » in Larousse, 1998, *Dictionnaire encyclopédique, 47.000 articles 100 planches illustrées en couleur*, Atlas, Paris, p. 418.

dans cette optique de dévoilement de l'homme que s'inscrit l'anthropologie du rythme d'André Leroi-Gourhan (1965 : 81-82, 102), interprétée par A. Bidet, (2007 :16) qui parle des danses en termes d'« insertion affective » ou « insertion dans l'existence». De même, si Brenel et Virginie, (2015) s'interrogent sur les « processus d'élaboration des personnages dans les arts de la scène », selon V. Valentin (2011 : 126), la danse assure l'« élaboration » des qualités féminines chez la femme qu'elle révèle comme telle. Quant à l'approche de R. Somé (2017 : 25), la danse est plutôt de l'ordre du sensible, située entre l'esprit et le paraître, les deux fondés sur « la même source, c'est-à-dire qu'ils proviennent du même être », j'allais dire du même corps.

Les études sur la danse sont apparues comme des réflexions sur le corps humain assimilé aux arts, tel que « l'art vocal chez les Fon et les Gun » selon B. Koudjo, (1988 : 73-75), mais avec un intérêt spécial à l'état affectif de l'artiste qui reste, selon R. Somé (2017 : 20) : « un espace de production d'émotion [*gbè* = voix] et de signification [*gbè* = parole] ou plus exactement un cadre de production de sens par le sensible ». Ainsi, en interrogeant le rapport affectif de l'homme au cosmos dans le contexte du rayonnement des civilisations antiques, les études archéologiques révèlent, elles aussi, la danse comme une pratique humaine et sociale commandée par l'émotion et le rythme. Mais la danse, comme telle, se pratiquait sans qu'on ait eu nécessairement l'ambition d'en faire l'objet d'une anthropologie à proprement parler.

C'est à partir de l'ère de la philosophie des Lumières qu'ont été posées, en Occident, les bases d'une véritable anthropologie de la danse, mieux bases d'une socio-anthropologie de la danse¹⁶, notamment par Jean-Georges Noverre (1727-1810) inspiré sans doute par Baumgarten (1988) auquel nous devons les premières réflexions à l'origine d'une science de l'esthétique tour à tour approfondie par Emmanuel Kant (1724-1804) et Hegel (1770-1831)¹⁷.

Selon la philosophie kantienne le rapport de l'homme à l'art est essentiellement fondé sur un plaisir qu'éprouve l'esprit humain. Mais comme tel, le plaisir est une expérience sensible qui n'est

¹⁶ La conception de l'art au XVIII^e siècle se révèle en rupture avec le rationalisme de souche cartésienne et leibnizienne : « la beauté est objective, et [...] la science et l'art sont motivés par les mêmes idéaux » (Parret, 1992 : 322).

¹⁷ Au même titre que les grandes doctrines au XVIII^e siècle, l'art à l'époque des Lumières a connu une profonde mutation : « Cette mutation de l'œuvre d'art comme objet de culte en objet de jugement correspond à l'émergence de la théorie esthétique telle qu'elle apparaît à partir du XVIII^e siècle : c'est précisément par cette idée que Hegel retrouve et continue la thèse kantienne du beau, en ce sens que par sa « mort » l'art est devenu un objet de plaisir ou de déplaisir » (R. Somé, 1992 : 121).

pas vide de contenu ; il signifie un goût¹⁸. La plupart des sociologues partent du postulat selon lequel ce plaisir de l'esprit est, au fond, à l'origine de la danse comme telle. Ainsi, sous l'impulsion de l'esthétique kantienne, a été entreprise une profusion de discours sur l'expérience d'un goût lié au plaisir de l'esprit contemplatif des arts, y compris chez le sujet dansant. Au nombre des auteurs concernés, citons Anne Bargès (2010) pour qui la danse, au sens de don de soi à l'autre, n'est pas un plaisir vide d'intérêt pour le danseur : « donner, dit-elle en parlant de la danse, c'est engendrer un retour, et même l'attendre », ce qui suppose une représentation symbolique, affective, sociale, économique de la part du danseur. A. Dumont (2016) note qu'en France la pratique de la danse mobilise l'intérêt, non seulement des chercheurs en sciences du sport et du mouvement, mais aussi des institutions du secteur chorégraphique. Pour lui, la danse se compare à une activité physique et artistique. En considérant « la médecine de la danse » comme science du sport et du mouvement, il en déduit des liens d'efficacité entre la danse et la santé (Dumont, A. al., 2016). L'approche d'Andrieu et de Benedetti (2018), observent le contexte de la danse contemporaine et étudient comment l'activité intellectuelle interagit avec l'état affectif du corps au bénéfice de la motricité du danseur. Il envisage une forme d'anthropologie de la danse dans une démarche « d'écologisation corporelle, selon un processus neurocognitif prenant en compte les sensations, la sensibilité proprioceptive, les émotions et affects, et la conscience kinesthésique et empathique de ses partenaires ». Joseph Ghosn (1997), pour sa part, considère l'impact des nouvelles technologies, telle que la technique informatique, sur l'environnement propice à la danse. Il trouve qu'elles contribuent à influencer les artistes-techniciens de la musique en affectant la composition et l'enregistrement de la musique.

Mais ce même sentiment de plaisir ou de déplaisir par lequel Kant explique le jugement esthétique du sujet ne pourrait, selon Hegel, s'opposer à l'idée d'un bénéfice pour la raison. Ce sentiment, relevant au fond d'un goût du sujet, doit être aussi considéré comme un outil de connaissance quoique différent de la raison : c'est ce que Hegel nomme « jugement esthétique du sujet passionné ». De là découle une nouvelle conception du jugement esthétique qui, selon R.

¹⁸ Cf « Esthétique transcendantale » in *Critique de la raison pure*, traduction A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, P.U.F., 1967, p. 54. Selon R. Somé (1992 : 116), « Le jugement esthétique est un jugement qui, à partir de l'apparence des choses, tire un sentiment de plaisir ou de déplaisir [influences externes qui affectent le sujet par son regard sur l'objet]. Ce sentiment doit être, conformément à la pensée kantienne, « sans intérêt » et « sans fin ». Cette orientation de la thèse kantienne, celle du plaisir désintéressé du sujet, continue R. Somé (1992 : 117), « a été récusée par Jean Luc Nancy (in Lacoue-Labarthe 1988 : 46-50) montrant que le beau n'a pas une autonomie absolue parce que dans le jugement esthétique qui, pour Kant, est désintéressé, il y a malgré tout un intérêt qui serait celui de la raison ».

Somé, ne récuse pas celle de la philosophie kantienne, mais l'achève (R. Somé, 1992). C'est à celle-ci que correspond l'origine de la danse comme jouissance.

C'est donc finalement à Hegel¹⁹ que la plupart des études anthropologiques doivent, à mon avis, la plus complète théorie du jugement esthétique, au sens de jouissance de l'esprit :

« L'essentiel dans un tel jugement, c'est ce que ressent le sujet, ce qu'il "découvre" en lui en présence d'un objet. Et que découvre-t-il en lui ? Il découvre qu'il existe une forme dont il jouit parce qu'il a la possibilité de se représenter, d'imaginer quelque chose et c'est en cela qu'il existe dans le jugement esthétique un intérêt de la raison, en ce sens que c'est en définitive la raison, qui jouit, car c'est par son intermédiaire que le sujet se représente la forme existant » (R. Somé, 1992 : 117).

Appliquée à la danse, cette théorie signifie que l'origine de la danse, au sens de l'art, ce n'est pas seulement les mouvements d'un corps humain simplement décoré, mais c'est aussi et surtout le corps affecté et éprouvé : tout danseur représente ainsi un individu dont le corps est en éclosion parce que son esprit éprouve du plaisir et que son âme est en jouissance.

Sur les traces de Kant et de Hegel, eux-mêmes influencés par Baumgarten, J-G Noverre a fait de la danse l'objet d'une réflexion qui, contrairement aux doctrines héritées depuis l'antiquité jusqu'à Louis XIV à la Renaissance en Occident, aboutit à la valorisation du plaisir et de la liberté individuelle. L'influence de son œuvre a dominé le XVIII^e siècle en Europe. Aussi, les danses héritées de la Renaissance, telle que l'opéra-ballet dont l'un des chefs-d'œuvre reste « Les Indes Galantes », ont-elles fait l'objet de sérieuses critiques : perçues comme autant de collectif – au même titre que les arts religieux desquels l'individu cherchait résolument à s'affranchir. Encouragées par l'éclosion de nouvelles idées²⁰, les danses, à partir du siècle des Lumières, se voient ainsi dépouillées des pesanteurs canoniques des rituels, grâce à des innovations et à la compétitivité entre plusieurs écoles. Voici un témoignage :

¹⁹ Hegel est maître de la philosophie de l'histoire. Et pour lui, l'histoire c'est la raison qui continue son chemin. Hegel expose deux moments de l'esthétique : le 1^{er}, vérité de l'art, l'essence de l'art, est conforme à la conception religieuse de l'art (Africain). Le 2^e, c'est la fin de l'art, conforme à la théorie kantienne de l'art (art pour art occidental). Hegel concilie les deux moments (Somé, 1992 : 117).

²⁰ R. Somé fait remarquer que cette influence des Lumières n'a pas absolument atteint les aires culturelles africaines restées marquées par le culte du secret : « l'inaccessibilité des œuvres d'art africain, inaccessibilité due à la contrainte religieuse qui impose que l'on respecte la règle du secret. Dans cette occurrence, la conception d'une esthétique me paraît difficile car l'esthétique suppose évidemment l'accès aux œuvres, accès sans lequel un jugement esthétique par exemple n'est pas possible. Le jugement que peut formuler un initié ou un sculpteur sur une œuvre d'art africain est un jugement d'appréciation fondé sur des normes que connaît l'individu et, à ce titre, il s'agit d'un jugement de connaissance et non pas d'un jugement esthétique [...] Le jugement esthétique n'a ni critères ni règles ; il est fondé sur le pur sentiment que ressent le sujet en face de l'objet : d'où l'importance de l'accès aux œuvres ou, si l'on préfère, la nécessité de l'exposition » (1992 : 118).

« Dans les années 1820, un important bouleversement se produit, avec l'apparition des pointes qui offrent de nouvelles possibilités pour la danseuse. Leur utilisation systématique amène, à la fin du XIX^e, à transformer la fonction du danseur, particulièrement dans le pas de deux où il devient soutien et porteur de la ballerine. La suprématie de l'école française est battue dès les années 1820, d'abord l'école milanaise (Blasis), puis à la fin du siècle par l'école Saint Pétersbourg (Petipa). Chacune de ces écoles se singularise par des qualités et un style particulier. La dernière mettant à profit l'héritage français qu'elle enrichit des apports italien (rapidité et brio) auquel vient s'adjoindre le lyrisme slave ». (Larousse, 1998 : 418)

La fin de l'art dont parle Hegel correspond sans doute à la réforme de la danse au siècle des Lumières en Occident. En effet, si le sens de la danse comme art était autrefois « la faculté qu'a l'homme de faire [d'elle] le moyen par lequel l'absolu, l'Esprit divin se présente, apparaît », (Hegel, 1979 : 153), la danse, à l'époque des Lumières, devient désormais la manifestation sensible du corps suscité par l'agrément de l'esprit. De l'idée d'utilité rituelle, on est passé à la gratuité de l'art, de l'efficacité, on est passé à l'esthétique. « Cette mutation de l'œuvre d'art comme objet de culte en objet de jugement correspond à l'émergence de la théorie esthétique telle qu'elle apparaît à partir du XVIII^e siècle : c'est précisément par cette idée que Hegel retrouve et continue la thèse kantienne du beau, en ce sens que par sa « mort » l'art est devenu un objet de plaisir ou de déplaisir » (R. Somé, 1992 : 121).

Aussi, les études relatives à la danse au XVIII^e siècle parlent-elles abondamment de spectacles dits « sécularisés », c'est-à-dire libérés des canons religieux lors desquels le profane est autorisé à prendre plaisir à sa danse. Dans ce contexte d'activités artistiques dites modernes, l'individu importe bien plus que le groupe : en témoigne la réforme initiée par Jean-Georges Noverre, laquelle vise à « infléchir la danse vers plus de réalisme des sujets [...] et vers l'expression de la sensibilité ». Auteur des « règles du *ballet* », Jean-Georges Noverre conçoit la danse, loin de tous les artifices folkloriques, comme l'expression des sentiments de l'âme. Hegel qualifie cette période de crise comme l'époque de la mort de l'art, ce qui n'exclut pas que l'art ait aussi une essence à considérer.

L'art africain²¹ apparaît dès lors à la fois en marge et marqué par « la mort » de l'art. La question de la danse, au sens de l'art africain, doit donc faire l'objet d'un discours à la fois

²¹ Bien évidemment, « Le discours « esthétique » sur l'art africain existe et ne date pas d'hier » écrit R. Somé qui nous renvoie à une large bibliographie dont les ouvrages les plus importants sont celui de Guerre (1967), de Leiris (1967), de Memel-Foté (1967), et de Senghor (1956). Mais les diverses tentatives de publication sont sujettes à la controverse ou à la dénonciation. Par exemple - la publication du collectif *L'art africain* dirigé par Jacques Kerchache, à la fin de l'année 1988, a suscité des dénonciations de l'approche philosophique de « l'art africain » (Dupré 1990 : 100-103), y compris des débats scientifiques : en témoigne le colloque « De l'art nègre à l'art africain », organisé par Louis Perrois et Raoul Lehuard. En effet dans *L'art africain*, Jacques Kerchache semble tenir des propos discriminants sur l'histoire de l'art africain : « il ne faut pas aborder l'art africain par le biais de la date » affirme-t-il, et comme pour opposer l'art en

spécifiquement africain, (c'est-à-dire intégrant l'efficacité de la danse)²², et métissé, puisque l'Afrique, comme écrit R. Somé, « est un continent désormais bicéphale : elle est l'objet d'une expérience occidentale (dite moderne) et d'une expérience, qui est la sienne, dite traditionnelle ; on a à faire à la confrontation de deux expériences culturelles. C'est à l'intérieur de cette culture métisse qu'il faut envisager la question de l'esthétique africaine » (R. Somé, 1992 : 117).

Quant aux œuvres les plus marquantes en Occident, en France en particulier ou au Bénin, en Afrique. Quelles questions soulèvent-elles ?

La danse, objet d'étude de notre réflexion, a pu mobiliser l'intérêt, non seulement des sociologues, au sens du bien-être social²³, mais aussi des anthropologues dans la perspective du bien-être humain. Pour ces derniers, danser, comme écrit Sébastien Fleuriel (2006 : 4), c'est « s'engager corps et âme dans une pratique physique intensive qui, comme dans le cas des sportifs de haut niveau, fait appel à une économie rationnelle des ressources corporelles, tant au plan diététique qu'au plan esthétique, hygiénique, etc ». En conséquence, l'étude de la danse s'intéresse au corps humain. Pour la plupart des auteurs investis dans cette recherche, il s'agit de savoir exploiter le corps du danseur, mieux saisir ses capacités sensibles, intellectuelles, voire son fonctionnement psychomoteur au bénéfice du bien-être humain. En témoignent les approches

Occident à l'art en Afrique, il dit « la beauté d'une sculpture n'est pas étrangère à sa fonction sociale » (1988 : 489). Ces propos vont susciter une éclosion de colères, ouvertes à toutes les plumes : « Georges Dupré s'en est pris à Jacques Kerchache, écrit Somé, à qui il reproche d'avoir tenu des « propos agressifs à l'égard des ethnologues » et de vouloir leur donner une contestable leçon de méthode et de morale [...] Il est vrai, poursuit-il, qu'une histoire de l'art africain n'est pas facile à écrire parce qu'on a à faire à des peuples sans écriture. Mais il est inconcevable de vouloir, en un tour de main, évacuer une question aussi importante tout en passant sous silence le travail déjà effectué ». Bien avant Somé, Raoul Lehuard pense qu'il faut accorder un minimum de crédit aux primitifs. Pour lui, toutes les sociétés humaines sont pareilles : les peuples primitifs conçoivent "l'art pour l'art" au même titre que les Occidentaux. Puis en s'interrogeant sur les motifs de ses adversaires, il profite pour dénoncer l'ethnocentrisme occidental : « le fond du problème, dit-il, réside dans la faculté que l'Occident a de juger des autres à travers lui-même et de toujours faire l'impasse sur son propre passé, fût-il récent » (1990 : 51 ; R. Somé, 1992 : 115).

²² « L'étude esthétique de l'art africain ne peut se développer que dans le cadre d'une confrontation de la démarche philosophique et de ce qu'est l'art africain dans son contexte d'origine. Vouloir faire de l'esthétique africaine en utilisant les catégories philosophiques tout en ignorant le contexte d'origine de l'art considéré, et inversement, ne saurait être une attitude conséquente » (Somé, 1992 : 117-118).

²³ La pratique de la danse s'observe à la croisée de l'esthétique et de l'art. Pour parler en termes bourdieusiens, danser c'est l'occasion pour le danseur de s'attirer des marques de distinction en valorisant le capital esthétique, c'est-à-dire sa beauté physique grâce à son capital artistique acquis, au sens où certains auteurs parlent des techniques du corps, (Mauss, 1950 ; Sylvia Faure, 2000 ; Léonard, 2003). C'est d'ailleurs ce qui ressort d'une ethnographie sur la danse par Fleuriel : « Les filles, vous avez une énorme concurrence ! Il faut en être consciente hein d'accord ? Au niveau de la beauté physique, vous êtes toutes identiques, ne jouez pas trop sur la beauté parce qu'il n'y a pas que ça [...] ce qui va vous différencier, c'est votre qualité artistique et votre technique extraordinaire » (2006 : 8). Pour la sociologie, la danse « est une mise en œuvre de la construction de soi, du point de vue de la performance corporelle [...] ou encore la représentation de soi, du point de vue de l'art » (*Ibid.*). On peut utilement se reporter à la sociologie du sport percevant la danse comme une « performance corporelle », au moment où la sociologie de l'art la définit comme l'expression artistique du corps (...), question historique de clivage entre les disciplines (cf. Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*. Paris, Éditions Raisons d'agir, 2001, p. 187-192).

kinesthésiques²⁴ qui entrent dans certaines études anthropologiques, notamment en matière du bien être corporel. Celles-ci analysent les rapports que le corps humain entretient avec son environnement – rapport traduisant ce qu’André Leroi-Gourhan qualifie de « relation problématique de l’homme avec son milieu » (Leroi-Ghouran, 1964). À la charnière de cette relation, se trouve le paradoxe du corps intime du danseur à la fois ouvert et fermé, partagé entre son univers externe (visible) et son univers interne (invisible), le tout fonctionnant tel un levier en une unité indivise.

« La sécurité opposée à la liberté, c’est aussi l’opposition entre l’ordre et le chaos qui n’est pas désordre mais promesse d’organisation efficace, c’est l’opposition entre la rythmicité des opérations quotidiennes et l’évasion dans les opérations exceptionnelles [...]. C’est le même cycle qui joint l’immobilité au mouvement, la sécurité à la liberté, le confort à l’acquisition, le refuge au territoire » (Leroi-Gourhan 1965 : 172)

Par opposition à l’immobilité des corps inertes, la danse, au sens d’expression corporelle, est bien souvent perçue comme le mouvement par lequel l’individu dévoile une relation particulière au monde : « Comme j’étais très timide, écrit Fleuriel, et que je n’avais pas confiance en moi, je n’osais pas dire ce que je voulais [...] Danser, pour moi, c’est vivre d’une certaine façon. C’est la vraie vie chorégraphiée. Pour pouvoir interpréter des pas, il faut vivre au dehors, connaître la vie extérieure » (2006 :13).

Dans quelle tradition anthropologique ou approches ethnologiques situer ce travail ?

Par rapport aux nombreux discours dont je viens de faire un aperçu sommaire ci-dessus, j’ai l’ambition d’inscrire cette réflexion à un double niveau susceptible, d’une part, de définir la nature de la danse en général, et d’autre part, de rendre compte du contexte de la danse *gun* en particulier.

C’est d’abord, en m’inspirant de la théorie du rite de passage défini par Van Gennep (1992) que je vise à fonder la nature de la danse, au sens de processus²⁵ par lequel circulent les émotions d’un corps à l’autre et inversement, ou d’un univers à l’autre : la danse m’apparaît comme une migration d’un univers à l’autre et lors de laquelle le danseur est lui-même transformé. En effet,

²⁴ Domaine de la médecine qui observe la sensation des mouvements corporels, la kinésithérapie (ou kinesthésie) est, selon le *Dictionnaire encyclopédique Larousse*, la thérapie qui traite « les articulations, muscles ou autres structures de soutien par des mouvements actifs (gymnastique par exemple) et passifs (tels que les massages) ». Elle vise à faire retrouver au patient le geste et la fonction des différentes parties du corps (1998 : 874).

²⁵ Appliquée à la danse, la notion de processus me permet d’explorer le contenu sémantique du corps qui s’insère dans un espace par la danse : ce corps s’offre comme un objet d’art derrière lequel se cache le mystère même du don sans cesse renouvelé, expression chère à l’anthropologie du « don et contre don » (Mauss, 1950°). La même notion de processus me permet, par ailleurs, d’intégrer la théorie dynamique de Leach selon laquelle la danse apparaît, non pas comme une suite d’images de corps aux composantes figées, mais plutôt comme une technique processuelle à caractère dynamique en tout point de vue, tant au for interne qu’au for externe.

Arnold Van Gennep est un ethnologue qui s'intéresse, entre autres, aux phénomènes folkloriques (1909). Ses analyses relatives aux rites de passage, compris comme transformations symboliques de l'individu et de ses relations sociales²⁶, aboutissent à une sorte de localisation, en trois phases géographiques, des éléments concernés par le rituel :

- la « séparation » de l'individu par rapport à son groupe,
- la « phase liminaire » lors de laquelle l'individu perd son ancien statut sans pour autant intégrer un nouveau,
- et finalement la « réincorporation » qui marque le retour du néophyte – individu transformé ou renouvelé aux yeux des personnes de sa connaissance. (Van Gennep, 1909, 1969, 1981)²⁷.

Cette conception van gennepienne du rituel, qui a souvent servi de moule pour donner forme et intelligibilité aux faits complexes, va aussi me servir d'outil de connaissance pour un exposé à la fois descriptif et explicite de la danse qui opère, en même temps que son ouverture au monde extérieur, la transformation intime du sujet danseur, dans son rapport à l'autre. En conséquence, la danse, en érigeant le corps du danseur exposé en un objet d'art, contribue en même temps à la transformation de celui-ci. La danse expose et conserve à la fois le corps du danseur, elle partage et refuse de partager les richesses de celui-ci, elle offre et s'enrichit à la fois. Le corps du danseur qui s'offre ne signifie jamais un don total de soi.

Par la danse, en effet, l'individu sort de son îlot pour migrer vers les autres, pour partager sa culture, sa joie, bref sa vie avec les autres. Comme telle, la danse est l'éclosion esthétique du corps du danseur, accompagnée de ce que celui-ci veut et peut partager avec les autres, sous l'influence des autres regards sur lui-même. Cette définition concilie les approches sociologiques avec la perspective anthropologique. Car la connaissance sur la vie « intime » du danseur apparaît fondamentale à l'intelligibilité de son éclosion externe, notamment la connaissance sur ce qu'il peut partager – son « intimité » pourrait-on dire pour rendre compte de la pensée de François Laplantine (1995).

²⁶ Arnold Van Gennep s'est particulièrement intéressé tant aux phénomènes de seuils de la vie (la naissance et la mort) qu'aux transformations de l'individu et de ses relations dans son groupe d'appartenance. Il a fait preuve d'analyses rigoureuses systémiques des rites et leurs portées. Ils les utilisent pour donner sens à la vie : selon lui, l'accouchement par la femme, la naissance de l'enfant, l'initiation à la puberté, l'ordination épiscopale, l'investiture du président de la République, le mariage des époux, les funérailles des défunts, sont autant de rites (1909).

²⁷ Selon Madlen Sell (2014 : 74-77), « la séparation de l'individu vis-à-vis du groupe et de la situation antérieure équivaut à une mort symbolique ; la mise en marge représente une sorte de gestation symbolique ; la réintégration de l'individu dans le groupe et dans une nouvelle situation sociale constitue une renaissance symbolique pour le sujet ».

En effet, le mot intimité, selon François Laplantine, nous renvoie à l'adjectif « intime », – d'origine latine *intus*, au sens de :

« ce qui associe des contraires, ce qui est à la fois ouvert et pas grand ouvert [...] l'intime est entr'ouvert, c'est ce qui insinue une relation à la fois inclusive et exclusive par rapport à l'altérité [...]. L'intime, dit-il c'est ce qui est partagé et pas partagé », [...] c'est comment dire à la fois le retrait et la relation, le dedans et le dehors, On dirait deux intensités dans deux sens contraires »²⁸

Dans cette optique, faire une anthropologie de l'intime chez le danseur, c'est, à mon avis, prendre le temps d'examiner l'humaine condition du danseur dans son rapport à la fois d'ouverture et de fermeture au monde, à travers le fonctionnement de ses émotions, y compris sa vie affective en rapport avec les gestes esthétiques de son corps. Que communique le corps du danseur et que ne communique-t-il pas dans son ouverture au monde ? Dans l'optique ethnographique de Sébastien Fleuriel, il s'agit « d'une part, [de] la description des postures du corps qui se réfèrent régulièrement à l'en-dedans et l'en-dehors, et d'autre part, [de] la dialectique de la danse comme forme d'expression libératoire d'une timidité quasi-maladive » (2006 : 13). Cela m'impose, à coup sûr, d'intégrer, dans ma démarche de chercheur, aussi bien des éléments biophysiques que les conditions de l'environnement social du danseur comme autant de facteurs d'analyse de la danse comme telle. Démarche ²⁹ qualitative, dans la perspective des chaînes opératoires d'André Leroi-Gourhan, notamment sur les traces de l'empirisme irréductible de Olivier Schwartz (1993 : 265-305), ou celui de Stéphane Beaud (1998 : 46, 145-146), dont je voudrais assumer le choix à l'encontre de toute forme de sociologisme moderne.

Ensuite, je voudrais faire justice à l'Afrique en intégrant les faits historiques dans ma démarche³⁰, dans l'optique où R. Somé demande de considérer l'état de métissage caractéristique de

²⁸ Notes prises lors de la conférence « Penser l'intime aujourd'hui », de François Laplantine, le 4 octobre 2017, dans le cadre du séminaire pluridisciplinaire « Mondialisation et mutations sociales en Afrique » organisé par R. Somé et A. C. Lomo Myazhiom, à la faculté des sciences de l'éducation à l'UNISTRA.

²⁹ Je vise à rassembler des faits sociaux perçus dans leur singularité par le sens commun afin d'en objectiver les récurrences (régularités). Ce qui, selon Émile Durkheim, permet d'avoir une posture distanciée face à l'objet en étude. (Durkheim, [1895], 1930).

³⁰ Parmi les faits historiques, citons le long débat qui donna lieu à une joute oratoire, voire une bonne compétition d'idées opposant les défenseurs de l'art africain à ceux qui ne l'acceptaient pas comme tel. C'est, selon R. Somé une vaine guerre, car il s'agissait d'un malentendu terminologique : "ce que recouvre la notion de beauté en Europe, s'interroge-t-il, est-il nécessairement identique à ce qu'elle désigne en Afrique ?" (1992 : 114). Autrement dit, d'un univers culturel à l'autre, il n'est pas sûr qu'on mette pareilles réalités sous l'écorce du même mot, ou de la même expression. Cela engendre des malentendus. Ainsi, l'une des grandes difficultés de communication entre Africains et Européens vient de ce que les premiers, ayant été colonisés par les seconds, se trouvent aujourd'hui obligés d'utiliser des concepts emprunter à ces derniers pour exprimer les réalités culturelles africaines à proprement parler.

l'Afrique qu'il qualifie d'ailleurs de bicéphale³¹ (cf supra), et dont doit tenir compte toute délimitation du cadre scientifique de l'art africain. Dans cette logique, j'estime qu'il a pu laisser une tradition à prendre au sérieux dans cette thèse que je voudrais fonder, à mon tour, sur la philosophie hégélienne assez conciliante. C'est d'ailleurs à cette école que R. Somé lui-même propose de compléter le jugement esthétique de Kant, qui reste sa référence, par une esthétique du contenu inspiré par la philosophie hégélienne. En d'autres termes, il considère qu'au jugement esthétique à l'origine de la danse en Occident, peut s'ajouter, en contexte de danse africaine aujourd'hui, un jugement de connaissance, « un jugement d'appréciation fondé sur des normes que connaît l'individu » (1992 : 118). C'est dans cette tradition méthodologique que j'ai voulu écrire cette thèse sur la danse définie à la fois comme l'art d'ouvrir son être, y compris sa culture sur le monde et comme un art de jouir des richesses de la vie.

III. Plan de la thèse

Pour entreprendre une anthropologie de la danse, créativité artistique chez les Gun, il s'est avéré nécessaire d'introduire mon propos à partir de la cosmogonie selon les Gun. Cela présente l'avantage de fournir à la fois le contexte, le cadre théorique et des interprétations de mon champ d'étude de la danse chez les Gun.

À Ce chapitre préliminaire essentiellement descriptif, succède une herméneutique de la jouissance fondée sur la « chose interdite au goût formidable » (*nu ví-ví, nu ma d̀̀, nu ma yi ǹ̀*), littéralement : la chose à laquelle l'on s'attache même si on ne devrait pas la manger (1^{ère} Partie). Autrement dit, il s'agit du délicieux festin dont l'individu devrait s'abstenir parce qu'il le fait souffrir aussi. Cette interprétation part d'une analyse du festin du dieu *Ogu* – dieu métal – qui consomme sa victime en dansant (cf. chapitre 1^{er} – III). Pour mener à bien cette partie, il m'a paru indispensable de l'illustrer par le paradoxe de la jouissance douloureuse à l'œuvre dans la technique

³¹ Ce métissage de l'Afrique découle bien évidemment de l'histoire de sa rencontre avec l'Occident. En tenir compte, ici, dans notre réflexion, s'avère d'autant plus nécessaire que, selon Robert LOWIE (1938 : 14), l'ethnologue qui veut étudier une civilisation « doit être un historien », quels que soient les autres devoirs qui lui incombent ; la même exigence se trouve confirmée par E. LEACH (1972 : 15) : « les données de l'anthropologie sociale sont, tout d'abord, des données historiques... ».

processuelle de la danse chez les Gun (cf. chapitre 3). En effet, de même que la saveur, l'expérience de la danse *gun* comporte aussi bien de l'amertume (initiation, éducation, l'héroïsme). En elle, la saveur (*ví-ví*) et la douleur (*ví-vè*) sont mélangées, le tout provoquant une sorte de transpiration joyeuse du corps dansant. Cette idée de la transpiration est au fond l'activité sensible du corps qui s'apparente au repas, mieux à la dégustation du repas (cf. chapitre 4). C'est par cette expérience dans la chair vive que les Gun expliquent la créativité artistique dans le domaine de la danse, notamment lorsqu'ils disent : danser, c'est manger – *qù ye nò qù bo nò qú* – (cf. chapitre 2).

Avec ma propre expérience de terrain, j'ai voulu rendre compte de cette expérience de souffrance et de jouissance de la danse *gun*. J'ai voulu démontrer la passion du danseur comme le paradoxe d'une volonté chaque fois éprouvée. Cela fait qu'on y perçoit, chaque fois à l'œuvre, à la fois sa puissance et son impuissance, sa force et ses faiblesses, ses joies et ses amertumes.

Ainsi, s'il est vrai que, grâce à sa volonté, le sujet dansant reste conscient des mouvements de son corps dans l'espace, il ne demeure pas moins vrai qu'il en ignore les éventuelles souffrances progressivement intégrées à sa jouissance par accoutumance (Mauss, 1950 ; Faure, 2000). En vérité, ce que je signifie par « la joie du triomphe », c'est l'expérience de la danse lors de laquelle la souffrance perd son sens dans la jouissance, la douleur s'abîme dans le succès. (cf. chapitre 3). Ceci rend compte du génie de la danse *gun*, que je voudrais comparer à la « ruse de la raison » chez Hegel – énergie qui se déploie *processuellement* à partir du corps dansant, sans pour autant autoriser la dispersion de ce corps : une technique processuelle en quoi consiste l'éclosion esthétique du sujet dansant, pareille au système d'« intégration fonctionnelle » de Leach (1972 : 33) appliqué au corps dansant.

Mais en même temps une remarque s'impose : si l'on ne peut contester le paradoxe de la jouissance liée au processus par lequel la danse s'assimile au repas, l'état final du danseur ne reste pas inchangé. Bien au contraire le danseur en sort renouvelé. Ainsi s'observe le caractère dynamique du sujet-dansant, enrichi toujours plus de distinctions différentes, tant chez ses pairs que dans son milieu.

Après cette 1^{ère} partie, noyau dur de ma thèse, arrive « L'expérience de l'amour chez les Gun » qui ouvre la marche vers la deuxième (cf. chapitre 5). Ce chapitre qui résume l'ensemble des observations faites sur les danseurs passionnés contient bien des éléments explicatifs de ma théorie sur la danse « danser, c'est manger », y compris mon champ conceptuel mobilisé à cet effet.

D'abord, je propose d'observer à la fois l'éclosion du corps dansant et le processus par lequel le sujet dansant trouve du bonheur à s'offrir au monde et à se replier sur soi-même – la danse étant

elle-même une épiphanie du corps suscitée par un goût et un désir « Dégustation et danse chez les Gun » (cf. chapitre 6).

J'établis ensuite une similitude entre l'éclosion du corps (*xómé hún hún*) , l'écoute (*sè-gan*), la jouissance (*qù*) et la réjouissance (*sè ví-ví*) (cf. chapitre 7). Je propose d'y voir une migration d'émotion, une dépense des énergies, au cœur de plusieurs mouvements croisés d'aller et de retour des corps dansants. Dès lors, se pose inmanquablement une question assez classique en Anthropologie, celle de la satisfaction ou de l'insatisfaction du sujet-dansant dans son rapport à l'altérité. J'ai donc intégré dans ma démarche une approche sociologique qui analyse les influences positives (rarement négatives !) de l'environnement propice à la pratique de la danse chez l'individu dansant supposé en état de jouissance affective et psychologique. Cela m'a conduit à situer le corps dansant à la frontière de l'univers intime du danseur et le monde extérieur où a lieu la danse. J'ai été donc amené à considérer les émotions susceptibles d'être suscitées chez le danseur par d'éventuels regards de spectateurs, y compris par la musique ou par les sons d'une part et, d'autre part, la manière dont le danseur lui-même les perçoit, tant dans sa subjectivité que dans le temps, afin d'en jouir dans son intimité et dans son milieu de vie. D'où une étude de la danse multi-située : la danse représentant le corps-dansant³² à la fois comme une frontière dans l'espace et comme un objet de jouissance du sujet dans le temps.

Cette dissertation m'a enfin permis de situer la danse *gun* elle-même par rapport aux autres danses, en l'occurrence aux danses africaines perçues à partir des études antérieures à mon projet.

En troisième partie de ce travail, en effet, j'ai procédé à un tour d'horizon sur les multiples approches scientifiques relevant des phénomènes de corps, notamment sur les rapports des danseurs à des milieux plus ou moins propices à la danse (cf. chapitre 2). Deux grands ensembles de courants ont donc été posés : celui qui explique le phénomène de la danse à partir du corps du danseur et celui qui l'explique à partir de la musique :

- le premier regroupe les divers discours sur les danses africaines que d'aucuns nomment « primitives » ou « traditionnelles », à tort ou à raison. Mais au fond, ces approches rendent compte des traditions de danses ancestrales intégrées aux activités sociales ou parfois aux réalités

³² Il n'existe pas de danse désincarnée, c'est à travers l'activité du corps humain que s'observe la danse. De même, l'analyse de la danse est indissociable de son contexte spatio-temporel. Au fond, j'envisage d'inscrire cette étude de la danse dans le cadre de l'action située (Suchman, 1987), plus particulièrement dans une approche anthropologique située (Gal-Petitfaux et Durand, 2001)

religieuses³³. Quoique parfois victimes de mépris, elles permettent l'ouverture de la culture d'une région à une autre en vue des échanges par-delà les compétitions et les inventions : on y trouve des modèles explicatifs de la créativité artistique en termes de facteurs endogènes liés à l'histoire, à l'économie, à la religion, au social ou à la politique (cf. chapitre 3).

- Le second, proche des sciences musicales et du sport pose le rapport problématique du danseur à son milieu. Il se focalise sur les dynamiques du corps humain sous l'influence des sons, y compris sa relation avec le corps social considéré comme des spectateurs (cf. chapitre 1).

À cet exposé assez classique, s'ajoutent les discours sur la conception de danse spécifiquement *gun* à Porto-Novo, au sens d'éclosion, de jouissance et de transformation du sujet psychologiquement déboulé : *aziza* (cf. chapitre 2).

Depuis bien des décennies, plusieurs recherches anthropologiques ont été menées, à leur fin et avec succès, sur la danse en Occident, voire en Afrique sans que la danse béninoise ait pu faire l'objet d'une étude anthropologique à proprement parler. C'est là l'une des principales raisons qui motive mon ambition : proposer l'éclosion esthétique du sujet dansant comme un objet d'étude anthropologique, précisément dans le champ sémantique *gun* qui en fait une.

³³ Dans le contexte de certaines danses cultuelles chez les Gun, il existe des canons non transgressables, en sorte qu'elles ne sont praticables que par les initiés en des moments précis. J'essaierai d'aller au cœur de ces différences ; je les exposerai à dessein de les confronter à certaines affirmations non fondées ; comme par exemple celles selon lesquelles ces danses forment en général un folklore flou, inintelligible et occulte, ne pouvant, par conséquent, être considérées comme un art.

PREMIÈRE PARTIE

De la joie à la jouissance par-delà l'ouverture du cœur

Lorsqu'on interroge la conception de la danse chez les Gun, la réponse ne se fait pas attendre : la danse signifie la joie « *xomě hŭn hŭn* », littéralement : ouverture du cœur. Cette expression « *xomě hŭn hŭn* » implique deux réalités : d'une part, l'existence d'un trésor au-dedans de soi à faire découvrir à autrui, et d'autre part, celle des richesses au dehors de soi à gagner pour soi-même. L'alternative qui se joue entre ce trésor au dedans et cette richesse au dehors, voilà qui représente les mouvements de la danse *gun*. Ainsi, si c'est la joie qui caractérise la danse en général, les Gun conçoivent la leur, non pas comme une simple gaieté de cœur, mais comme l'expression d'un état psychologique plongé dans un plaisir durable en situation de transaction d'un monde à l'autre. Et pour être satisfait, ce plaisir doit être intense et profond, à la fois corporel et mémoriel. En ce sens, leur danse ne se limite pas à une satisfaction superficielle et passagère ; mais elle apparaît plutôt comme l'expérience de toute la vie à laquelle ils s'attachent, tant dans sa finalité (on danse pour vivre) que dans sa cause : on danse quand on a le sentiment d'avoir gagné sa vie. Avoir gagné traduit l'idée d'avoir mangé chez les Gun : on mange la vie comme on mange du pain (*yé nɔ du gbè dɪ de xe yé nɔ du wɔ do*). Ainsi, du point de vue de la causalité, les amateurs de la danse ne se contentent pas d'un bonheur qu'ils ne maîtrisent pas, mais ils dégustent la joie à leur portée en dansant, se faisant appeler « *gbèdɔtɔ* » littéralement consommateurs de la vie ou « viveurs ». Ce qui cause leur danse, c'est la promesse d'un bien en réalisation (par exemple une justice qui va aboutir), et ce qui fait leur danse, c'en est le profit, c'est-à-dire leur consentement profond à cette même promesse qui les fait tressaillir de joie. En outre, on danse pour échanger avec autrui, on danse pour dire merci à celui qu'on aime, on danse en action de grâce, notamment aux divinités auxquelles l'individu se concilie (finalité). La danse *gun* est donc l'expérience d'une relation transitive fondée à la fois sur l'ouverture à l'autre et sur le désir de l'autre. D'où finalement l'idée de la rencontre des traditions de danses et du métissage culturel par-delà lesquels s'observe une créativité artistique.

Dans cette perspective, la sociographie *gun* est révélatrice des origines pluriculturelles des Gun eux-mêmes, population chaque fois plus recomposée et dont l'identité apparaît par conséquent problématique. C'est du moins ce que démontre leur ethnogenèse à l'origine de leur créativité

artistique. En ce sens, leurs danses sont toutes tributaires des civilisations anciennes qui ont brillé par leurs danses, notamment des danses venant du Togo (de traditions *aja*) et du Nigéria (de tradition *yoruba*). La danse *gun* apparaît, aujourd'hui, comme une production dynamique sur fond de fusion des richesses culturelles importées de partout au bénéfice du pays.

Comme telle, la constante créativité en matière des danses *gun* relevée, ici, est rendue possible grâce à la perception sensorielle des Gun eux-mêmes ; laquelle diffère en degré d'un individu à l'autre, voire d'un groupe social à l'autre. Aux danses reçues en héritage des civilisations anciennes, de leurs ancêtres, y compris leurs dieux, s'ajoutent, chaque fois, de nouvelles danses d'ailleurs choisies pour leur beauté artistique. Car la perception sensorielle est si développée, ici, qu'il n'est pas possible d'être indifférent aux émotions exprimées par les cultures voisines des leurs.

Dans cette première partie, je propose un exposé sur les origines des Gun, au fondement de leur créativité artistique, notamment en matière des danses. Il s'agit pour moi de rendre compte de leurs danses comme d'une création émergeant, sinon de leur rencontre avec d'autres populations du monde, du moins de la célébration de leur propre histoire au sens de mémorial ravivant toujours davantage leur lien avec leurs ancêtres et les ouvrant toujours plus sur le monde. Après un chapitre sur la « Signification de la joie à danser chez les Gun », je propose une « Ethnogenèse *gun* » pour créer le cadre de la créativité artistique. Elle sera accompagnée d'« Une expérience de la danse *gun* » qui évoque et décrit quelques danses *gun* comme un espace de jouissance et de souffrance. Puis le chapitre « *Du-gbè* : mange la vie » proposera une herméneutique du bonheur conditionné par l'éthique du repas chez les Gun.

Chapitre 1^{er} : Origine et signification de la joie chez les Gun

« Aux origines du monde, tout était ordonné, droit, harmonieux et beau. Puis d'un coup, la colère est venue : les océans se fâchèrent et devinrent tortueux, les vents se fâchèrent et devinrent conflictuels... C'est l'expérience du mal qui perturbe la création » (extrait d'un entretien avec Papa T. en été 2019 à Calavi Kpota).

Ce mythe fait observer l'apparition du désordre dans un monde originellement harmonieux. Il constitue l'une des sources dans laquelle on perçoit les questions fondamentales que pose l'existence chez les Gun. Ce désordre dont l'expérience est chronologiquement postérieure à l'ordre préétabli représente le mal chez les Gun. Il en résulte que le mal n'a aucun rapport avec le *vide* des origines du monde qui ressort de la cosmogonie *gun*. Le mal n'a rien de divin. Par rapport à l'harmonie des origines, le mal est un désordre dont la responsabilité incombe à la création qui doit, par conséquent envisager sa réparation. Les notions de la personne (I) et des *vodũn* (II), nous en proposent quelques explications, y compris leur communion lors des repas et les danses chez les Gun (III).

I. La personne humaine chez les Gun

Chez les Gun, parler de la joie ou de la tristesse n'a de raison d'être que dans la mesure où l'on évoque la notion de la personne humaine. Comme telle, la personne est plurivoque. Selon les traditions communes, la personne humaine est perçue comme le « maître de la vie » *gbě̀tɔ*, au sens de la créature qui assure la gestion de la vie, tandis que l'idée qui ressort des traditions royales en fait un « guerrier » *gbétɔ*, c'est-à-dire la police ou le contrôleur qui fait la chasse aux malfaiteurs du royaume. Il y a certes là deux conceptions de l'homme apparemment différentes ; mais toutes deux reposent sur l'idée selon laquelle l'homme occupe une place importante dans le monde. Au fond, celles-ci présentent, chacune à sa façon, des éléments qui valorisent l'homme, au sens de la figure achevée de toutes les créatures : « c'est à l'homme, dit Toté d'Attingbansa, que le souverain créateur (*Mawu*) confia le contrôle du monde » (Extrait d'entretien, mars 2016 à Zèvu).

Selon les paroles d'une chanson exécutée et dansée lors d'un entretien avec Nah Agoï en janvier 2019 à Ouidah, ce fut auparavant le singe qui incarnait la figure la plus aboutie de la création. Ce chant raconte que c'était à l'époque où toutes les créatures disposaient d'une queue dans le règne animal. Puis le jour arriva où la queue devint un handicap à la puissance dont devait disposer le singe, animal initialement préposé à être le maître de l'existence. Dès lors, la queue est devenue indésirable dans la spiritualité *gun*. Un animal jouissant d'une queue apparaît semblable à un monstre à double tête. Le double de la tête représente une seconde volonté en conflit avec la première : c'est-à-dire un mal. C'est pourquoi, dit Toté d'Attingbansa, « le double perturbe la volonté, il est un handicap au mouvement, quant à lui, nécessaire à la vie et à l'action.

En conséquence, selon mes deux informateurs ci-dessus, le double n'est bon à aucun être vivant. Il est la cause de l'inaction, la cause du mal, voire le mal lui-même, c'est-à-dire la mort. L'unité représente, au contraire, la force. L'énergie est puissante dans la totalité d'un même corps. Il faut à l'être sa totalité ou son unité d'où provient le mouvement, la génération et la vie. Et s'agissant de la personne humaine, ce mouvement est une puissance qui sort des désirs profonds de l'individu et qui le libère volontairement de son corps. Ceci permet à l'individu d'agir et d'être libre. Le mouvement est, au fond, l'expression d'une volonté non conditionnée par quelque handicap matériel ou immatériel. Or si l'individu disposait d'un double (une queue), cette dernière pourrait à coup sûr avoir des influences négatives sur lui. Il s'en trouverait perturber. Le double de la tête est susceptible d'entrer en conflit avec la tête, c'est-à-dire avec l'énergie qui caractérise la pensée. Voilà la source du handicap, de la maladie et de la mort.

Aussi, le créateur (Mawu) vit que la queue devenait un frein pour le singe. En tant qu'une seconde tête, la queue le rendait captif. Le singe n'étant pas libre, devenait donc incapable d'assurer le contrôle de l'existence. Il s'ensuivit logiquement l'idée de libérer ce quadrupède de sa queue : « le créateur (Mawu), dit mon interlocuteur, pensa qu'il fallait libérer sa créature de sa queue ». Et l'intention fut accueillie avec joie. Ce fut une bonne nouvelle qui fit danser pour la première fois une créature : « et le singe se mit à danser » dit Toté d'Attingbansa.

À l'origine de la danse se trouve donc la joie du singe auquel fut faite la promesse d'un bonheur. La joie d'être désormais libéré du mal de la queue apparaît, ici, comme l'essence de la danse. Mais qu'on ne s'y trompe pas : la joie, comme telle, n'est pas encore le bonheur qui reste à venir ; elle en est le flair, la conscience, la connaissance, la découverte ou le sentiment. Selon les Gun, le bonheur est hors de notre portée ; il est éternel, tandis que la joie est à notre mesure, elle est temporaire et correspond à la finitude caractéristique de la condition humaine. Le bonheur est loin et pourrait nous échapper à mesure que nous y tendons, car il n'est pas de l'ordre de la jouissance

qui reste au contraire le propre de la joie. Telle une émotion vive et intense de gaieté, la joie est relative, sinon à la jouissance psychologique de l'individu, du moins au plaisir dans sa chair vive. Ainsi, on peut éprouver de la joie dans une prison comme dans un restaurant, tout dépend de l'état psychologique de l'individu. Les Gun peuvent être joyeux en contexte de souffrance dans la mesure où l'espoir reste possible, ce qui suppose évidemment le contraire. De même, l'expérience de la joie est évidente en contexte de jouissance, avec l'espoir que celle-ci prenne déjà le goût de l'éternité. Cette éternité est, comme on le dit également dans la tradition chrétienne, l'état d'esprit qui fait dire : « il est bon que nous soyons ici, dressons trois tentes » (Mt 17, 1-9). Au total, quel que soit le contexte, c'est au fond le sentiment du bonheur ou l'espoir du meilleur qui fait éprouver la joie.

L'espoir d'être libéré de sa queue : voilà l'essence de la danse initiée par le quadrupède tout joyeux. Le terme joie traduit, ici, l'ouverture du cœur libéré de sa prison afin de s'épanouir. Le cœur se libère du corps pour se révéler. Telle est la signification de la danse, objet de notre propos.

Toutefois, la suite du chant montre que le créateur se mit en colère contre l'orgueil du singe, car l'objectif visé n'était pas de susciter la jalousie des autres quadrupèdes. Aussi, en sanction, le créateur décida-t-il de créer un nouvel être. Ce fut l'origine des bipèdes – l'homme, maître de l'existence (*gbétɔ*) selon les uns ou géniteur (*gbětɔ*) selon les autres.

Voici selon Papa T. le processus par lequel apparut l'homme, maître de l'existence (*gbétɔ*) :

« Dieu dit, à qui vais-je confier la gestion de mon ouvrage ? Qui est-ce qui peut redresser les eaux devenues tortueuses, apaiser la colère des vents en conflit et vivifier la flore asséchée ? ». C'est ainsi qu'il établit les bipèdes (les humains) pour en faire le maître de l'existence (*gbétɔ*). Apparut d'abord la femme, puis l'homme et la femme ». (*Ibd.*)

De ce témoignage, on retient la primauté de la femme dans l'ordre de la création du genre humain. Conformément aux signes du « Fâ », en effet, c'est le signe de la femelle qui fut première par rapport à celui du mâle : la mère de l'humanité devança la figure du père dans l'ordre des apparitions de l'humanité, à l'instar de la terre, c'est-à-dire la matière qui précéda le souffle. La terre est la mère et le souffle, le père. C'est pourquoi toutes les générations rendent hommage à la femme-mère (*iya ou ya*) chez les Gun.

Mais au moment où la femme, mère de l'humanité devait accoucher pour la première fois, raconte mon interlocuteur, elle donna naissance à des jumeaux. Ce qui signifie une récurrence du double : voici réapparu dans la descendance du genre humain le mal à peine éliminé. Il en résulte que, la femme-mère exceptée – y compris quelques cas de figures d'exceptions –, tout être humain porte la marque du double qui est un mal humain. L'existence du double a, dès lors, perduré par-delà la nouvelle créature, mais sa signification devenait plurivoque : chez les êtres d'exception

parmi lesquels se classent les danseurs, cette signification se confond à l'image du *vide* des origines, tandis que chez les autres, elle prend ses caractéristiques dans la réalité du mal.

Au total, en tout descendant de la femme-mère sommeille un double positif ou négatif. Ce double, c'est l'ombre de l'invisible (*yè, alindon*) qui s'ajoute au corps visible de l'homme (*agbaza*). Ce double est comme la nuit cachée derrière le jour auquel se compare le visage de l'individu :

- chez les premiers, le double signifie un bien ajouté à un autre bien, au sens d'une lumière derrière la vitre ;

- chez les seconds, le double représente le mal sous le couvert du bien, c'est-à-dire la méchanceté, les maladies ou la mort sous le verni de la vie de l'individu.

Certes, dans les deux cas de l'être doublé, soit en positif soit en négatif, les Gun affirment le triomphe du bien. Le bien triomphe désormais sur le mal, ce qui ne signifie pas une ignorance de l'existence du mal. En l'homme le mal qui continue d'exister sera toujours refoulé chaque fois au profit du bien grâce aux rituels lors desquels il faut manger et danser. L'espoir est au triomphe. Le mal et la mort, même s'ils existent, sont désormais vaincus sinon par l'immortalité de l'être, du moins par l'éternité des dieux. Voici ce que raconte une légende relative aux jumeaux :

« deux jumeaux, Akaba et Hangbé, s'étaient dit qu'ils ne mourraient pas comme tout le monde : Akaba remit à sa sœur une statuette : « tiens, dit-il, c'est mon remplaçant, considère-la comme moi-même quand je disparaîtrai de la vue des hommes ». Par conséquent le double de l'homme est incorruptible : l'être muni d'un double est immortel. (Propos recueilli de Dah Atchekpe, été 2016 à Agonlin)

La notion du mal, au sens du double de l'individu, fait intervenir l'énergie et le mouvement. Chez l'homme en particulier, l'énergie et le mouvement traduisent la pensée (*linlen*) et l'expression de cette pensée (*gbè, xogbè*), mieux la pensée et la communication de cette pensée. Lorsqu'un individu disposant de l'énergie rencontre un empêchement dans son élan de communication, il devient à coup sûr malheureux. La même expérience se fait dans le contexte chrétien, notamment chez St Paul qui disait : « malheur à moi si je n'annonce pas la bonne nouvelle » (1 Co 9, 16). Ainsi, la main, les pieds, les narines, les yeux, tous les sens de l'homme, y compris ses facultés servent à traduire l'énergie de sa pensée. Mais s'il arrivait que l'une de ces facultés l'en empêche, alors il serait triste. Quand l'individu dispose de l'énergie dans sa pensée, les mains l'aident à la transcrire et à la danser par des gestes. Quand les mains ne parviennent pas à remplir leur fonction au bénéfice de la pensée, alors on se trouve face à un mal, au sens de ce qui perturbe l'énergie positive.

Chaque acte, chaque action créée par l'individu sur le monde, est une trace indélébile signalant la face cachée de son *double* : le bien ou le mal. En effet, cette trace incarne la forme de l'individu qui l'a créé : un homme de bien ou un malfaiteur.

Lorsque les Gun affirment que l'intention vaut l'acte, ils signifient par-là que toute pensée (*linlen*) contient la puissance de dessiner la forme de l'individu à l'acte. Ainsi, une partie de l'individu est laissée à son insu là où l'acte a été pensé et posé – partie de lui qui n'est sans doute plus d'actualité. Car l'ombre (*yè*) de l'acte posé est une histoire qui accompagne l'individu. Cette ombre (*yè*) de l'individu qui, par l'acte posé, vient de commettre un crime par exemple, entre en conflit avec l'esprit de sa victime. À l'insu du criminel, ce conflit durera tant que justice n'est pas rendue à la victime. La consultation du « Fâ » permet de connaître l'ombre (*yè*), bourreau d'une victime, et de procéder à la réparation du tort causé au tiers par un sacrifice qui élimine le *yè* malfaiteur. Lors de ce sacrifice, l'individu est invité à danser. D'où les danses rituelles de réconciliation, de réparation ou de guérison. Cette ombre du bourreau (*yè*) doit mourir, autrement il porte malchance à l'individu. Ce sacrifice c'est, dit Papa T, « le sang versé pour la rémission des péchés ». On tue le poulet à la divinité pour que les péchés soient pardonnés. Autrement dit, le double négatif est anéanti par l'énergie du sang versé. En effet, chaque acte que pose l'individu, soit qu'il est positif, soit qu'il est négatif, demeure une âme libérée de son être. Les âmes négatives constituent une pesanteur qui freine son avancée, tandis que les positives l'allègent. En cas de transgression à l'harmonie du monde, il faut un sacrifice aux dieux pour libérer l'individu de ses pesanteurs.

Il en résulte que l'individu atteint par le mal est aussi en quête de perfection. En outre, on trouve également, chez les Gun de Porto-Novo, des traditions proches des courants évolutionnistes selon lesquels les hommes descendent respectivement, chacun d'un animal. Celles-ci racontent, en effet, que chaque individu tient sa queue d'un animal caché en lui. Cet animal à l'origine de l'individu peut être bon ou méchant selon que les signes du « Fâ » le rapprochent de l'âge d'or pendant lequel le monde vivait dans l'harmonie ou du temps des désordres et des transgressions. Voici, selon Papa T. ce que dit le mythe :

« Lorsque Dieu entreprit de créer l'être vivant, il a d'abord donné l'existence aux végétaux. À leur tour, les végétaux donnèrent vie aux animaux, puis les animaux donnèrent vie aux humains. L'homme tient ses qualités et ses défauts des êtres dont il est le descendant : tel tient ses qualités ou ses défauts du lion, tel autre du bélier, tel autre du poisson ». (*Ibd.*)

Les Gun en déduisent, par conséquent, une nécessaire connaissance de soi-même à l'origine de toute science. Cela suppose une consultation du « Fâ », seul susceptible de dévoiler l'animal à

l'origine de l'individu. C'est la seule condition lui permettant, en effet, de développer ses vertus naturelles et de corriger ses défauts. L'éducation, l'instruction, les initiations contribuent toutes à sortir l'individu de l'ignorance et le conduire à la rencontre de ses origines – successivement végétales (herbe) et animales. Il faut que l'individu prenne connaissance de ses ascendants dans l'ordre de la création ; il faut qu'il s'interroge sur l'animal d'où il provient, le végétal à l'origine de cet animal, y compris les sols favorables à l'émergence de ce végétal. On suppose dès lors qu'à chaque homme correspond un animal à découvrir, une plante et une matière : sols, eaux, air, son... En somme, pour être épanouie, la vie de l'individu réclame des besoins légitimes liés à ses origines :

- besoins de rencontrer son origine dans le règne végétal pour en faire sa feuille liturgique,
 - besoin de rencontrer son origine dans le règne animal pour une meilleure connaissance de soi-même selon le maître mot de Socrates : « connais-toi toi-même »,
 - besoin de s'engager dans le monde selon ses goûts à découvrir et à démontrer librement,
- L'individu se doit de découvrir ses trois besoins vitaux le concernant.

II. Le *vodŭn* chez les Gun

Lorsque l'individu a découvert les trois composantes de ses origines, il les réunit et en fait son amulette (*bo*), force vitale de son *vodŭn personnel*. Pareil chez un groupe d'individus dont le totem et les feuilles liturgiques vont être mélangés pour servir de force vitale au *vodŭn* de la communauté qu'il constitue. On distingue ainsi deux grandes catégories de *vodŭn* chez les Gun selon mes informateurs : le personnel et le communautaire.

Le *vodŭn personnel* est l'énergie permettant à l'individu de remplir sa fonction de maître de l'existence, c'est-à-dire susceptible de contrôler à la fois le monde visible et le monde invisible. Voici comment le *vodŭn personnel* est constitué : l'individu se sert d'un canari qui offre le *vide* nécessaire au mouvement de son *bo*, amulette constituée de son origine végétale, animale et matérielle. Car de même que l'individu, le *vodŭn personnel* est une énergie, une vie à la recherche du *vide* que lui offre l'intérieur du canari fermé. Quand l'individu lui offre ainsi la jouissance du *vide* en le recouvrant d'un canari, à son tour ce *vodŭn* lui accorde d'immense possibilité du *vide*, c'est-à-dire la chance de développer son potentiel et de réussir dans la vie. Que l'individu puisse jouir du mouvement à l'instar de son *vodŭn personnel* à l'intérieur du canari fermé, voilà la clef du

mouvement et du succès de l'homme quelles que soient ses compétences dans la vie et l'existence. Le *vodũn personnel* du danseur, objet de cette thèse, s'appelle *aziza*. Nous y reviendrons.

Le canari ayant reçu la divinité va servir de cordon ombilical entre l'adepte et ses origines invisibles travaillant dans le secret de son existence. C'est le canari qui offre un gîte aux ascendants de l'adepte cachés dans le sol dans sa maison. L'épanouissement de l'individu en dépend. Le devin consulte sporadiquement l'état de ses ascendants, les interrogeant par moments et leur répondant au besoin. Quand arrive un mauvais sort pour nuire à l'individu, le devin peut congédier ce sort grâce à une corde de rameau fabriquée à cet effet pour ceinturer les composites ascendants de la personne concernée :



©Padonou Assomption

Figure 7 : Photo d'un canari, symbole du vide à l'origine de la vie, qui vient d'accueillir le bo ci-après.



©Padonou Assomption

Figure 8 : Une fois posé à l'intérieur du canari, le tout va être fermé, puis enterré pour devenir *vodŭn*. Photographie réalisée à Ouidah, lors du festival du 10 Janvier 2019

L singularité, viennent d'origine (sauvages), d'autres viennent des eaux (des poissons), et d'autres encore des airs (des oiseaux).

Tout individu doit canoniser ainsi son *vodŭn* qui pourra lui servir de recours en cas de malheur. Car les hommes ignorent l'avenir, y compris les temps éventuellement critiques de leur existence. C'est pourquoi chacun canonise son *bo* :

« Quand arrive un problème, dit Papa T., chacun s'amène dans cette résidence pour trouver satisfaction : veux-tu être riche, ton *vodŭn* connaît déjà ton intention et tes besoins. Sous peu, il te met dans les contextes de réalisation de tes désirs. Et toi, tu devras le remercier. Tu vas immoler un animal, puisque le sang est l'énergie qui vivifie. Ce faisant, tu te montres reconnaissant au *vodŭn* » (*Ibd.*).

Le *vodŭn* collectif est, pour sa part, également un *vide* pour le déploiement de l'énergie vitale : *bo*. C'est une maison construite pour les ancêtres au service de l'individu ou du groupe social. Cette seconde catégorie de *vodŭn* constitue l'ensemble des énergies mystérieuses qu'on retrouve à des différents niveaux de l'organisation sociale : famille (*hennu vodŭn*), clan (*ako vodŭn*), quartier (*kɔmè vodŭn*), région (*to vodŭn*).

Pour le bien-être humain et social de l'individu, son *vodŭn* personnel devra être en harmonie avec les *vodŭn* relevant de sa collectivité. Ce sont d'ailleurs les *vodŭn* collectifs qui portent l'individu à la découverte de ses origines végétale, animale et matérielle, c'est-à-dire son énergie vitale (*bo*), en sorte que sans ces derniers, l'individu n'y parvient pas. Aussi, dans le destin de

chaque individu, existe-t-il des *vodŭn* de la collectivité pour assurer sa marche initiatique à la découverte de ses origines propres :

- *vodŭn* qui la protègent lors de son existence parfois périlleuse,
- *vodŭn* qui lui ouvrent la voie de la fortune,
- *vodŭn* qui lui accordent la faveur des femmes de son goût en vue du lien conjugal,
- *vodŭn* qui lui procurent la fécondité,
- *vodŭn* qui enrichissent ses relations humaines,
- *vodŭn* qui lui fournissent des capacités en matière de communication,
- *vodŭn* qui favorisent l'harmonie dans son foyer et dans son travail,
- *vodŭn* qui président à sa liberté, à ses plaisirs et à ses désirs,
- *vodŭn* qui lui accordent le don des croyances et de la foi,
- *vodŭn* qui facilitent ses projets et leurs réalisations,
- *vodŭn* qui l'aident dans les sacrifices auxquels il se doit de consentir (dettes anciennes,

salaires du péché, tort commis inconsciemment dans une autre vie). Voilà autant de *vodŭn* qui contribuent à la marche de l'individu en quête de sens à sa vie. Cela m'amène à une question : que serait finalement l'individu sans la communauté – dans la mesure où le *vodŭn* est, comme dit Coralli et Houénoudé, (2013 :87) : « le dieu de chacun et la référence partagée » ? Parlerait-on du *vodŭn* personnel si ceux de la collectivité n'existaient pas ?

Il y a, bien évidemment, une exception : « certaines personnes viennent d'animaux à multiples bras : un seul corps muni de mille puissances différentes, telles que les milles pattes, les crevettes » dit Toté d'Atingbansa. Cela est significatif. Ces personnes n'ont pas tant besoin de se faire aider par les *vodŭn* relevant de la collectivité. Car leur *vodŭn* est exceptionnel. Ces personnes sont préposées à être des chefs d'État ou des danseurs. Ce sont des êtres d'exception.

Par ailleurs, le plus puissant dans l'ordre des *vodŭn* est appelé *vodŭn yè hwé*. Il est celui qui dispose de la totalité des mouvements vibratoires du monde. Son efficacité est sans borne : c'est un esprit qui opère de nuit comme de jour. Il est à la fois ombre (*yè*) et soleil (*hwé*), c'est-à-dire puissance dans les ténèbres et dans la lumière. Ayant atteint les sommets des ténèbres et de la lumière, celui-ci englobe la vie entière ; il est puissant en tout temps. Selon mes informateurs, le *vodŭn yè hwé* est la source de tous les *vodŭn* en harmonie avec l'homme et le cosmos. Voici des témoignages donnés par Toté d'Atingbansa :

« À l'origine des *vodŭn*, ce fut la vie (*gbè*) provenant des forêts (*zun*), la vie telle que l'énergie (*bo*), qui anime le mouvement des plantes et des animaux des forêts. L'énergie du *bo* se produit ici-bas sur la terre-mère [...] de même que le canari venant de la terre reçoit l'énergie vitale du *bo* afin de donner naissance au *vodŭn*, ainsi le corps humain, provenant elle aussi de la terre-mère, reçoit du ciel la pensée et constitue la personne humaine » (Extrait d'un entretien en été 2016 à Zèvu Attigbansa).

Dans sa matérialité, la personne humaine, elle-même est un composite de deux entité inférieure et supérieure. En effet, de même que l'énergie vitale (*bo*) en amont du [*vodŭn* qui en constitue la maison, la pensée de l'individu, y compris sa tête, est l'essentiel de l'identité de la personne dont le tronc et les membres constituent la maison. La tête vient de l'Être Suprême *Mawu*, étant première dans l'ordre de la constitution de l'individu. Elle était bien avant l'existence physique reçue par l'individu de la terre-mère appelée *Sakpata*, et remplie, quant à elle, de misères et de souffrances à cause de l'histoire et des transgressions des humains :

« L'histoire des hommes est faite des hauts et des bas. Aux amours succèdent les désamours. Les uns jettent de mauvais sort aux autres et inversement. On se fait la guerre, on souffre » dit Toté d'Attigbansa. (Extrait d'un entretien en mars 2016 à Zèvu).

Comme tel, l'individu connaît une vie changeante. Il accomplit son existence dans le monde lui-même en mouvement et gouverné par les dieux de la nature qui peuvent faire jouir de la vie ou souffrir : le feu, l'aire, l'eau, la terre, le bois et le métal. Dans ce monde, rien n'est statique ni figé. Tout est mouvant.

Mais l'Être Suprême *Mawu* a voulu faire aussi de l'existence un champ de notre bonheur anticipé. En effet, si l'individu tient son corps matériel de la terre *Sakpata*, auquel il est aussi destiné au terme de son existence, sa tête, en revanche, a vocation de retourner à l'autorité de *Mawu*, propriétaire du souffle de la vie :

« L'individu sort du *Mawu* pour être établi sur la terre-mère. [...] Vois donc ! si tout dort en toi, tes narines ne dorment pas. Tu dors certes, mais ton âme est à côté de toi et continue de siffler. Tu n'es pas mort. Mais si tu meurs, tu retournes chez ton père, ton âme quitte ton corps » (Extrait d'un entretien avec Toté d'Attigbansa en mars 2016 à zèvu).

Dans le corps de l'individu habite son âme (*alindon*) susceptible d'entretenir des relations avec le cosmos : relation avec l'Esprit (*Sè*), les dieux, les *vodŭn* et les ancêtres (*vodŭn*). Car de même que tout existant, l'individu dispose d'une âme. L'individu est un être dynamique, une suite de photos chaque fois renouvelées : quand l'âme de l'homme est atteinte par le mal, sa photo en porte la marque ; on peut atteindre l'individu par ses photos.

La question du genre, en matière des relations homme-femme, est à la fois perceptible et expressive grâce à un métaphore satellitaire où interviennent le soleil (*hwé*) et la lune (*su*). Le premier (*hwé*) féconde les eaux et se pense par analogie au sperme que produit le corps de

l'homme en vue de féconder l'ovule chez la femme. La deuxième (*su*) entretient la croissance et la fécondité de la femme. Car, c'est grâce à la lune (*su*) que les femmes portent des seins et connaissent respectivement leur menstrue. La femme en période de menstrue est dite réveillée dans la brousse³⁴ (*e jè glé gbè*), avoir vu sa lune, son étoile (*e mɔ su*), être mis à l'écart (*e jè la*). Si disparaît sa lune, la femme perd sa chance. Une femme vivante est une femme féconde, tandis que l'homme vivant est celui qui porte la semence du soleil dans son sperme. La semence du soleil s'appelle *hwevi*, c'est-à-dire le poisson auquel les Gun assimilent le spermatozoïde. Pour être vivant, l'individu mâle doit être en capacité de produire une progéniture.

Quant à la mort, elle n'est pas la déchéance de la vie. La mort est la phase ultime du mouvement de la vie :

« Vois les ciments, dit Gankpon, quand ils meurent ils ne voient pas Dieu. Car ils sont l'ouvrage de mains humaines. Par contre, si se dégrade la terre rouge naturelle de quoi l'homme est pétri en ses origines végétales et animales, celle-ci se fond et se laisse transformer, voire conduire partout à travers le monde, jusque dans la lagune Nokoué, dans les océans, dans les mers. À l'heure de leur dégradation, les terres naturellement rouges, constitutives de la matière de notre corps physique, se fondent et sont drainées partout par les eaux et par les Vents ». (Extrait d'un entretien en mars 2016 à jèrègbé)

Cela signifie que l'homme doit certes mourir comme cela s'observe, mais sans que la mort soit synonyme de la fin d'une vie. Selon la culture *gun*, en effet, le phénomène de la mort est le signe d'une transformation de la vie dans la durée et dans les éternités. La mort signifie le retour de l'être à la maison. Pour preuve, quand meurt un individu après une existence remplie, les Gun disent de celui-ci qu'il est rentré à la maison (*é yi hwe*).

Car l'homme pour être dans le monde physique est non seulement sorti de la terre pétrie d'eau, mais aussi il emprunta sa tête au Dieu créateur. L'Esprit du créateur insuffla du souffle dans l'assemblage constitué par les matériaux montés à partir de la terre-mère (*Sakpata*). Ainsi, en l'homme naissant, le créateur (*Mawu*) fit son boulot, et la terre aussi :

« Nous avons chacun emprunté notre tête à Dieu, dit Toté d'A. ; puisque l'homme a été fabriqué avant que la tête lui soit posé par-dessus tout. Le jour venu, le propriétaire viendra chercher sa tête. Ce monde ci est notre demeure maternelle, le ciel est notre maison paternelle. Qui que nous soyons, meunier ou président de la République... nous retournerons chacun chez soi ». (*Ibd.*)

³⁴ La brousse est un terme polysémique chez les Gun. Il signifie le lieu des dangers où l'homme court de hauts risques. Pour y faire la chasse au gibier, il se doit d'accomplir des rites de conciliation avec les forces invisibles. La femme n'y a pas sa place. Aucune autorisation ne l'y dispose. Mais la brousse est aussi le champ dans lequel la semence germe et porte du fruit. C'est de cette dernière signification de la brousse comme champ fertile qu'a été tirée, par analogie, l'idée de la fécondité de la femme en menstrue dont on dit qu'elle s'est réveillée dans son champ.

Quant au souffle, c'est le propre de Dieu qui en dispose comme il veut : il le donne et le reprend à qui il veut et comme il veut. On n'enterre pas le souffle dans un trou, ni dans les océans. On ne brule pas le souffle : « le souffle ne meurt jamais » dit Toté d'Attingbansa.

Le souffle est la nourriture des dieux. C'est le souffle qui danse dans le corps dansant. Et pour le danseur non essoufflé, il faut du bon repas et du bon vin pour le maintien du souffle, car la danse est le mouvement du sang dans le corps. Il faut fondre le sang dans le corps, il faut que le sang circule bien dans le corps qui danse spontanément par conséquent.

« Lors de la danse, si tu fais usage de souffle et que tu ne bois pas du vin, tu finiras par tomber, dit Toté d'Attingbansa. Car, en dansant, c'est ton sang que tu utilises, lequel doit résister à sa coagulation. Dans le corps qui danse, le sang doit être fondu. Autrement c'est la mort » (*Ibd.*).

Au total, la personne humaine est le fruit d'une communauté politique et religieuse sans laquelle elle n'existe pas. Mais au-delà de l'aspect physique qui la singularise dans sa collectivité, elle comporte un soubassement invisible qui la met en relation avec le cosmos et les entités invisibles. La morale communautaire, le droit et la justice sociale contribuent à soigner sa relation avec le monde visible et invisible. Quand cette relation est équilibrée, l'individu est naturellement joyeux et connaît un développement harmonieux. Mais dans le cas contraire, l'individu est souffrant et s'atrophie. L'état de la personne est dévoilé lors de la consultation par les devins qui sont des messagers du créateur **Mawu**. Ci-dessous une photo qui montre le cadre et les outils utilisés lors d'une consultation par le devin :



©Padonou Assumption

Figure 9 : Photo prise à Kpota chez le devin Papa T.



©Padonou Assomption

Figure 10 : Ici repose sur du kaolin un crâne humain entouré à gauche par une clochette, à droite par un gong et à l'arrière par un os.



©Padonou Assomption

Figure 11 : Os, squelette humain pour évoquer le règne de la mort (les os sont visibles dès lors que l'individu est mort).



Figure 12 : Deux agrégats de kaolin portés par le devin. Le kaolin est le symbole de la Terre pure, sans défaut ni impureté



Figure 13 : La cloche ou la clochette symbolise l'accomplissement de nos désirs



©Padonou Assomption

Figure 14 : Le gong annonce les malheurs



©Padonou Assomption

Figure 15 : Photographie d'un **Ajikun you** : appliquée au front de l'individu au début de la consultation du Fâ, cette noix détecte les intentions de la personne, y compris toutes les vérités cachées devant être révélées.



©Padonou Assomption

Figure 16 : Le crane signifie le sujet et l'objet. Il est aussi appelé « ombre » yè, symbolisant tout ce qui est dans l'ombre, dans les nébuleuses en l'homme... : « quand tu confrontes l'individu à ajikui par une frappe à son front, dit Papa T., celui-ci va te révéler sa pensée » (propos de Papa T. lors de notre entretien en juillet 2019 à Calavi).



Figure 17 : Les cauris transmettent le message apporté par les ajikui (l'objet placé au front de l'individu consulté en début de la consultation)



©Padonou Assomption

Figure 18 : Les grands cauris (osoé) servent à garder les esprits (yè)

La consultation commence par l'activation du gong pour appeler les *Yè* suivie de son de cloche pour éveiller les désirs de la personne concernée.

III. La danse-repas chez les Gun : communion des hommes avec les dieux

Lorsque j'ai voulu en savoir sur la désignation locale de la danse, chez les Gun de Porto-Novo, toutes les réponses convergent vers la joie. Mais, en même temps, j'ai observé plusieurs façons de parler de cette « joie » chez mes interlocuteurs. Voici, à travers des mythes, quelques propos relatifs à la joie de danser qui ressortent de mes entretiens :

Le premier mythe présente un récit en deux parties. La première partie démontre que seuls sont favorables à la danse les contextes du bien, tandis que la seconde fait émerger la danse de la restauration du bien par suite d'une transgression : d'où l'idée de réparation du tort causé.

* « Il était une fois, c'était "au commencement de la domination masculine". L'individu mâle disposait de deux épouses. Il réussit à produire une abondance de maïs dans son champ, avec certes une immense récolte assurée. Mais il voulait en priver ses enfants [...] « Dès lors, ceux-ci allaient, chacun, chercher le soutien maternel contre le pouvoir paternel [...] « Les deux épouses, ainsi conquises à la cause des enfants, accompagnèrent ces derniers à la moisson des richesses champêtres. La maison était bientôt remplie de nourritures. Chacun mangea à sa faim ce jour-là, puis on se mit à danser » (Extrait d'un entretien avec Toté d'Attigbansa en mars 2016 à Zèvu).

Voilà l'origine du repas et de la danse : victoire du bien sur le pouvoir du mal. Selon Toté d'Attigbansa, ceci signifie qu'on danse, non pas dans le règne du mal, mais seulement dans le triomphe du bien sur le mal. C'est d'ailleurs ce qui est confirmé dans la suite du récit qui commence par la colère du père, du mâle, qui finira par disparaître au bénéfice de la paix :

* « celui-ci se fâcha et mit un embargo (zangbéto, symbole d'interdiction) sur sa récolte. En réponse, les épouses, elles aussi, enveloppèrent leurs sexes de rameaux, en signe de refus de plaisir à partager avec le mari, tout en guettant les pulsions sexuelles de l'époux. Celui-ci sollicita la première qui lui dit : « Tiens donc ! j'ai voulu mettre la joie dans le foyer en moissonnant dans ton champ et tu t'es fâché... Garde donc ton champ et colle moi la paix ». Et ce fut pareil avec la seconde. Dès lors, l'embargo fut levé, la joie fut restaurée et l'on dansa » (Extrait d'un entretien avec Toté d'Attigbansa en mars 2016 à Zèvu)

Ainsi si la colère a pu empêcher le repas et faire du tort à la joie de danser, la réconciliation a pu réunir la famille pour le repas et rétablir la joie pour la danse. Il faut manger pour danser. C'est,

au fond, qu'on ne saurait ni manger ni danser dans la guerre. On danse dans la réconciliation et dans la paix.

Le deuxième récit est celui dans lequel intervient le « Fâ », système divinatoire chez les Gun. L'état de la personne est dévoilé lors de la consultation du « Fâ » par les devins qui sont des messagers de Dieu. C'est aussi grâce au « Fâ » que l'individu découvre le désir des dieux : « le Fâ dit “*fu mɔ nè gi jo*”, rapporte *vodŭn* Toté d'Atingbassa. Autrement dit, « les *vodŭn* demandent-ils à manger ? ils mangent la musique et les danses »³⁵. Ce récit nous parle, en effet, de la danse comme de la nourriture des dieux, communion entre les humains, les ancêtres et les dieux : « : si ton ancêtre veut manger, dit-il, il faut lui siffler la trompette ». Voici le récit :

« Un jour, les ancêtres et le *vodŭn lègba* ont sollicité d'un individu la faveur d'un repas. Celui-ci, de son statut de roi mécréant, refusa de céder à la demande des *vodŭn*. Mais ensuite, lorsqu'il se mit en route, le vent lui arracha son chapeau royal. Il alla consulter le « Fâ ».
« Lors de cette consultation, il s'avère qu'un ancêtre a sollicité de lui un repas, mais il n'avait pas voulu lui obéir. Comme rite de réparation, il fallait le « *fu mɔ nè gi jo* ». Le « *fu mɔ nè gi jo* », dans une maison, exige de festoyer et de danser. C'est ainsi qu'on offre du repas aux ancêtres et aux *vodŭn* qui en réclament : l'individu festoie et danse pour accéder au monde des ancêtres. Voilà l'origine des repas et des danses ». (Extrait d'un entretien avec Toté d'Attigbansa en mars 2016 à Zèvu)

Il ressort de ce mythe deux vérités : d'une part, le repas chez les Gun ne se limite pas aux maïs récoltés des champs, y compris toute sorte d'aliments par lesquels le plat est composé, le repas consiste aussi dans la danse avec les dieux. D'autre part, la danse, au sens du repas rituel, celui que l'individu consomme avec les dieux, est bien plus important que tout repas matériel. Car c'est dans

³⁵ La consultation des dieux par le « Fâ » commence par une musique : l'activation du gong pour appeler les *Yè* suivie de son de cloche pour éveiller les désirs de la personne concernée. Nous sommes, ici, dans une aire culturelle où la musique joue un rôle de grande importance : celui de la nourriture des dieux. Comme ailleurs en Afrique, c'est la musique qui assure la sortie du masque. Aurélie Mongis en rend compte dans son enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte d'Ivoire (Borel, 2012 : 267-269). De plus, s'agissant de la transe perçue comme la danse *vodŭn*, la musique y apparaît, chez G. Rouget, comme un déterminisme : « la musique est bien, dit Rouget, le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant » (1990 : 21). Il s'ensuit l'idée d'un pouvoir de la musique sur la transe considérée comme une danse *vodŭn*. Toutefois, il existe des points de vue divergent sur ce sujet. Contrairement aux allégations de Rouget, des auteurs tels que Erwan Dianteill et Xavier Vatin perçoivent la musique, à partir de l'expérience des candomblés du Brésil, plutôt comme un accompagnement, un support psychologique, un complément. Le premier ne considère la musique « ni comme signe ni comme force, mais comme médiateur sensible de la possession rituelle, ce qui n'exclut nullement qu'elle présente un aspect cognitif et un aspect physique » (Hamayon, 1995 : 179) tandis que, selon le second, « c'est en tant que code culturellement défini – et non par le biais d'un mystérieux pouvoir intrinsèque – que la musique permet d'induire la possession ; c'est en ce qu'elle représente et non en elle-même qu'elle possède donc ce pouvoir » (Hamayon, 1995 : 191 cité par Aubert, 2006 : 11-19)

ce repas que l'individu se concilie avec les puissances invisibles, voire se réconcilie avec le cosmos en cas de transgression³⁶.

Il existe un troisième mythe dont on parle très peu : celui qui présente l'unité du repas et de la danse dans une relation hétérosexuelle unissant le mâle et la femelle.

« L'individu ayant festoyé et dansé finira par approcher la femme. Avec elle il vivra le bonheur qui va le conduire au paradis des dieux, loin des soucis de ce bas monde. Ainsi avec la femme, l'homme verra Dieu face à face, et avec l'homme, la femme est au paradis »
(Extrait d'un entretien avec Toté d'Attigbansa en mars 2016 à Zèvu).

Sous l'écorce de tous ces récits mythiques se révèle la joie telle que la conçoivent les Gun de Porto-Novo, au sens d'émotion vive et intense qui émerge du fond de l'individu, orientant sa conscience vers sa cause finale, son bonheur. La joie est l'émotion que suscite l'espoir et qui provoque l'éclosion du cœur, selon les Gun, tandis que leur danse se définit comme étant la manifestation d'une telle joie.

Dans les dialectes en usage, la danse traduit « l'ouverture du cœur » (« *xomě hŭn hŭn* »), ou encore « la chose de la joie » (« *awajijè nu* »). Ces expressions dévoilent une façon de vivre le paradis sur la terre, c'est-à-dire de jouir des bienfaits de l'existence : la fécondité, l'abondance la justice, la vérité...) « l'ouverture du cœur au plaisir, à la jouissance de la vie. Mais une question profonde se pose : dans un univers où l'existence du bien est doublée par l'expérience du mal, comment s'assurer que cette joie est effective, alors qu'on peut souffrir ? comment le paradis est-il alors possible dans l'existence des hommes entachée par la souffrance et par le mal. D'où l'effort de sortir la danse de nos seuls clichés de jouissance (*nu vi vi*) afin d'en faire aussi une question de souffrance (*nu vi vè*). Car, on observe, chez les Gun, que la danse, comme une façon de faire le paradis (la joie) sur la terre, reste toutefois lieu de souffrances.

Cela m'a amené à mieux comprendre ce que dit le mythe sur la divinité *Ogu*, carnivore, dieu du fer et du métal qui se réjouit de consommer sa victime (façon pour les traditions royales de Porto-Novo d'expliquer la danse *gun*). C'est l'image du triomphe du bien sur le mal. En effet, dans

³⁶ Selon le devin Papa T., le Fa joue un rôle de grande importance dans la découverte des torts causés par l'individu en consultation, y compris les éventuelles menaces qu'il encourt de la part de ses ennemis invisibles, supposés ou vrais : les cauris constituant le « Fâ » transmettent le message apporté par les *ajikui* (l'objet placé au front de l'individu consulté en début de la consultation). Si l'individu consulté a par exemple commis un crime, ce sont les noix sacrées (*Fa-kwi*) qui prennent les coups. Si la noix se salit, cela signifie que l'individu consulté porte la marque d'un tort dont il est responsable : « vous devez laver les saletés de son corps pour éviter qu'il y ait ce double-là qui traîne dans son histoire ». Le « Fâ » vise alors la purification de l'individu. En outre, le « Fâ » signale également les éventuelles menaces de la part du méchant « si quelqu'un voulait le tuer et qu'il lui a échappé, ce sont les noix qui se vident ». Ainsi, lors de la divination une noix vient remplacer l'individu pour signaler sinon ses torts à réparer, du moins son état à protéger.

un univers où le bien et le mal constituent des réalités quotidiennes, la divinité *Ogu* triomphe de sa victime qui est le mal. Elle se réjouit alors de manger le mal en dansant, c'est-à-dire de détruire le mal qui entache la vie, au grand bénéfice des humains. Danser, c'est manger équivaut à retrouver la jouissance du paradis naguère perdu, bonheur qui ressort d'un mythe : c'était à l'âge d'or où les hommes communiaient au repas de la divinité *Ogu* sans être confrontés aux problèmes du mal.

L'« ouverture du cœur », comme telle, consiste en une quête quotidienne de pain et de bonheur. Ce bonheur perdu est sporadiquement restauré pour réparer les éventuelles transgressions au cœur de la société *gun*. Ici, c'est une nécessité de procéder à des rituels pour restaurer ce bonheur au bénéfice de la société, y compris des chefs d'État. Nécessité pour la paix, la justice, la sécurité sociale, la richesse... L'individu le retrouve grâce à son cœur – terme traduisant :

- l'énergie à dépenser chez les Gun de Adomè qui parlent du ventre,
- le mouvement chez les Gun de Agbokomè qui pensent aux poumons, au souffle,
- la force vitale³⁷ poussant l'individu au succès chez les autres Gun.

Dans cette aire culturelle, quand on parle de cœur, on signifie le rythme (les tambours battant) et le battement naturel du cœur de l'homme à l'origine de sa vie propre. Dans cette perspective, la danse est le battement naturel du cœur suscité sinon par un bonheur légitimement retrouvé, du moins l'espoir de le retrouver. Qu'il soit réel ou espéré, ce bonheur reste ce qui ouvre l'être à la joie, à l'amour, à l'amitié et à la fraternité (*xomě hũn hũn*). Il ne saurait y avoir du négatif là où la danse se produit chez les Gun de Porto-Novo. La divinité *Ogu* se charge de détruire le mal en tout lieu où la danse se produit.

Le cœur qui bat a nécessairement retrouvé, sinon veut restaurer, son bonheur naguère perdu. Naturel, il fait référence au rythme du sang à l'intérieur de l'individu. Artificiel, il désigne la joie populaire qui fait circuler des émotions d'un individu à l'autre, au cœur de la société *gun*.

Je propose pour finir quelques figures de danses rituelles : les danses *vodũn* et les transes.

La danse des *vodũn*³⁸ s'apparente au phénomène de la possession. La possession consiste à ouvrir le corps d'un individu visible à l'accueil d'un esprit invisible qui cherche à danser ici-bas³⁹.

³⁷ « Les « mouvements » liés à la force vitale sont semblables aux « mouvements » décrits par quelques néoplatoniciens méditerranéens de l'Antiquité, en particulier Plotin et Proclus : le produit procède de l'« Un » ou du « Tout » et, en un sens, se trouve séparé, cependant si l'on excepte la séparation, le produit est, à tous égards, une partie du Tout et il n'aspire qu'à retourner dans le Tout, à devenir une fois de plus complètement partie du Tout. Ainsi, le Tout est toujours avec le produit ou, comme nous disons, le Tout est immanent. L'expression « recul ontologique », par conséquent, se rapporte à cette condition du produit, au sein de laquelle il éprouve la nécessité de se « re-assimiler » à sa source » (Shelton, 1963 : 66).

³⁸ Le terme *vodũn* vient de l'expression : « *yě hwé vɔ qũ* » ce qui traduit : « de la nuit au jour le *vide* invisible mange ». Cela signifie, l'existence d'une force éternelle et efficace qui échappe au regard des hommes. Éternelle ! car,

Cette danse est attribuée aux ancêtres défunts dont l'âme se sert des êtres vivants comme de leur monture. Selon Laurent Aubert (2006 : 11-19), le possédé est essentiellement un récepteur, un révélateur ; il est le « siège » ou la « monture », voire le « vêtement » de l'esprit qui l'investit.

Au nombre des danses de possession, chez les Gun, on note la danse *zangbétɔ*. Le mot *zangbétɔ* signifie « police de nuit » ou « gardien de nuit ». Le *vodũn zangbétɔ* est le dieu qui garde la nuit. Ce dieu, disait l'un de mes informateurs, « est recouvert d'une énergie invisible (*yè*) associée à son ascendant animal et sa feuille liturgique, le tout recouvert d'une maisonnette *vide* et ambulante ». Le *zangbétɔ* apparaît ainsi comme une énergie vitale en déploiement dans la maisonnette.

ni la nuit ni le jour ne limite sa puissance. Efficace ! puisque rien ne lui échappe. Cette force est le souffle nécessaire à la vie : « sans le souffle de vie, tout est vanité » dit Toté (*Ibd.*). Éloigné, en effet, de son souffle qui est esprit, le corps humain est vanité, pensent les Gun. En outre, le « *yè hwé vɔ dũ* » ou *vodũn* apparaît, dans certains contextes, comme une expression toute construite pour se moquer du méchant auquel échappe la liberté de sa victime, même s'il peut avoir prise sur son corps matériel. Dans ce sens, le *vodũn* est toute force qu'il est inutile d'affronter, ou encore une puissance à laquelle il ne faut pas manquer d'égard, autrement on finit par nuire à soi-même. Le *vodũn* est l'objet d'une interdiction dont la transgression cause le malheur du transgresseur. Posé sur un chemin, il évoque un feu rouge, un sens interdit.

³⁹ Par rapport au phénomène de la possession, il importe de considérer le rôle du devin – transmetteur de messages des vivants aux dieux – comme une sorte d'évasion de l'esprit de l'individu, accueilli par les dieux. Par la possession, en effet, le corps de l'individu accueille une divinité, tandis que par la divination, l'univers invisible des ancêtres s'ouvre pour accueillir l'esprit de l'officiant. Pareil au chamanisme observé dans le monde asiatique, la divination fait entrer le devin en contact avec la surnature, afin qu'il agisse sur elle « au nom de la collectivité », y compris pour son bénéfice propre. Possession, divination, chamanisme, tous visent à établir un lien avec les puissances invisibles. Dans le cas du chamanisme ou de la divination, comme écrit Aubert (2006 :11) « les entités invisibles demeurent inaccessibles à la collectivité, le chamane [ou le devin] en est le messenger, l'intermédiaire agissant » ; dans le cas de la possession, « les esprits sont considérés comme présents sur terre, incarnés, et la communauté peut les rencontrer et "converser" avec eux » (Aubert, 2006 :11-19).



©Padonou Assumption

Figure 19 : Une photo de zangbéto, zevu Honto, janvier 2019

Le *zangbéto* se réjouit de faire la chasse aux méchants de la nuit. Sa danse est pratiquée contre tout acte maléfique susceptible de perturber visiblement ou invisiblement l'ordre public. Le danseur *zangbéto* paraît ainsi assoiffé du bien-être humain et social.

Il en est de même des danses *égun* qui sont d'origine *nago* et *yoruba*. Elles sont dansées lors des cérémonies de purification de l'espace social. La danse *Egun-gun* est la manifestation du *acè*, au sens d'énergie performative, de pouvoir contre toute malveillance ou méchanceté. Les danseurs qui portent ce masque manifestent ainsi le désir de contribuer à l'amélioration des conditions de vie des individus d'un même groupe social.



©Padonou Assomption

Figure 20 : Une photo de Egungun, Ouando, janvier 2019. Egungun, mot nago/yoruba, ou des Kuvito, mot gun désignant un défunt revenu chez les humains pour mener à perfection les œuvres inachevées.

b. Les trances : elles sont des styles de danses déterminées par la modification de la conscience des danseurs. À cet effet, on utilise des plantes au pouvoir magique avéré ou simplement de l'alcool local appelé *sodabi*. Ces danseurs en transe posent des actes inimaginables et courageux, allant jusqu'au sacrifice suprême de leur vie au bénéfice des dieux. Leur faim vise ce sacrifice de leur vie aux dieux dont ils sont les épouses. On les appelle *vodŭn-si* (épouses du *vodŭn*) peu importe leur sexe biologique.



©Padonou Assomption

Figure 21 : Une photo de transe en contexte de danse, Ouidah, 2019

Les trances concernent des troubles du fonctionnement du psychisme qui impactent principalement sur les mouvements du corps, la voix, le comportement. Les distinguer des danses à masques permet de rendre compte de certaines circonstances dans lesquelles l'on croit à des manifestations divines ou ancestrales. Cette danse est pratiquée par les personnes agissant comme des extra-terrestres dès lors que leur conscience est modifiée par des produits traditionnels. Les danseurs jouissent d'une écoute admirative et d'une escorte visant à atténuer les effets désagréables de leurs comportements déréglés.

Chapitre 2. Ethnogenèse *gun*

Les populations *gun* de Porto-Novo⁴⁰, terrain de notre étude, ne constituent pas une génération spontanée. Celles-ci ont, en effet, une histoire qui apparaît comme le fruit de leurs propres rapports au monde, au sens de leurs relations avec d'autres sociétés voisines ou rencontrées, y compris avec les régions qu'ils ont traversées jusqu'à leur établissement au Sud de l'actuelle République du Bénin. Dans ce chapitre qui est un regard sur leur parcours, je propose un aperçu sommaire sur comment ces populations se sont progressivement constituées en des communautés politiques et autonomes, depuis les origines de Porto-Novo (I) jusqu'à l'apparition de la langue *gun* (II), y compris leur fonctionnement en cette ère de la mondialisation (III).

I. La naissance de Porto-Novo

D'abord insignifiant au XVII^e siècle⁴¹, Porto-Novo ne représentait au départ qu'une case appelée « *xɔ* » en langue *aja*⁴². Mais l'existence de cette case est précédée par la présence des Yoruba déjà installés à cet endroit depuis le VIII^e siècle. Les Yorubas forment un peuple très hospitalier. Ce sont eux qui ont cédé le domaine aux nouveaux venus, les *Aja*, qui y ont établi leur autorité (*acè*). D'où la première appellation : « *Aja-icè* » qui signifie le domaine des étrangers, mieux territoire au pouvoir des étrangers. Cette appellation « *ajacè* » s'imposera plus tard à toute la ville.

⁴⁰ Terme exclusivement en usage autrefois chez les locuteurs portugais ou les lettrés.

⁴¹ Ce peuple *Aja* qui va jouer un grand rôle dans l'histoire du Bénin constitue une vague d'émigrés de Tado en 1575, puis d'Allada, leurs vraies origines. Aussi, se feront-ils appeler les ressortissants de Allada (*Alada-nu*) tandis que les Yoruba les qualifient d'étrangers (*aljo*, *alja* finalement *Aja*) (cf « Grandes dates historiques » in Allio et Schut, 2011 : 5)

⁴² *Aja* signifie étrangers chez les autochtones *yoruba* installés à Porto-Novo depuis le VIII^e siècle

D'abord cité royale en miniature, la case « *xɔ* » va progressivement s'élargir aux concessions yoruba déjà établies à cet endroit depuis le VIII^e siècle. En effet, de son simple statut de case, le « *xɔ* », domaine *aja*, devient « *xɔ-gbo* » par amputation progressive des zones yoruba. « *Xɔ -gbo* » signifie la grande case et joue désormais un rôle fédérateur d'ethnies diverses, elles-mêmes regroupées sous deux appellations différentes : d'une part, les Nago-nu et les Ayo-nu communément connus sous l'appellation Yoruba, d'autre part, les Fon-nu, Ewé-nu, Mina-nu, Seto-nu, Toli-nu communément appelés les Aja-nu.

L'attachement à leur commune « *xɔ gbo* » (la grande case), par ces diverses ethnies regroupées, s'accompagne chez les uns comme chez les autres d'un sentiment patriotique – une tendance à s'y référer chaque fois. Aussi, évoque-t-on souvent l'image de cette fusion Aja-Yoruba dans les propos relatifs à *xɔ gbo*.

De même, lorsqu'il s'agissait de se situer dans l'espace, il était d'usage de prendre *xɔ gbo* pour référence : la lagune Nokoué est dite située au bord de la grande case (*xɔ gbo-nu*), les ressortissants de *xɔ gbo* sont appelés : *Xɔ gbonu-tɔ*.

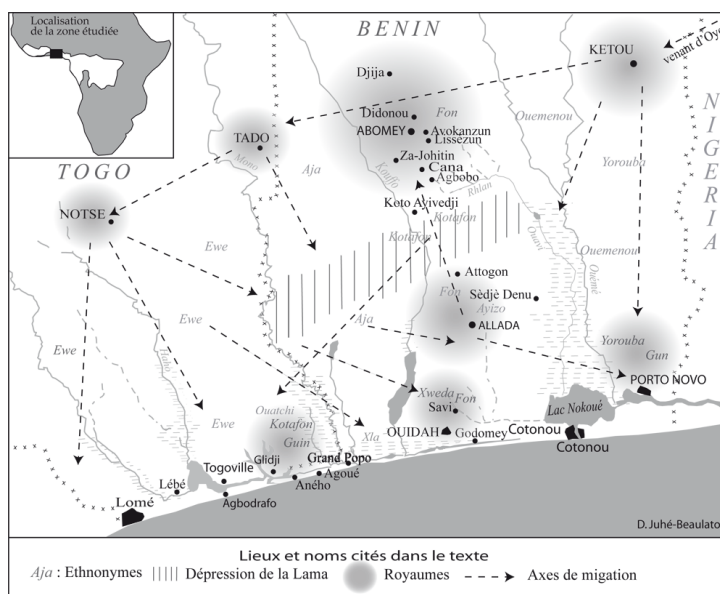


Figure 22 : source : *Histoires de territoires, Dynamique des constructions territoriales. Organisation et contrôle de l'espace dans l'aire culturelle aja-fon (Sud-Togo et Bénin – XVIIe-XIXe siècle)*, de D. Dominique Juhé-beaulaton, 2010. consulté le 19 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/afriques/738>

À partir du XVIII^e siècle, la grande case « *xo gbo* » est rebaptisée, précisément lors de son ouverture aux négriers portugais en difficulté avec le monarque d'Abomey au sujet du commerce de Ouidah⁴³. Elle sera désormais désignée sous le nom de Porto-Novo au sens de « nouveau port », à partir de 1782 précisément (Allio et Schut, 2011 : 22). Comme tel, derrière le visage de Porto-Novo, il existe un monde de réalités qu'il nous revient de découvrir à travers son ethnogenèse, laquelle est susceptible de nous fournir des informations sur les Gun (II), y compris une meilleure compréhension sur la mondialisation (III).

II. Les Gun

Population apparemment homogène à nos regards, Porto-Novo enveloppe bien des disparités ethniques en son sein, avec au centre l'existence des familles princières de la cour royale, y compris une diversité sociale souvent imperceptible à l'œil nu.

De nos jours, la ville de Porto-Novo est une zone de convergence de bien des diversités ethniques. Historiquement ouverte à tous les épris de liberté, notamment les esclaves afro-brésiliens affranchis⁴⁴, Porto-Novo continue d'accueillir bien des immigrants d'origines diverses en vue des échanges économiques. En témoignent ses négoce avec les ressortissants des pays limitrophes, notamment les Nigériens. Avec des récoltes agricoles de quantités variables d'une année à l'autre, et surtout des réserves en ressources naturelles exploitables – pétrole, calcaire, bois de construction – sa population (aujourd'hui plus de 400 mille habitants⁴⁵), majoritairement *gun*, entretient des relations d'échange avec le monde entier, notamment dans le tourisme et le commerce grâce à sa monnaie : le Franc CFA⁴⁶.

⁴³ L'histoire raconte que « pour détourner à son profit les richesses de la Traite, en particulier une taxe sur la déportation des esclaves, Agadja (1708-1732) roi d'Abomey, s'ouvre un accès à la côte avec la prise d'Allada et de Ouidah. Le royaume d'Abomey a désormais la mainmise sur la traite des esclaves » (cf Allio et Schut, 2011 : 5)

⁴⁴ Le retour des esclaves affranchis, les Afro-Brésiliens, est historiquement situé entre 1820 et 1835

⁴⁵ Cf INSEE-Bénin (Institut National de la Statistique et Études Économique) en 2016.

⁴⁶ 1 F CFA = 1/655 Euro.

Par ailleurs, dans le domaine de la religion, la ville de Porto-Novo présente, aujourd'hui, un paysage socio-politique dominé par l'attachement au *vodũn*, au sens de potentiel culturel local⁴⁷ dont « l'influence imprègne, au quotidien, les pratiques urbaines de la société qui l'habite dans tous les espaces qu'elle investit ». (Coralli et Houénoudé, 2013 : 86). À Porto-Novo, le *vodũn*, écrit Jean-Claude Barbier, « jalonne la toponymie et l'espace, à travers les sanctuaires familiaux » (Barbier, 2002 : 223-225). Bien plus encore que le *vodũn*, la ville de Porto-Novo est aussi animée par bien des dynamiques religieuses depuis ses origines. Car à côté du *vodũn* se sont progressivement implantées des religions concurrentes, importées d'Orient ou d'Occident, notamment le christianisme au XVI^e siècle, précédé par l'islam à partir du VIII^e siècle avec l'installation des Yoruba ressortissants d'Oyo (*oyo-nu*) chez lesquels l'appartenance à l'Islam est attestée. D'ailleurs, dans le vocabulaire *gun*, c'est le même mot *ayo-nu* qui sert à désigner l'identité à la fois musulmane et yoruba-⁴⁸. Il s'en suit une cohabitation religieuse assez dynamisante de la vie sociale à Porto-Novo, avec une certaine hégémonie des deux religions monothéistes importées.

Sur le plan architectural, aujourd'hui, la ville de Porto-Novo présente un contraste assez marqué entre des zones à peine développées et d'autres vraiment abandonnées dans leur état de vétusté, telle que l'ancienne cité royale dans la partie Est par rapport aux nouvelles constructions à l'Ouest, parmi lesquelles se trouvent la plupart des édifices coloniaux, naguère délaissés après la décolonisation, mais plus ou moins rénovés aujourd'hui. Le contraste est davantage perçu dans le style des constructions : au sud-Est, hormis quelques grands édifices tels que la grande mosquée de style baroque inspiré par les afro-brésiliens rapatriés, se trouvent les anciennes maisons presque en ruine, construites toutes sur le modèle des premières cases appelées « *xo* ». À l'Ouest, en revanche, on rencontre une architecture de style européen regroupant les maisons, les services ou infrastructures administratives telles que les ambassades, les banques...

Le paysage humain, qui nous intéresse à proprement parler, est marqué par un contraste : il présente une diversité ethnique que caractérise cependant une porosité linguistique. Autrement dit,

⁴⁷ Le *vodũn* selon Augé, est un univers de signes, d'idées et de paroles (1988) ; il recouvre un vaste champ du panthéon *aja* dominé par le *lègba* qui selon les descriptions de Coralli, apparaît comme le lien social : « Double de l'homme, la divinité ne saurait se réduire à son passé en tant qu'individu car en lui l'esprit demeure. Dieu de chacun et référence partagée, il définit à la fois l'identité personnelle et la relation à l'autre en imposant un certain nombre de pratiques qui régulent la vie sociale ». Par exemple l'intervention du masque *zangbétò*... sur les dépotoirs sauvages d'ordures mettra fin à l'incivisme des populations, encore mieux que les menaces et les contraintes des autorités politico-administratives (Coralli et Houénoudé, 2013 :87)

⁴⁸ Bien plus que par ce biais, l'Islam serait aussi entré à Porto-Novo par le Nord et par la mer, avec les Afro Brésiliens décidés à rompre avec la religion du maître (Allio et Schut 2011 : 9).

on découvre à Porto-Novo beaucoup de groupes sociaux⁴⁹, chacun disposant de sa langue propre certes. Mais en même temps, on y constate que tous ces groupes se comprennent, chacun pratiquant plus ou moins les langues des populations voisines manifestement différentes de la sienne propre. Ce contraste m’a interpellé intérieurement : comment expliquer cette porosité malgré cette diversité linguistique ? Qu’est-ce qu’elle peut nous permettre de saisir sur ce peuple de Porto-Novo, ses origines, y compris sur ses relations avec les autres populations dans le monde ?

Mes premiers pas de chercheurs ont consisté, dès lors, en une enquête par approche qualitative guidée par un questionnaire. Grâce à ceci, j’essayais de découvrir la singularité des Gun comme tels. À mesure que j’avançais dans cette recherche, mes découvertes faisaient grandir mon émerveillement sur les sociétés *gun*. Elles sont, en effet, des populations vraiment spéciales, du moins différentes de l’idée que j’en avais – étant moi-même *gun* à l’origine.

En été 2015 – début de mes entretiens planifiés sur les 4 années d’enquêtes – je me suis permis d’aborder la question de l’identité *gun*. À la question de savoir qui est Gun, et partant qui ne l’est pas, tous mes interlocuteurs ont été unanimes : « quiconque pratique le dialecte *gun*, me dit-on, est un Gun ». Guidé par Monsieur Désiré « La Terre », j’ai voulu vérifier la pertinence de cette réponse dans la ville de Porto-Novo auprès des personnalités ressources de la localité. J’ai alors réalisé que c’est uniquement à leur pratique langagière que se reconnaissent les Gun en général, fait qui ne manque pas de m’inquiéter.

Évidemment, en observant de près mes interlocuteurs, j’ai remarqué que tous parlent la langue *gun*, quelles que soient leurs différences – *aja*, *toli*, *yoruba*. Ils sont si différents culturellement que j’avais du mal à concevoir qu’ils soient en même temps si proches par cette même langue *gun* ou (*gùn-gbè*) :

a. ils ne parlent pas de la même manière, même si tous parlent la même langue *gun* (*gùn-gbè*) : il y a ceux dont le discours est un mélange du vernaculaire et du français, il y a aussi des disparités liées aux accents : aigus par endroit, graves chez d’autres ou encore flexibles.

b. ils ne mangent pas de la même manière, quoiqu’ils aient pratiquement les mêmes repas : *amiwɔ*, *kana*, *gari*, *wɔ*..., certains mangent à mains nues, d’autres utilisent la fourchette, d’autres encore des baguettes...

⁴⁹ Bien des études affirment que le paysage humain porto-novien représente presque toutes les ethnies de l’aire culturelle *aja-tado* – la plupart étant des minorités classées bien évidemment en deux catégories linguistiques *aja* et *yoruba*. (Koudjo, 1988)

c. ils pratiquent certes les mêmes rituels (*vodũn hunwhè*), mais ils ne s'habillent pas de la même façon, ni ne dansent pas de la même manière lors de ces rituels ;

d. enfin, tous les Gun ne se ressemblent pas tous non plus : certains portent des marques sur leur corps tels que les tatouages, les scarifications⁵⁰, y compris des boucles par endroits (oreilles, nez, nombrils...), tandis que d'autres ne portent aucune marque de distinction particulière (Iroko, 1980). Comment se fait-il qu'il y ait tant de disparités chapeautées par la même identité *gun* ? Comment la société *gun* en est-elle parvenue, déjà à l'ère précoloniale, à articuler son unité linguistique avec cette diversité ethnique de base : une identité unique « *gun* » ayant donné son nom à une langue comprise par toutes ces ethnies de base ? Par quel procédé ?

En résumé, ces enquêtes et entretiens m'ont fourni des indices suffisants pour supposer que l'identité *gun* n'est pas quelque chose de figé, mais qu'elle est plutôt processuelle. Je me suis finalement aperçu que l'identité *gun* est l'image des Gun, une image à la fois accomplie et en accomplissement. Comme telle, cette identité, composée sur fonds de fusion de plusieurs identités antérieures, se construit et se reconstruit au quotidien. Elle est dynamique et s'adapte progressivement à chaque contexte, selon un processus de peuplement, y compris d'aménagement, propre aux sociétés *gun*, depuis leurs origines assez floues selon les sources historiques.

Toutefois, même si « on ne sait pratiquement rien sur l'état de Porto-Novo lors de la préhistoire », selon Allio et Schut, « les fouilles archéologiques ont révélé quelques vestiges de l'humanité dans le nord-est de l'actuel Bénin » (2011 : 5). D'où l'hypothèse selon laquelle un groupe social y se serait constitué en communauté politique à partir du VIII^e siècle. Ce groupe d'individus correspond aux Yoruba installés bien avant les Aja. Ils seraient venus de la ville Oyo située au Nigéria jusqu'au nord-Bénin, puis auraient émigré postérieurement vers le sud jusqu'à Porto-Novo. C'était probablement au VIII^e siècle de notre ère. En voici un témoignage tiré de la tradition orale :

« L'établissement humain remonterait à la fin du VIII^e siècle avec le mythe des trois chasseurs yoruba venus du Nigéria : Obagadjou, Anata et Akakpo-Agbon. Un jour, alors qu'ils avaient fait une halte et se reposaient contre une termitière, ils aperçoivent un monstre à neuf têtes qui disparaît peu après. De retour au village les trois chasseurs interrogent le « Fâ » qui leur explique le mystère. Le monstre n'est autre qu'Abori Messan Adjaga, une divinité bienfaisante et protectrice. Les trois chasseurs retournent alors sur le

⁵⁰ Des études démontrent que les marques corporelles, telles que les scarifications, servaient de signe de reconnaissance et de différenciation chez ces peuples belliqueux qui devaient éviter de tuer quelque membre de leur groupe lors des guerres (VERNIER Bernard, 2010 : 17-18) ; parfois elles servaient à marquer l'esclave ainsi réduit à une propriété de son maître (cf. association Omo Yoruba in www.visages-du-benin.com consulté le 5 décembre 2016).

site pour y construire un temple et fondent « Accron », aujourd'hui un quartier de Porto-Novo » (Allio et Schut, 2011).

À ces premiers habitants de Porto-Novo vont s'ajouter les arrivants d'Allada éclaté par la guerre : les populations venues de Tado, via Allada, 2nd site historiquement occupé, selon les légendes.

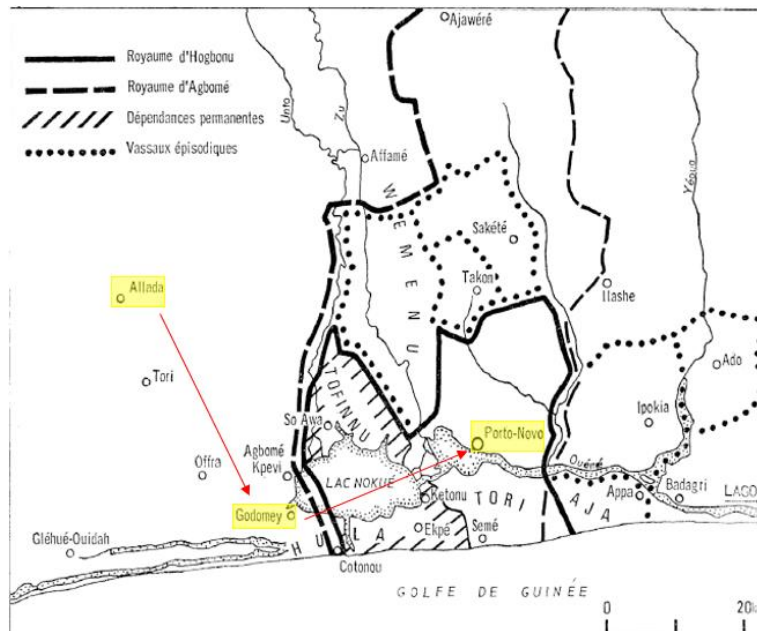


Figure 23 : Source : *lesvillesafricainesetleurpatrimoine*, Editions Riveneuve, Auteur Alain Sinou.

« Au XVII^e siècle, les Aja, partis d'Allada, s'installent à proximité d'Accron et baptisent cet endroit Hogbonu qui sera Adjatchè pour les Yoruba. Mais Tè Agbanlin, 3^e prince de la lignée des Agasuvi qui devient leur roi, n'hésite pas à entrer en conflit avec la communauté Yoruba en annexant plusieurs villages. Il fait aussi venir des divinités vaudou d'Allada, confortant ainsi l'influence des Aja et de son clan... » (Allio et Schut, 2011 : 22)⁵¹

Le terme *aja*, selon la plupart de mes interlocuteurs, serait d'origine yoruba et arabe. En yoruba ce mot signifie « étranger » (au départ *aléjo* ou *alaja* et finalement *aja*). Le même mot viendrait de *el'haj* (étranger en langue arabe). Ceci cache bien évidemment des influences linguistiques arabes sur la population yoruba installée ici bien avant l'arrivée des Aja à Porto-Novo. Ces derniers qualifiés d'étrangers sont des Xwla, Huéda, Ayizo, Mahi, Toli, Seto. À leur arrivée, ils ont construit leur propre case (x) face au domaine Accron appartenant à leurs précurseurs. Ainsi, à côté de la propriété yoruba, l'existence d'une case appartenant aux étrangers Aja et baptisée Aja-

⁵¹ Allio Anaïs, Schut Miranda, Porto-Novo 2011 : Une stratégie d'aménagement pour le centre-ville, Ed Cergy-Pontoise, l'agglomération, p. 22

icè (Ajacè), jusqu'à la fusion de toutes ces minorités en un unique royaume : le peuple *gun* de Xogbo-nu.



SOURCE : N.+Gaybor, in : <https://www.google.fr/search?q=cARTE+MIGRATION+Adja-Tado,+de+N.+Gaybor&tbnm>, consulté le 19 septembre 2019)

La création de Xogbo-nu résulte d'une fusion *aja-yoruba*, avec une hégémonie relative *aja*⁵². En effet, la tradition raconte que la rencontre des minorités ethniques *aja-yoruba* est contemporaine d'un phénomène de crise sanitaire aggravée par la sécheresse et la disette. Parmi les Yoruba alors installés à Accron, il y en avait un qui possédait des puissances magiques avec lesquelles il sut délivrer les populations. Ceci lui valut l'estime du roi Aholuho qui lui accorda sa fille en mariage, alliance politique visant la fusion *aja-yoruba*, avec le partage de l'autorité politique par les deux sociétés regroupées. Ce qui, au-delà du mélange *Aja-yoruba*, sous-entend une forme de survivance Yoruba et Aja, y compris celle de leurs composantes respectives : Holli, Nago, puis Fon Ewé, Toli, Seto. Bien plus, ce mélange a progressivement créé une sorte de

⁵² Il s'agit d'une forme de colonisation des Yoruba : « les groupes de souche Adja-Fon venus de l'Ouest supplantèrent les gens venus de l'Est et leur imposèrent leur langue » (Brand 2001 : 273). Le phénomène est perceptible dans d'autres sociétés, telle que la société wéménou qui adopta la langue adja-fon au détriment des langues Yoruba (Brand 2001 : 273)

porosité linguistique, sans commune mesure avec les traditionnelles frontières entre *Aja* et *yoruba* : un lien social est désormais créé⁵³.

Mais un siècle plus tard, les ambitions des successeurs de Tê Agbalin, notamment le prince héritier de la 3^è lignée des Aja, entrent en conflit avec les précurseurs *yoruba* qui finirent par se soumettre. Dès lors, le prince se fait construire une grande case *xo-gbo* et en fait son palais, l'actuelle cité royale de Porto-Novo⁵⁴. L'appellation de cette cité par les Gun est *Xogbo-nu*, mais demeure *Ajacè* en Yoruba. Le symbole en est la grande case (*xogbo*) :



©Padonou Assomption

Figure 24 : Image de xo porté par un chasseur de nuit (zangbéto) dansant lors des festivals de Janvier 2019 à Zèvu Honto

L'attachement à la grande case (*xo gbo*) a souvent amené les citoyens à vouloir y retourner de temps en temps. Ils disaient dès lors qu'ils allaient à la grande case « *mi na yi xo gbo-nu* ».

⁵³ À Porto-Novo, les Yoruba ainsi mêlés aux Aja-fon vont donner naissance aux Gun (Allio et Schut, 2011 : 9)

⁵⁴ Ville royaume fondée en 1688 par des étrangers (aja), Porto-Novo connaît là un premier essor par son inscription au registre des cités Palais aja-yoruba

Cette même case, *xɔ gbo*, contribue à définir l'identité du citoyen : ressortissant de *xɔ gbo* ou « *xɔ gbo-nu-tɔ* ».



Figure 25 : photo de case composant une maison ou une concession.

Source N + Gaybor, trouvée in : Écriture photographique de Jacques Berto. Consultée le 19 septembre 2019

se apparaît comme un signe de prestige (richesse) contribuant à la définition de l'identité culturelle : la valeur de l'homme se mesure, non pas à la quantité de ses sous, ni aux lingots d'or ou d'argent lui appartenant, mais seulement à la taille de sa case (*xɔ*), aujourd'hui maison (*xwé*)⁵⁵. Mais bien plus que son habitation individuelle ou personnelle, c'est un signe de prestige pour le Gun d'avoir offert une maison aux dieux. Il ne s'agit donc pas de se contenter d'une case : l'homme jouit d'autant plus de prestige ici que, si en plus de sa grande maison, il démontre une capacité d'offrir un toit à son dieu⁵⁶. D'où la

⁵⁵ À l'époque de la Mixité des habitations, les belles maisons de styles baroque ou européen construites par les Afro-Brésiliens en rajoutaient à leur notoriété. D'où l'idée selon laquelle la possession d'une maison contribue à la définition des identités.

⁵⁶ Tous les peuples du Bénin actuel se sont progressivement constitués et organisés après plusieurs migrations. En chaque localité, à Porto-Novo, un culte est traditionnellement rendu aux ancêtres, notamment une vénération visant à faire justice au 1^{er} homme (ou femme) dont l'initiative a fait passer le groupe social de son état de migrant (nomadisme) à son installation définitive. Là où s'est installée une population se trouvent aussi des ressources favorables à la vie. Le culte établit et entretient de bonnes relations (communion) entre les vivants et les morts. Par le culte ; l'individu rend hommage à l'ancêtre. À travers des chants et des danses, y compris des repas, les hommes se rapprochent de leurs ancêtres fondateurs.

préoccupation de tout Gun de se construire sa propre maison (signe de réussite sociale), sans oublier d'en construire une pour son *vodũn* personnel, y compris les ancêtres et les dieux. D'où le rythme des constructions apparemment anarchiques de lieux de culte.

Dès lors que le peuplement *gun* est ainsi réalisé, il se trouve que les uns et les autres ont eu besoin d'une langue commune pour échanger non seulement entre hommes, mais aussi avec les dieux. Aussi la communauté constituée en est-elle venue à l'invention de la langue *gun*.

À propos de la naissance de la langue *gun*, mes interlocuteurs s'accordent à dire que les Yoruba (Holli et Nago) et les Aja (Aja, Xwla, Huéda, Ayizo, Maxi), lorsqu'ils se sont rencontrés pour la première fois, ne se sont compris autrement que par le langage des signes : des gestes (*fɔ dide*), des émissions de sons ou de voix (*gbè*). Mais progressivement les deux populations sont parvenues à créer une langue commune (*gũn-gbè*), à défaut d'imposer l'une des langues appartenant aux deux catégories, respectivement Yoruba ou Aja. Voici ce qui serait arrivé :

Les deux langues, y compris leurs composantes minoritaires respectives, avaient chacune sa grammaire propre, au sens de normes linguistiques particulières. Celles-ci constituent, au fond, des modèles auxquels devaient se conformer tous les apprenants étrangers. Mais une question s'est posée : comment les uns et les autres vont-ils alors communiquer sans avoir le sentiment de mal parler la langue des autres ? Question difficile pour les adultes, mais facile pour les jeunes et les enfants.

La grammaire *aja* enjoint au locuteur de se conformer à des normes linguistiques sans lesquelles il s'expose à la risée de son audience. Mais comment le Yoruba doit-il parler la langue *aja* ? À l'expérience le Yoruba a le sentiment de ne pas bien parler le *aja* et vice versa. Il en résulte une sorte d'insécurité linguistique conduisant les uns et les autres à recourir à leur langue maternelle respective : le Yoruba continue de pratiquer son *yoruba* au moment même où il s'efforce à parler le *aja*. Alors il mélange les deux langues.

Voici un témoignage conservé dans le théâtre, une forme de la littérature orale encore vivante au Bénin. Lors de mes recherches sur les origines des Gun, j'ai personnellement été amené à regarder ce théâtre à Porto-Novo. C'était l'été 2016 : il s'agit des réactions d'un enfant de père *aja* et de mère *yoruba*. Confronté à des difficultés à s'exprimer en *yoruba*, cet enfant va être obligé de mélanger les deux dialectes de ses parents. Ce mélange est à l'origine du Gun. Voici le théâtre :

- La mère entend son fils pleurer, s'en étonne et lui demande en criant : qu'est-ce qui se passe ? (*ki ni ?*)

+ L'enfant répond : N'est-ce pas Fifamè ? (*han fifamè tè wè ?*)

- La mère reprend : qu'a-t-elle donc fait ? (*ki kpa cé fuu un ?*)

+ L'enfant répond : Je me suis tranquillement couché, je ne lui ai rien fait (*mɔn dou bou lè tɔɔ jè jè ! un gbè ma cé un ka ni wè*)

- La mère reprend : Mais dis-moi, que t'a donc fait Fifamè (*so ! ki un kpa cé fun è ?*)

+ L'enfant conclut tout en pleur : il m'a frappé, il m'a frappé (*i xo ooo ! i xo ooo*)

Conclusion : voilà un locuteur qui, en contexte d'insécurité linguistique, va poser les bases d'une nouvelle langue : le Gun. Voyons donc les caractéristiques de ce discours, y compris la personnalité de ce locuteur-créateur.

D'une part, son discours dominé par un lexique *aja* dévoile un contexte de patrilignage, avec une certaine forme de domination masculine, y compris ses influences sur l'éducation des enfants. Ce discours montre en même temps beaucoup d'emprunts de la langue paternelle à la langue maternelle. On y trouve en effet l'incursion de quelques mots *yoruba*. Voyons les quatre réponses de l'enfant :

+ « *han fifamè tè wě* » : hormis le nom « Fifamè », cette phrase est toute en *aja-fɔn* (n'est-ce pas ta Fifamè !);

+ « *mɔn doubou lè tɔɔ jè jè ! un gbè ma cé un ka ni wè* » :

* « *mɔn dou bou lè* » phrase *yoruba* (je suis couché)

* « *tɔɔ* » : mot *aja* (pour moi) ;

* « *jè jè* » expression *yoruba* (tranquillement)

* « *un gbè* » expression *aja* (mais) ;

* « *ma* » mot *aja* (ne pas) ;

* « *ce un kan* » phrase *yoruba* (faire quelque chose) ;

* « *ni wè* » *aja* (à elle)

+ (*i xo ooo ! i xo ooo*) : phrase toute en *aja-fɔn* (elle m'a frappé !).

D'autre part, la caractéristique fondamentale de ce locuteur-créateur est la liberté d'expression : l'enfant qui utilise un *medium* de communication est fondamentalement libre ; il n'a pas honte de se tromper quand il parle, ni de se faire corriger. L'enfant se permet de parler librement, même s'il parle parfois mal, voire de façon désinvolte. Or le défaut de cette liberté intérieure fait observer chez l'adulte des sentiments de frustration et d'inquiétude qui le confinent au mutisme ; ce n'est nullement le cas chez l'enfant. Bien au contraire ! L'enfant communique

malgré tout ; et ce faisant, il construit une langue et contribue par extension à la création d'une nouvelle ethnie qui sera *gun*.

Toutefois, dans l'aire Porto-Novienne, cette création de la langue *gun* s'est opérée différemment d'un univers linguistique à l'autre. Voilà qui justifie la pratique de la langue *gun* chez tous les habitants de Porto-Novo, sous réserve des nuances particulières relatives sinon aux accents, du moins au *medium* de communication des groupes d'origine. C'est pourquoi la langue *gun* connaît aujourd'hui des variations d'un groupe social à un autre.

Ce dynamique brassage humain, notamment linguistique, représente ici le moteur à l'œuvre dans la naissance de la nouvelle langue *gun*, y compris la naissance de l'identité *gun*. Puisque les Gun eux-mêmes n'existent nulle part sur la planète en dehors de leur langue, selon mes interlocuteurs. Voilà une expérience de mon terrain qui m'amène à avoir des réserves face aux affirmations relatives à la question de l'identité en général.

Pendant longtemps, en effet, la notion de l'identité a été considérée comme une donnée figée, permanente, susceptible de faire l'objet d'une certaine science plutôt dure que molle ; sous ce rapport, l'identité serait la désignation exacte de l'individu ou de son groupe d'appartenance ; mieux elle constituerait l'ensemble des traits caractéristiques d'un individu ou d'un groupe social. Voilà qui conduit à affirmer l'existence d'une identité familiale, religieuse, politique, départementale, nationale, voire continentale. C'est une notion qui crée finalement des frontières à la fois à l'intérieur et entre les groupes humains, en sorte que nous aboutissons à autant de cloisons que de caractéristiques possibles.

Dans le monde, pensait-on, il existe bien des cloisons culturelles stables et délimitées par des frontières ; ces cloisons – identitaires à proprement parler – serviraient alors d'existence aux diverses identités : européennes, africaines, asiatiques, océaniques ou américaines. Mais ces clichés des identités figées et cloisonnées relèvent, au fond, d'une méconnaissance de l'homme tel que je le découvre, ici, à Porto-Novo, y compris méconnaissance de son groupe d'appartenance, qui jouit d'un potentiel dynamique chaque fois adapté au changement de l'environnement. L'observation des sociétés *gun* de Porto-Novo m'a aidé à découvrir, au-delà des cohabitations d'identités différentes, une tradition de construction, de reconstruction et de représentation identitaire dynamique depuis les origines de Porto-Novo jusqu'à ce jour. Les marchés sont autant de zones d'échanges qui apportent une rupture aux clichés des cloisons identitaires traditionnels ; le rôle social des religions dont les portes sont ouvertes à tous, tels que les églises, les mosquées, les sanctuaires ou temples *vodún*, constitue une remise en cause des frontières identitaires. La ville de Porto-Novo apparaît comme une zone de convergence culturelle où sont moulées et renouvelées des

identités ; elle est une région traversée par plusieurs identités en construction à travers des phénomènes de conflit, d'appropriation ou de complémentarité culturelle.

À la différence des identités anciennes de Porto-Novo, les identités modernes de la ville apparaissent comme la nouvelle corde tressée sur fonds de l'ancienne. Ceci m'amène à penser à l'image d'une échelle du devenir identitaire des Gun, allant des identités anciennes à des identités nouvelles grâce à des phénomènes de métissage culturel lié à l'acculturation. Il s'agit là d'un processus complexe que j'ai moi-même observé, depuis les alliances *aja-yoruba* jusqu'à l'apparition du Gun, phénomène qui n'annule pas l'existence du Aja, ni du Yoruba.

Au demeurant le Gun est le résultat de plusieurs rencontres identitaires dans la durée, puisque les Gun ne sont pas nés en un seul jour ! D'ailleurs ne continuent-ils pas de naître tous les jours. Ce qui fait qu'on a tort de les figer dans une identité. Je veux dire que les Gun existent certes, mais j'ai du mal à démontrer leur identité puisqu'elle est, non pas figée, mais dynamique. N'est-ce pas là la raison profonde du silence de mes interlocuteurs sur la question de l'identité des Gun ? C'est du moins mon hypothèse : c'est à tort qu'on fige les gens et qu'on se permet de dire : « ça c'est un primitif ou encore c'est un moderne » ; c'est à tort qu'on force la nature et qu'on enferme les gens dans les territoires. C'est une erreur de limiter un peuple. L'homme est plutôt un être plastique par nature, un univers changeant et dynamique. Ainsi en va-t-il de son groupe d'appartenance sociale. Toute communauté humaine est le résultat d'une multiplicité de rencontres qui forment finalement son identité chaque fois recomposée. Voyons maintenant comment le Gun apparaît changeant dans la mondialisation.

III. Les Gun dans la mondialisation

Si la mondialisation, comme dit le *dictionnaire encyclopédique* Larousse, consiste à rendre mondial un objet, une culture ou une identité (1998 : 1034), les Gun ne sont-ils pas déjà un signe de la mondialisation depuis longtemps ? En même temps que produit de plusieurs civilisations, africaines, arabes, voire européennes, ils contribuent eux aussi à la construction du monde grâce à leur pouvoir créatif. Je vais limiter ma démonstration autour du patrimoine *gun* : qu'est-ce que les Gun ont-ils reçu du monde ? Et qu'ont-ils déjà donné à ce monde ? Que mondialisent-ils ?

Intéressons-nous d'abord à la place du patrimoine culturel chez les Gun. Il est impressionnant de voir comment les diverses civilisations à l'origine de la langue *gun* ont progressivement fusionné

pour façonner une identité, celle des Gun : elles se sont fusionnées certes, mais elles n'ont pas disparu au profit de la nouveauté. Elles se sont mélangées sans toutefois s'abîmer dans leur mélange, ni laisser altérer leurs caractéristiques respectives : l'identité *gun* naissant n'entraîne pas la mort ni du *Aja* ni du Yoruba qui se sont fusionnés ; 1 + 1 ne font pas deux, encore moins 1. Chez les Gun, 1+1 font 3. Cela signifie que les Gun ne détruisent pas l'ancien (leur patrimoine) afin de construire du nouveau ; pour eux, le nouveau se construit avec l'ancien, c'est-à-dire en conservant l'ancien. Voilà qui explique pourquoi ils sont des conservateurs. Cela nous permet d'apprécier les racines, la richesse, la place et l'importance du patrimoine *gun*, au sens du cumul de tous les acquis passés, pouvant servir de base à la continuité : la théorie *Tɔ-Vi-Kan* développée par le linguiste Albert Akoha en dit long (Akoha, 2011 : 7-11). La civilisation *gun* comme telle, en effet, se considère comme l'image achevée d'un long processus de transformation dynamique à perpétuer.

Fruits de fusions collectives d'anciennes cultures, les Gun apparaissent eux-mêmes, à leur tour, susceptibles de rencontres internes ou externes, de mélange et de métissage, desquels émergent des nouveautés. Ils apparaissent, selon un adage africain, comme : « des nains assis sur l'épaule des géants », afin de construire l'avenir ensemble avec le monde entier.

On observe chez les Gun une créativité dynamique sur fonds d'acquis collectifs venant de partout. En effet, les Gun prétendent disposer d'un patrimoine culturel toujours plus enrichi. Ce patrimoine est composé par les divers acquis en perpétuel usage lors des rituels, lesquels sont davantage cumulés au long des âges, selon le processus relatif à l'ethnogenèse *gun* qui vient de nous révéler l'intégration progressive de données culturelles variées d'origines diverses dans l'univers des Gun.

Revenons sur la question de la langue *gun* qui nous a servi d'exemple pour l'analyse. Celle-ci est apparue comme le fruit d'une multiplicité de langues mélangées. Ces langues, autrefois parlées par des minorités diverses, demeurent pratiquées même si une nouvelle langue en est sortie. Ce sont précisément le *Nago* et *Holli* classés dans la catégorie yoruba, et le *Éwé*, *Xwéda*, *Toli*, *Seto*, *Aïzo*, *Fon* regroupés en catégorie *aja*.

Ensuite, l'Orient et l'Occident ont respectivement posé leur trace sur ces langues à l'origine du Gun, avec des influences arabes sur la langue Yoruba : *Aja* venant de *el'haja* qui signifie « étranger ». On peut autant évoquer les emprunts faits à la langue anglaise, hollandaise, française ou portugaise, tel que le nom de la ville : « Porto-Novo » emprunté par les Gun au bénéfice du vocabulaire local : « *fi tè a jé yi ? Un jé yi Porto-Novo* » (où vas-tu ? Je rentre à Porto-Novo).

Le paysage religieux n'est pas différent. Traditionnellement le *vodũn* a été importé comme un cadeau des Adja aux Yoruba qui, en retour, ont offert à ces derniers leur divinité « *orisha* », afin de renforcer le pouvoir magique du *vodũn*.

Toutes ces données culturelles et cultuelles, qui ont fait l'objet d'échanges divers au bénéfice de l'émergence du peuple *gun*, vont connaître un développement impressionnant à partir des années 90, qui marquent un tournant décisif dans la vie politique du Bénin, avec l'ouverture à la démocratie libérale après 17 années de dictature. Ce développement est d'autant plus impressionnant que nous voici à l'ère des nouvelles technologies de communication qui favorisent une nouvelle forme de circulation dite numérique au-delà des traditionnelles frontières spatiales : en témoigne l'usage des sites Internet, du Facebook, du Twitter.

Aussi, ce peuple *gun*, lui-même fruit d'une fusion collective, contribue-t-il désormais à la création du monde contemporain, y compris celle de l'avenir de ce monde. Cela s'observe bien au-delà de ses frontières.

La créativité des Gun s'observe au cœur de la mondialisation. Dans le domaine des religions, par exemple, il est vrai que les Gun ont beaucoup reçu des peuples antérieurs et continuent même de jouir des nouvelles commodités fournies par les contemporains. Mais il est tout aussi vrai que les Gun se sont montrés créatifs en cette matière. En effet, mis à part le *vodũn* que les Gun s'obligent de perpétuer et de circuler à travers le monde entier depuis la traite négrière (Kadya Tall, 2003), ils ont, après avoir reçu le christianisme, inventé des mouvements missionnaires – l'institut catholique *Afrique en Mission* du Père Charles Whannou de Porto-Novo, les sœurs de l'amour rédempteur du Christ de Monseigneur MENSAH, les grands mouvements d'inculturation dans le catholicisme porto-novien, sans oublier les mouvements prophétiques qualifiés de sectes, telle que la création des séraphins, des chrétiens célestes d'origine porto-novienne qu'on retrouve aujourd'hui partout dans le monde. C'est un mélange de la culture locale avec le christianisme importé (Henry, 2008 : 101-130 ; 2010).

Il y a pareillement de la créativité sur le plan architectural. Dans la tradition urbaine de Porto-Novo, on remarque, en effet, chez les Gun divers phénomènes d'appropriation architecturale au bénéfice de la créativité. Au départ, la ville est limitée à la cité royale de *xo gbo-nu*, entourée de temples *vodũn* pour filtrer les entrées et sorties. Au centre de cette cité était le siège du roi symétriquement entouré d'une mosaïque de tombes (maisons des ancêtres) au-delà desquelles se trouvent les cases (*xo*), de tailles diverses, servant de marques de distinction des identités *gun*. Aujourd'hui, cette architecture intègre des édifices de styles européens, mais construits avec des

matériaux locaux (sable rouge ou latéritique), sur le modèle portugais, brésilien en l'occurrence, inspiré par les anciens déportés rapatriés.

Parallèlement, on pourrait même supposer que la case porto-novienne « xɔ » ait pu inspirer des Européens dans leur initiative de développer le tourisme dans le monde. C'est ce qu'on voit aujourd'hui à travers les paillottes d'été ou des kiosques sur les plages presque partout dans le monde.

Toutes ces appropriations qui finissent par des inventions, des créations, mieux des innovations rendent compte d'un adage propre à l'identité *gun* que j'ai retrouvé à Porto-Novo : celui qui enjoint de manger afin de danser : « *dù yé nɔ dù bo do nɔ dũ* » (c'est en mangeant qu'on danse) – langage métaphorique derrière lequel se découvre le jeu des appropriations, des inventions et des créations qui nous intéressent ici.

Manger au sens d'appropriation par assimilation des matériaux reçus (hérités ou partagés); et danser, au sens de transpiration d'un corps en mouvement, un corps qui produit sa sueur propre différente de la nourriture ingérée. C'est un corps créateur d'un nouveau monde pour un nouvel avenir. C'est d'ailleurs ce corps qui va rendre possible l'avenir par cette sueur qui lui coule du front. Aussi, l'adage conclut-il que le ventre creux, celui qui ne peut danser, ne jouit pas non plus de longévité » (*a dɔ é ma dũ ma dɔ ji dɔ*). Par conséquent, sont nécessaires ici : autant les traditions reçues que l'effort de les enrichir dans la sueur. Tous les deux contribuent à la créativité chez les Gun.

Mais une question se pose : quelle est aujourd'hui la vision autochtone de cette créativité ? Certains cherchent à oublier un passé douloureux et s'opposent à faire mémoire d'un passé colonial humiliant, voire dégradant lorsqu'on évoque la traite des esclaves par exemple, ou la période dictatoriale béninoise : 1972-1990. D'autres voudraient s'inscrire dans la continuité de l'histoire, même si le devoir du souvenir se révèle difficile assez souvent (Akoha, 2011).

Face aux nouveaux enjeux de l'histoire, la question de gestion du patrimoine culturel se pose : faut-il que les Gun révisent leur conception du patrimoine ? Faut-il continuer de tout conserver ou doit-on apprendre à abandonner certaines données culturelles pour pouvoir avancer ?

Ne nous y trompons pas : à notre siècle, il y a de temps en temps la montée de la colère : une option fondamentale contre une certaine forme de patrimoine culturel chez certains Gun. En conséquence, Porto-Novo court le risque de voir disparaître ce qui est spécifique à lui, et que d'aucuns qualifient d'ailleurs d'humiliation liée à un passé de servitude. Comment apparaît ce danger ? et quelle méthode utilise-t-on pour l'éviter ?

Le danger d'un potentiel abandon. Ce danger est apparu lors de la mission civilisatrice des indigènes sur l'initiative des Européens, à l'ère de la colonisation française en l'occurrence. Voici ce qui est arrivé : les missionnaires ont voulu assimiler une image d'obscurantisme à la culture locale en échange à la leur. Ils ont voulu tuer le pouvoir des rois locaux au bénéfice de leur propre pouvoir. Ils ont cherché à tuer le *vodŭn*, y compris les valeurs endogènes. À peine disparue à la décolonisation, cette tendance va revenir avec plus de force, quelques années après, précisément dès l'option pour le marxisme léninisme le 30 novembre 1975, marquée par un discours programme qui allait commencer la chasse aux sorcières.

De nos jours, c'est tout le contraire. Le régime démocratique en place veut redonner confiance aux forces vives de la nation. Et voilà le paradoxe : depuis que les nouveaux régimes en place promeuvent les cultures locales, afin de préserver la mémoire du passé, on note une sorte de survivance de mépris à l'égard du patrimoine local. Bien évidemment, la loi du 15 janvier relative au rétablissement du statut de Porto-Novo, propose les moyens et les stratégies de réaménagement de la ville capitale du pays. Mais elle rencontre beaucoup de résistances liées surtout à la crainte et au soupçon qui « voient d'un œil un peu agacé cet intérêt des 'Blancs' pour ces vieilleries' qui leur rappellent surtout les temps glorieux de l'empire français, tandis qu'elles rappellent aux Gun un passé d'asservissement dont ils ne se soucient guère d'assurer la conservation » (EPA, 2001 :5 ; Coralli, 2013 : 89)

Une stratégie de conservation du patrimoine. L'approche culturelle du patrimoine, chez les Gun, n'autorise pas l'abandon de l'héritage reçu du passé, quelles que soient ses caractéristiques. Elle est essentiellement relative à la terre « *kɔ* », à la case « *xɔ* » et au *vodŭn*. Générer des ressources à partir de cet héritage reçu des anciens, c'est valoriser l'identité *gun*. C'est donc davantage le bon rapport de l'individu à l'héritage reçu qui importe. Aussi l'enfant qui hérite la maison « *xɔ* » à la mort de son père, doit-il y trouver les marques de son identité afin d'en faire sa fierté propre, surtout dans cette société où le « chez soi » contribue à la définition de l'identité. Ceci n'est toutefois pas facile à faire lorsque l'héritage laissé, n'ayant rien de positif, impose à l'enfant d'assumer les conséquences de son père.

Pour contourner cette difficulté, la sagesse porto-novienne conseille de ne considérer ni l'histoire passée, ni l'avenir, mais plutôt le présent. Car tout prend sens dans le présent :

- D'une part, le passé est irréversible et on doit l'assumer dans le présent.
- D'autre part, la signification de l'avenir dépend de l'orientation qu'on lui en donne maintenant.

« Vivons l’instant présent, dit-on en yoruba, car le futur ne nous appartient pas » (*e jè ka gba du ni sin bayi*) ; ce qui implique en réalité une propension à ramener chaque fois l’avenir dans le présent, qui seul est susceptible de procurer du goût et du bonheur au bénéfice de l’homme et de la société. Car le futur qui recouvre des incertitudes est toujours perçu par les Porto-noviens comme le temps des imaginations, des illusions, et donc celui des promesses mensongères. Le futur, pensent les Gun, n’appartient à personne, même s’il est potentiellement la propriété commune de tous les hommes à la fois.

Chez les Gun d’origine *aja*, l’avenir traduit le mot « *so* », terme ambivalent, traduisant à la fois un souhait de bonheur et un potentiel temps de malheur. L’avenir, c’est le lieu du possible, lieu du tous les possibles. Le devin (*bokoro*) est chargé d’anticiper l’avenir en le ramenant magiquement dans le temps présent. Voici comment il procède : il consulte le « Fâ » – système divinatoire – qui relie le passé et l’avenir en un tout dans le temps présent ; il interroge les ancêtres enterrés depuis des siècles et reçoit leur avis. Il va rappeler le passé, et prédire l’avenir comme une découverte du futur dans le présent. Ces interventions des devins visent à anticiper le futur, à défaut d’avoir une maîtrise sur lui⁵⁷. Autrement dit, puisque l’avenir échappe au pouvoir de l’homme, les Gun s’imaginent qu’on peut par moments réduire l’avenir dans le présent à l’opposé des Occidentaux qui se projettent plutôt dans le futur par des politiques de prévoyance.

À partir de l’hypothèse d’émergence de la culture *gun* sur fonds d’interactions de plusieurs civilisations antérieures, essentiellement *aja* et *yoruba*, j’ai fini par découvrir un aspect de la mondialisation, au sens de processus de renouvellement permanent des identités, et cela se réalise notamment par intégration culturelle, au bénéfice de la créativité chez les Gun de Porto-Novo : invention de la langue *gun*, des rituels, des religions, et tout cela sur fonds de fusion de données culturelles diverses, endogènes et importées. Une première forme de mondialisation relative à la construction dialectale est à l’œuvre depuis la création de la cité royale *gun*. Ensuite, les transformations des sociétés *gun*, elles-mêmes, liées aux influences coloniales, à l’avènement de la démocratie libérale, et davantage qualifiées de l’ère de la révolution numérique ces dernières années.

⁵⁷ Dans la perspective théorique de Touré Mamadou, la maîtrise signifie qu’il y a toujours une disproportion entre la force humaine et la force du cosmos. En sorte que si le déséquilibre penche au bénéfice de l’homme, le développement avance aisément. Le contraire est aussi possible : "Le thème de la nature qui écrase l’homme et détruit ses facultés de création n’est pas seulement un slogan capitaliste..." (Touré, 1959 : 246)

La mondialisation prend une signification spécifique dans cet espace *gun* de Porto-Novo. Le mérite, ici, consiste à voir à travers le processus de la mondialisation, une forme de productivité particulière par-delà tous les sacrifices. La mondialisation apparaît comme un mouvement de rencontres impulsant la croissance, le gain, le bénéfice, peu importe le domaine considéré. C'est dans cette mouvance processuelle de productivité que je propose aujourd'hui d'observer les repas et les danses *gun*, objet de notre étude.

Chapitre 3. Une expérience de souffrance et de jouissance communicative

« Je suis « *hansinɔn* » (compositeur) et « *alɔn wa tɔ* », c'est-à-dire celui qui joue le rythme et qui danse à la fois. Je joue et danse à la fois ; je joue et chante pour faire danser aussi. La danse est un langage corporel (*agbaza si xo dɪdɔ wě*) : on danse (*yè nɔ dè wè fɔ*), c'est-à-dire on soulève des pas de danse pour communiquer, parler à autrui, à son ennemi ([...] *do nɔ dɔ xo na kentɔ* [...]) pour défier l'ennemi ; (*do nɔ din nyɔnu*) pour courtiser la femme, (*do nɔ dɔ xo na oto dɔxo dɔkpo*) pour parler à tout un peuple » (Sagbohan Danialou, été 2015 à Dowa, Porto-Novo).

Les Gun sont des passionnés de la danse. Je les ai observés danser dans la ville de Porto-Novo, encore appelée *Xogbonu* par les Aja venus de Tado, et *Adjacè* par les Yoruba d'Ifè Ilè, Cette ville, à la faveur du protectorat français en 1863, sous le règne du roi *Sodji*, confirmé en 1883 sous Toffa 1^{er}, a connu de profondes transformations qui fait penser à sa modernité, quoiqu'elle veuille conserver ses traditions ancestrales : les musiques et les danses en sont un témoignage (Rouget, 1996).

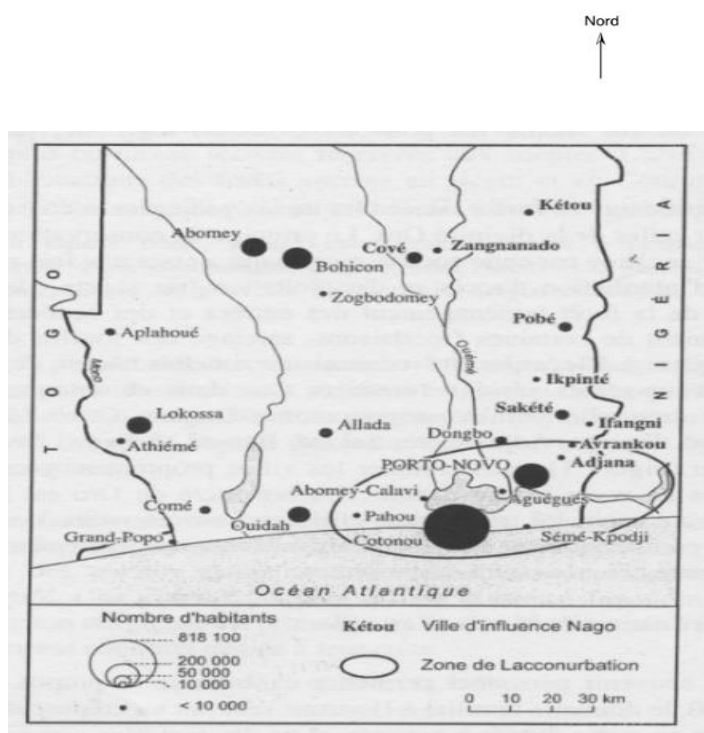
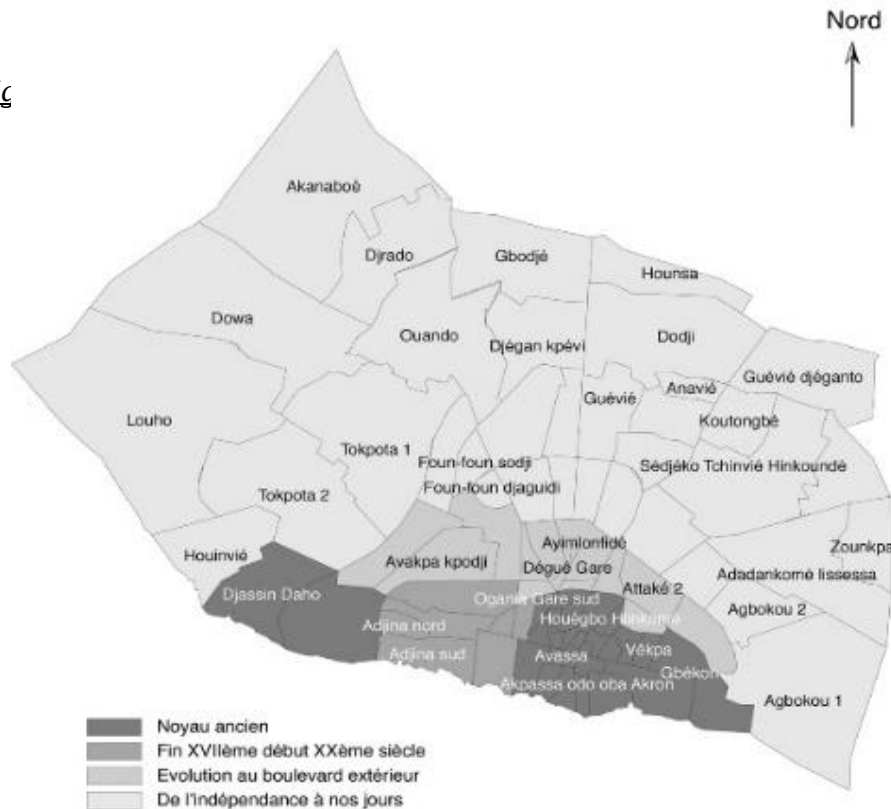


Figure 26 : Carte géographique du Sud Bénin, présentant la ville de Porto-Novo à la lisière

Fig



Dans cette ville de Porto-Novo, la danse apparaît comme une pratique de grande importance occupant la vie et religieuse. On partout – dans les au marché, dans temples, dans les sanctuaires *vodũn*

ville danse une sociale danse rues, les 58, et

même dans les églises. La danse fait partie de la vie quotidienne des Porto-Noviens et Porto-Noviennes, elle rythme les saisons et les rites de passage ; elle est, comme écrit Alphonse Tiérou à propos de la danse africaine, « complètement intégrée aux activités » sociales (Tiérou, 1989 : 24).

Mais qu'on ne s'y trompe pas : chez les Gun, lorsqu'on demande à un danseur de rendre compte de son ressenti personnel lors de ses performances, l'on est toujours surpris d'observer que les plaisirs résultant de la danse n'enlèvent pas la souffrance du corps dansant tout en sueur. Un jour, en effet, on demanda à un danseur *gun*, salué pour ses nombreux talents, de justifier le grand enthousiasme le caractérisant – source de ses succès répétés. Voici le proverbe qu'il prononça en réponse à la question posée :

« Le singe, même si ses poils peuvent dissimuler sa sueur, n'échappe cependant pas à la transpiration » (« *gidi denjè, ofũn ma zɔn yé ni mɔ* ») (propos recueillis de Ahounajinou en été 2016).

⁵⁸ *Vodũn* signifie à la fois le mystère, (ce qu'on ne peut élucider) et la puissance efficace. Il est adoré par les Aja Tado, notamment par les Gun de Porto-Novo (le sud du Bénin). Selon Joseph Adandé (2003), le *vodũn* serait animisme à visage polythéiste, dans la mesure où l'adepte semble reconnaître dans une multitude de dieux qui peuvent cohabiter sans se heurter, des dieux qu'il vénère. Le vodou serait une religion où l'on reconnaîtrait un seul et unique Dieu inaccessible, dont les différentes facettes s'exprimeraient à travers l'ensemble des forces cosmo-telluriques telles que la foudre ou encore des maladies éruptives comme la variole si crainte en Afrique, malgré les progrès de la connaissance qui s'étendent à la toute puissante chimiothérapie. Pour les initiés au sens plein du terme, le vodou est d'abord une entité immatérielle qui surpasse l'homme. Le vodou est une force, une énergie qui peut emprunter plusieurs canaux pour s'exprimer. Joseph Adandé pense qu'il est difficile de définir le vodou, et qu'il est malaisé de décrire les composantes des panthéons. Chez les Fons, groupe ethnique du Sud du Bénin, les ethnologues s'accordent à classer les vodous en deux grandes catégories : les to vodou ou vodou de vénération collective, et les *hennuvodous* ou « vodous familiaux » (Adandé, 2003).

Bien évidemment, la métaphore du singe aux sueurs cachées sous les poils ouvre la voie à l'hypothèse d'une réalité non perceptible par le spectateur de la danse chez les Gun. Voilà qui ouvre la voie à la recherche grâce à l'analyse et aux interprétations des phénomènes observables autour de cette danse⁵⁹. En fait, que signifie au fond cette sueur du danseur sous l'écorce de la beauté de sa danse comme telle ? Le proverbe cité ne vise-t-il pas à dévoiler une vérité, celle que cache la beauté de toute danse, celle à laquelle aucun spectateur ne pense, parce qu'elle n'est perceptible que dans l'exercice, la pratique, l'expérience vécue de la danse elle-même : la souffrance physique du danseur ? Par conséquent, la danse est, non pas seulement une jouissance, mais aussi une souffrance. Chez les Gun la danse est une passion. Je propose d'interroger comment les Gun eux-mêmes pratiquent leurs danses, y compris comment ils en éprouvent du plaisir et de la souffrance à la fois. Voilà ce que j'envisage dans ce chapitre après un essai de définition de la danse illustrée par mon parcours ethnographique à Porto-Novo.

I. La danse à Porto-Novo

La danse, objet central de cette étude, est un langage⁶⁰ corporel se pratiquant à travers une succession de pas mesurés et cadencés grâce aux sons d'instruments, y compris la voix humaine. Définie comme telle, la danse recouvre un ensemble de trois composantes à savoir :

- Le mouvement corporel dans lequel le corps assure un rôle de « medium »⁶¹ associé à une forme de communication non verbale, au sens de ce que R. Somé nomme « agir », c'est-à-dire « ce qui part de l'esprit et se donne comme une réalité sensible, concrète, distincte de la réalité abstraite. ». Dans cette optique, la danse est « l'ensemble de l'œuvre de l'esprit comme extériorisation d'un intérieur » (Somé, 2017 : 75)⁶²,

⁵⁹ Au sujet de l'analyse et de l'interprétation des phénomènes corporels observables, Je me suis beaucoup inspiré de l'*Essai d'épistémologie*, de Alain Testart, 1991, paru aux éditions Christian Bourgeois.

⁶⁰ Au sens de langage, Alphonse Tiérou explique comment les danses africaines contribuent à entretenir des relations sociales. Selon lui, la danse africaine est un « moyen privilégié de communication entre les êtres ; et elle leur permet d'exprimer tous les sentiments et émotions, elle facilite les échanges et les rencontres (Tiérou, 1989 : 24).

⁶¹ Le « medium » est ce qui se situe au milieu de deux réalités pour en assurer le passage, l'arbitrage ou l'équilibre ; c'est aussi le langage comme chemin vers la connaissance (Somé, 2017 : 78).

⁶² « Synthèse du monde et de l'esprit », dirait Goethe

- Les chants dans lesquels la pensée prend forme – selon une approche anthropologique du sensible (R. Somé, 2017 : 84-85), grâce à la parole appelée *gbè* (Akoha, 2011) se communiquant par la voix humaine appelée aussi *gbè* ; d'où une forme de communication verbale.

- Les rythmes, la cadence ou les sons d'instruments de musique considérés comme des actifs à l'intérieur du corps dansant (Rouget, 1985 ; 1996 : 66-68). Ils sont l'âme qui anime le corps du danseur. Car dans la mesure où le corps se meut et communique, il est impossible qu'il n'ait pas d'âme, de même qu'il ne saurait exister d'âme sans corps. Comme écrit R. Somé commentant Spinoza : « il ne peut pas se faire que l'âme n'ait pas de corps et que le corps n'ait pas une âme » (2017 : 25). Et s'agissant de la danse, il y a toujours une âme à découvrir en tout corps dansant, c'est sans doute cela le plus important à étudier (Plancke, 2009 : 177-208).

Sont donc présentes dans la danse les trois composantes de la communication : le verbal, le paraverbal et le non verbal.

Illustrations : Les images ci-jointes ont été prises en janvier 2018, dans différentes régions proches de la cité royale de Porto-Novo, telles que Tokpota, Dowa, Ouando.

En figure 28, la photo a été réalisée dans le quartier **Malawi**, non loin de la ville. Nous y voyons deux danseurs *gun*, y compris une foule de spectateurs et de joueurs de musique tout autour. La danse *gun* offre, ici, un terrain de rencontre, de découverte et d'échange entre des gens divers disposés en cercle. Elle rassemble des foules afin d'instaurer un espace de communication entre des individus.



©Padonou Assomption

Figure 28 : Photo d'une danse à Porto-Novo, réalisée par moi-même lors d'une cérémonie vodũn en Février 2018 à Malawi.

Quant à la danse *ajogan* ci-jointe, elle a été photographiée à Tokpota en février 2018. Pour impulser cette danse (communication non verbale), l'expérience de la figure n°4 révèle la puissance du *gbè* (la voix et la parole chantée) au sens de communication verbale et paraverbale.



©Padonou Assomption

Figure 29 : Photo des femmes danseuse ajogan, réalisée par moi-même en l'église des Sts Martyrs de l'Ouganda de Tokpota en Février 2018, lors d'une classe de danse.

En effet, de la bouche de ces danseuses debout, s'élève une harmonie de 6 voix différentes pour chanter l'histoire⁶³ du royaume de Porto-Novo à la gloire de son roi. Ici la parole chantée a un réel pouvoir sur le corps qui va danser ; elle est perçue comme l'étincelle qui va enflammer les corps pour la danse.

⁶³ Ces chants sont une reviviscence des émotions provoquées par des rencontres entre populations diverses – une sorte de métissage culturel qualifié d'« imbrication des mondes » africains (Mbembe, 2006 : 13), et j'allais même dire un mélange des continents. Ces chants évoquent cette histoire ; ils éveillent cette mémoire commune à plusieurs régions du monde, plusieurs pays, voire plusieurs continents. Bien plus, il y a dans ces chants bien des réalités du colonialisme en Afrique, comme écrit Somé, une confrontation entre « l'un et le multiple, le singulier et le pluriel », bref une confrontation entre plusieurs identités ou genres : « qu'on le veuille ou non, dit-il, l'histoire coloniale, par exemple ne se résume pas à celle de l'Occident, ni à celle de l'Afrique, de l'Amérique ou de l'Asie. Pour le fond, il y a une pluralité d'histoires en rapport même s'il est vrai que ces histoires ont des différences en raison de l'appartenance de chacune d'elles à un continent voire à des pays [...], l'histoire coloniale est l'une et l'autre à la fois ; elle est africaine, américaine, asiatique et occidentale » (2017 : 15).



©Padonou Assomption

Figure 30 : Danseuses en position initiale. Photo réalisée par moi-même en l'église des Sts Martyrs de l'Ouganda de Tokpota en Février 2018.

Dans les figures n°30-31, les six chanteuses saisissent leur canne de danse, instrument dont la musique assure un accompagnement des chants. Sitôt secouées, ces cannes, longées de multiples anneaux facilement manipulables, laissent échapper des sifflements et sons variés qui se mêlent aux voix de ces femmes désormais prêtes à danser le rythme *ajogan*.



©Padonou Assomption

Figure 31 : Synchronisation des mouvements corporels avec la manipulation des cannes aux anneaux sifflant. Photographiée par moi-même en Février 2018 à Tokpota.

Ces mêmes femmes, désormais munies, chacune, d'une canne de danse sont maintenant prêtes à produire des sons : communication paraverbale. Les voilà musiquant et dansant. Leur danse, appelée *ajogan*, relève du patrimoine culturelle *gun*. Elle se pratique à la cour royale de Porto-Novo au bénéfice du roi. Ici, on observe essentiellement des épouses du roi (*axosi*). Chantant et manipulant leur canne à l'envi, celles-ci s'avancent lentement. De temps à autre, elles interrompent la marche pour exécuter quelques figures de la danse *ajogan*.

La danse est, au fond, « une suite expressive de mouvements de corps exécutés selon un rythme, le plus souvent au son de musique et suivant un art, une technique, un code social plus ou moins explicite »⁶⁴. En se référant aux études de Somé qui s'intéresse à l'art, on pourrait ajouter, que la danse est « un espace de production d'émotion et de signification ou plus exactement un cadre de production de sens par le sensible » (2017 : 20 ; Leroi-Gourhan, 1964).

Dans son ouvrage *Anthropologie et philosophie du sensible*, Roger Somé affirme que « l'art africain en général, même s'il se développe aujourd'hui dans des traditions écrites, est apparu en régime d'oralité, historiquement préexistant⁶⁵ à l'écriture » (2017 : 78). La danse africaine elle aussi s'inscrit dans la même logique. Elle est née en contexte d'oralité⁶⁶ et jouit d'un lien très étroit avec les traditions *vodŭn* qui en sont l'âme. Car comme dit Alugbine Dine « la danse *gun* trouve ses origines dans le culte *vodŭn* » (*vodŭn hun-xwè mè wě eton son*), tandis qu'elle assure aux traditions *vodŭn* elles-mêmes une fonction de conservatoire de la mémoire historique et ancestrale (Mauss, 1950 : 365-386 ; Akoha, 2011). À ce titre, la danse est à la fois le fruit et le moyen de transmission des traditions *vodŭn*, au sens de savoirs endogènes (Hountondji, 1985), d'une génération à l'autre. Dans cette optique, Alphonse Tiérou⁶⁷ affirme que « la danse africaine traditionnelle est un élément essentiel du patrimoine culturel, parce qu'elle est l'expression vivante de sa philosophie, la mémoire de son évolution et de ses acquis culturels au cours des siècles » (Tiérou, 1989 : 7).

La danse africaine développe souvent le folklore, au sens de réjouissance populaire à laquelle les Occidentaux sont peu accoutumés. Dans ces folklores, on trouve une sorte de syncrétisme culturel où, selon Greimas (1971 : 65), « la poésie s'imbrique dans la musique et la musique dans la danse [...] la poésie, la musique et la danse agissent les unes sur les autres au niveau du folklore comme parties intégrantes d'un "objet sémiotique" unitaire, censé produire une signification globale conforme au contexte social donné »

⁶⁴ Collectif, *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française*, Paris, cité par Tiérou, 1989 : 21

⁶⁵ Au commencement était le verbe (Jn 1, 1 ; cité par Somé, 2005)

⁶⁶ Somé nous décrit « l'expérience africaine de l'art » grâce à « une mise à l'épreuve des théories occidentales de l'esthétique : [Baumgarten] esthétique de la connaissance, Kant (esthétique du sentiment), Hegel, Benjamin, Heidegger, (esthétique de contenu) », toutes étant confrontées à une production ainsi qu'à une pratique africaine du symbolisme qui n'est pas sans évoquer des questions épistémologiques quant à la notion d'art ». C'est dans ce canevas que Somé propose de définir les critères selon lesquels l'art africain contemporain pourrait être appréhendé (2017 : 12).

⁶⁷ Alphonse Tiérou, 1989, *Dooplé, Loi éternelle de la danse africaine*, Maisonneuve & Larose, Paris,



©Padonou Assomption

Figure 32 : Photo d'un cercle de danseurs à Porto-Novo, réalisée par moi-même lors d'une cérémonie vodūn à Malawi en Février 2018.

Face aux mouvements successifs et sans ordre qui caractérisent ces danses, les personnes en marge de la culture africaine sont parfois déroutées. Pourtant, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les mêmes danses comportent, au fond, beaucoup d'intérêts : du savoir ou savoir-faire, de la technique, de la logique et des codes sociaux. D'où l'idée selon laquelle toute danse africaine fait l'objet d'une science : « d'une technique, d'un art, d'un code social » nécessaires à sa connaissance.

Dans la perspective de ceux qui accordent du crédit à la danse africaine, le danseur africain doit être « parfaitement maître de la technique » (Tiérou, 1989 : 7, 28, 60), ce qui suppose un savoir et savoir-faire. De même, il faut qu'il « respecte des règles précises » ; d'où l'institution des canons de la danse africaine pour en contrôler la bonne pratique. Ici le professionnel de la danse représente, grâce à son corps dansant, la mémoire du groupe social auquel il appartient (Akoha, 2011), y

compris le patrimoine culturel de sa lignée (clan). Chacun de ses gestes ou mouvements délivre un sens (Somé, 2017 : 18-20 ; Tiérou, 1989 : 7)⁶⁸.

Les traditions africaines initient, non seulement les hommes, mais aussi les femmes à la danse :



©Padonou Assomption

Figure 33 : Photo de différentes catégories de femmes danseuses : âgées, adolescentes, jeunes, nourrices, voire enfants. Réalisée par moi-même à Zèvu en février 2018. On y observe de jeunes mamans ou de vieilles femmes – les premières avec leurs bébés souvent portés sur le dos pendant qu’elles dansent.

Toutefois, si la pratique de la danse ne fait généralement pas acception de sexe, c’est à la figure de la femme qu’il revient parfois d’exécuter certains styles de danses, telles que celle de la fécondité de la terre et de la femme ; y compris les danses événementielles, notamment lors des divers rites de passages : la naissance, l’intégration de l’individu à une société initiatique particulière, et le mariage en l’occurrence⁶⁹.

De même que certaines danses exclusives aux femmes, il s’en trouve d’autres réservées aux hommes, telles que les danses de sagesse et les masques en général.⁷⁰

⁶⁸ « L’art africain, écrit Somé, peut être défini comme un espace de production d’émotion et de signification ou plus exactement un cadre de production de sens par le sensible » (2017 : 20)

⁶⁹ On se reportera aux études sur les danses féminines (Lassibille, 2004)

⁷⁰ On se reportera aux études de Aurélie Mongis qui observe le même phénomène chez les Wè de la Côte d’Ivoire (Mongis, 2011)



©Padonou Assomption

Figure 34 : Photo du rythme traditionnel de sagesse des populations nago, réalisée par moi-même lors du festival du 10 janvier 2019



©Padonou Assomption

Figure 35 : Photographie d'une danseuse déclinant la panégyrie xwéda à Ouidah lors des festivals de Janvier 2019. Photographiée par moi-même.

Comme le montrent les images de la photo ci-dessus prise à Ouidah en 2014, la danse offre aussi l'apparence de la beauté. Les Gun disent de la danse qu'elle est une performance esthétique (*yèyi tīn to wè dudu mē*). La danse évoque une mise en scène⁷¹, y compris l'usage des beaux vêtements, des belles parures, des ornements aux couleurs les plus variées, des rythmes et sons agréables, de l'harmonie musicale, du plaisir à l'écoute.

⁷¹ À propos de la mise en scène relative à la danse, Alphonse Tiérou fait une belle description du danseur africain que voici : « De face le visage du danseur est maquillé avec art ; le corps est badigeonné d'un mélange de racine de feuille et de terre broyé ensemble dans un mortier... Après une série d'improvisation, le maître tambour fait une pause. Le danseur libéré des sons inquiétants, rejette alors les épaules en arrière comme si fatigué, il cherchait à détendre ses muscles. Et le tambour reprend cette fois avec le rythme spécifique à la danse des esclaves (Tiérou, 1989 : 84)

II. Comment les Gun dansent-ils ?

Deux éléments sont essentiels à la description du phénomène de la danse chez les Gun : l'environnement de la danse et les instruments de musique.

1. L'environnement propice à la danse

Lorsque vous allez à un spectacle de danse chez les Gun de Porto-Novo, il est particulièrement intéressant de voir la disposition circulaire des spectateurs autour de la scène, elle-même en mouvements circulatoires comme pour former une spirale. Comme le démontre Alphonse Tiérou (1983 : 15) au sujet de la danse africaine en général, les traditions de danse *gun* présentent, en effet, un public en forme de cercle au centre duquel se déroule le spectacle. Les composantes majeures de ce public sont un ensemble d'orchestres, d'escortes, de musiciens et musiciennes, de chanteurs et chanteuses. À ce public s'ajoutent, bien évidemment, diverses sortes de spectateurs naïfs ou curieux, y compris parfois des espions étrangers venus des villages voisins, afin de découvrir, à des fins utilitaires (politiques ou commerciales), l'originalité de la danse en question, c'est-à-dire les éventuelles innovations relatives à sa mise en scène.

Avec cette configuration de l'espace du spectacle comme tel, il importe de faire une remarque : les danses *gun* ont souvent lieu dans des univers formant une spirale de trois corps concentriques : la sphère occupée par le danseur sur scène, la sphère des spectateurs, et la sphère invisible des ancêtres⁷² qui gardent leur existence parmi les leurs au-delà de la mort⁷³. En somme, il s'agit, dans la danse *gun*, de la présence de trois entités liées. La réunion de celles-ci en un tout global n'est sans doute pas anodine, car ne s'agirait-il pas là des interactions entre trois univers au bénéfice du succès de la danse en question ? Le même phénomène d'interactivité s'observe dans la tradition des repas *gun* lors desquels l'individu ne mange jamais seul⁷⁴.

⁷² Le terme ancêtre signifie, en contexte africain, la condition enviable d'un disparu. Car, comme le démontre l'ethnographie de Somé chez les Dagara, la mort n'est pas perçue comme une « déchéance » (Somé, 2017 : 14), mais elle est, dans la continuité de la vie, un passage à un autre monde, celui des ancêtres.

⁷³ Avec les recherches de Somé, en effet, nous nous sommes aperçus que le rapport de l'Africain à l'art, y compris la danse, est essentiellement religieux ; et dans ce rapport religieux, affirme l'auteur, « émerge une conception de la mort dans laquelle celle-ci n'est qu'un passage, un moment de la vie notamment par le truchement de l'ancestralisation en tant que processus du maintien, dans la présence, d'un individu pourtant frappé d'une disparition irréversible » (2017 : 11).

⁷⁴ Padonou Assomption, *Les rituels des repas sud-béninois face à l'Eucharistie : conflits et Alliances*, Mémoire de Master II en Anthropologie sociale et culturelle, soutenu à Strasbourg, juillet 2015.

Cela étant, le danseur *gun* représente lui-même le premier cercle ; il constitue l'univers le plus important d'un spectacle qui en réunit trois. En effet, représentant l'agent central de la danse, le danseur jouit d'un pouvoir de séduction s'étendant à la fois sur le cercle visible des spectateurs et celui invisible des ancêtres. Le danseur apparaît ainsi au centre de deux mondes, comme une boule mobile qui tire ses énergies de ses influences sur l'environnement qui l'englobe⁷⁵. Il ne joue pas à une simple vedette, mais il en est réellement une. Il est l'intelligence du jeu des liaisons entre tous les univers visibles et invisibles autour de lui. Aussi, sa danse consiste-t-elle à faire passer des messages d'un univers à l'autre et inversement. D'où danser, c'est communiquer.

La danse *gun* fait apparaître le danseur comme un communicateur. Voici en quoi consiste cette communication : d'une part, le danseur *gun*, comme en état de passivité, est un récepteur d'ondes et de sons vibratoires auxquels les Gun attribuent la qualité du génie nommé *Aziza*. Ce génie est invisiblement perçu par les facultés sensorielles du danseur alors inspiré à poser les meilleurs gestes. C'est de lui que le danseur tient ses talents personnels à développer librement. D'autre part, le même danseur, en sa qualité d'acteur du spectacle de danse, tire activement de l'énergie⁷⁶ auprès de l'environnement musical qui l'entoure : les encouragements de son escorte, les applaudissements des spectateurs, les chants et la musique des instruments. Nourri par son environnement visible et invisible, le danseur *gun* partage ainsi à son tour la joie ou la peur reçue du cosmos, y compris son amour, ses craintes, son courage, ses angoisses, ses espoirs, son envie, ses inquiétudes, ses colères, ses rancœurs, sa honte, sa culpabilité, sa haine, son agacement, sa fierté, son bonheur, sa gratitude, son enthousiasme ou sa paix intérieure. Ces émotions qui lui viennent du cosmos, les ayant reçues, ingérées et digérées, il en fait d'abord sa propriété personnelle, puis les retourne en cadeau à l'univers à travers la communication relative à sa danse⁷⁷. Il est donc à la fois l'auteur de son style de danse et le reflet des émotions des autres et de l'au-delà dont il assure la

⁷⁵ L'identité du danseur apparaît là comme le point de rencontre de tous les mondes, de toutes les cultures.

⁷⁶ Il s'agit chez ce danseur d'un double état, à la fois passif et actif tel que l'a décrit Somé au sujet de la « main oculaire », avec le paradoxe d'un toucher qui n'en est pas un en réalité, « un toucher qui n'a rien de manuel, ... Je ne peux toucher que si je fais usage de mes yeux... il est question d'un toucher à distance, , donc de ne pas toucher... si je suis touché, écrit-il, c'est parce que j'ai vu » (2017 : 117-118).

⁷⁷ Je me suis laissé inspirer ici par une analyse de Somé qui, partie de la théorie hégélienne de la « la mort de l'art », aboutit à la conclusion selon laquelle, « la mort de l'art, ou la fin de l'art devient une condition de l'émergence de l'esthétique du sentiment [...] Par la mort l'art acquiert son émancipation à l'égard de la religion » (2017 : 14). Ce qui signifie, au fond, que l'art formel (esthétique du sentiment) se nourrit de l'art fonctionnel, au sens d'esthétique du contenu, qui caractérise l'art africain. L'art du sentiment n'est donc pas une création ex nihilo, mais plutôt nourri par une réalité qui en inspire la créativité : « Il y a une continuité entre esthétique du contenu et esthétique du sentiment » continue l'auteur (2017 : 14). Cette continuité, c'est ce qui éclaire, s'agissant de la danse, les liaisons assurées par le danseur entre les trois univers susmentionnés : les émotions suscitées dans le corps du danseur par l'histoire des ancêtres nourriraient alors la scène formelle du spectacle de sa danse. Voilà qui fait accéder la danse africaine à la sphère de l'esthétique du sentiment développée par Kant.

transmission. Comme affirme Tiérou, « Danser à la manière des Africains, c'est reconnaître que l'homme est inséparable de l'univers et qu'il constitue fondamentalement une étincelle divine » (1989 : 23).

On se souvient, en effet, de la théorie des danses africaines en générale dont Alphonse Tiérou dit qu'elles sont un « langage » à part entière, un « moyen de communication avec le monde, avec les autres et avec l'au-delà » (1989 : 30), puisque l'Africain ne peut concevoir un monde où les faits vitaux n'auraient pas aussi une part de spiritualité⁷⁸ (1989 : 50). Voici l'une des descriptions que fait Tiérou de la danse africaine au sens d'« échange » mutuel entre plusieurs entités visibles et invisibles, toutes étroitement liées les unes aux autres en un tout global :

« L'Africain est profondément animiste [...] la spiritualité africaine est symbolisée par trois cercles concentriques correspondant chacun à un stade différent de la spiritualité [...], il y a passage continu ou échange d'un cercle à l'autre et dans les deux sens [...] Le mode privilégié d'échanges entre ces trois stades de l'évolution spirituelle est la danse, véhicule commun à tous les cercles » (Tiérou, 1989 : 49-50).

La danse, chez les Gun, au sens d'échange entre trois univers cosmiques, se pratique à partir de l'univers intime du danseur lui-même connecté aux deux autres univers que sont les cercles visibles des spectateurs et invisible des ancêtres. Mais derrière la beauté externe de cette spirale formée par trois corps liés, à la faveur des mouvements et des pas cadencés, il se passe, dans l'intimité du corps dansant, une communication d'énergie qui est à la fois une souffrance et une jouissance. Autrement dit, l'essentiel du ressenti du danseur révèle à la fois l'existence d'une jouissance et d'une souffrance comme on l'observe dans le phénomène de la passion⁷⁹. Au fond, la danse gun est une passion, cela fait de la condition du danseur un paradoxe : celui d'une existence à la fois active et passive.

Au titre de la passivité dans la danse, j'entends la jouissance au cours de laquelle le danseur éprouve du bonheur. De ce bonheur dans la chair vive, le Gun dit qu'il est saveur : (*yé nɔ sé vi vi* = accès à l'orgasme de la danse par l'écoute). Le danseur accède ainsi à la connaissance du goût, grâce à une jouissance de la musique par l'ouïe.

Mais ne nous y trompons pas : aussi passif que soit cet état de jouissance dans la danse, le danseur lui-même n'est pas dénué d'activités internes. Car en même temps que jouissant, le corps du danseur est en mouvement. Le danseur est donc aussi actif, car énergique aussi, plein d'enthousiasme et de générosité.

⁷⁸ Cette idée de spiritualité se retrouve également chez Somé qui affirme que « le rapport des acteurs sociaux à leur art africain, y compris la musique et la danse, est essentiellement religieux, même s'il est vrai que la musique et la danse comporte chacune un aspect spécifiquement profane, ce qui constitue d'ailleurs une particularité ». (2017 :11).

⁷⁹ À quelque différence près, R. Somé (2017 : 104-105) développe la même idée à propos de l'art africain sous l'image du « sublime ».

En conclusion, retenons que la condition de possibilité de la danse est, bien évidemment, le plaisir, même si l'essentiel de la danse ne se réduit pas à cela. Les plaisirs – caractéristiques d'un état passif du sujet – procurent de l'envie, laquelle motive l'individu dès lors transformé en un danseur toujours plus engagé. Danser c'est donc, non seulement jouir, mais aussi « agir » pour la passion – ce qui implique l'entrée délibérée dans une souffrance choisie et motivée par une joie profonde. Autrement dit, l'individu dont la danse fait éprouver du plaisir est au même moment transformé, voire transfiguré⁸⁰.

S'agissant de la danse *gun*, il y a dans cette pratique, non seulement l'activité des muscles par laquelle le danseur se révèle comme un danseur passionné, mais aussi la puissance des sons, des voix, de la musique et du rythme⁸¹ qui, tout en suscitant de l'émotion⁸² dans le corps dansant, révèle le danseur lui-même comme l'objet de sa propre danse. C'est ce qui m'autorise à affirmer que le danseur *gun* est, au fond, sujet et objet de sa propre danse.

⁸⁰ On retrouve le paradoxe du corps à la fois actif et passif chez Somé. Ce dernier dit de certains objets qu'ils sont actifs, voire puissants, et peuvent contribuer à la transformation du corps humain, notamment certaines nourritures lorsqu'on les ingère pour les digérer. S'agissant de la communion chrétienne qui se réalise par la consommation du corps du Christ, il dit de l'absorption de l'hostie consacrée : « le corps sacré est agent, tandis que le corps ingérant est patient » (2017 : 99).

⁸¹ Chez les Gun, les instruments de musique sont, pour la plupart, considérés comme des divinités, y compris les sons ou musiques qu'ils produisent. Ils sont sacrés, donc puissants. Aussi, jouissent-ils d'un pouvoir sur l'homme. Ils sont très actifs et émettent des percussions.

⁸² Nous pouvons citer, au titre d'exemple, les émotions suscitées par la danse décrite par Alphonse Tiérou dans le cadre de la naissance d'un nouveau-né en Afrique : « lorsqu'un enfant naît dans le village, il est accueilli dans le village par une danse : les habitants rentrent des champs à la nouvelle, et ils « danse la nouvelle » sur la place, puis rentrent chez eux, sans même voir l'enfant » (Tiérou, 1989 : 24). Dans la danse communicative occasionnée par la naissance d'un enfant, s'agit-il d'une danse de reconnaissance ou de protection, peu importe, c'est du moins une émotion populaire marquant l'entrée de l'enfant, c'est-à-dire une nouvelle vie, dans la communauté villageoise ou humaine. °



©Padonou Assomption

Figure 36 : Ici une photo prise au palais royal de Hɔnmè en mars 2016 : on y voit en scène les femmes du roi de Porto-Novo (axɔsi), à la fois sujet et objet d'une danse appelée gangbè. En fait de danse, il s'agit d'un rythme et d'une cadence sur fonds de sons provoqués par des plaques en métal (souvent des assiettes) portant des anneaux tout alentour.

En même temps que leur voix, y compris la signification de leurs chants (Akoha, 2011), les sons du *gan gbè*, instruments joués par ces femmes, offrent un énorme plaisir qu'elles éprouvent comme s'il s'agissait d'un délice dans la chair vive : « le plaisir de la danse comme tel est pareil au plaisir du repas » (*vi vi dé xé tiin to wè lo mè ci vi vi dé yè nɔ mɔ to wɔ mè un kɔ*) dit Suzanne Ahlonsou. Et Paul son époux de renchérir : « une fois arrivé à ce délice-là, on peut affirmer avoir véritablement dansé » (*hwénu ena yé sé vivi éné un kɔ, ye hen, yé na dɔ yé du wè nugbo*), ce qui sous-entend qu'il peut exister une fausse danse, c'est-à-dire des mouvements de corps, contraignants et sans goût réel.

Cela étant, on ne peut justifier le goût, s'agissant de la danse, autrement que par la liberté d'un sujet faisant le choix de souffrir pour danser. La liberté de danser fait disparaître la douleur liée

à la danse – une douleur dont la perception sensorielle⁸³, comme dit David Le Breton, s’opère dans la confrontation entre un univers de sens (événement corporel)⁸⁴ et de valeurs (référence)⁸⁵ – ces dernières étant fournies, ici, sinon par la voix humaine, du moins par les instruments de musique dont les sons sont attentivement écoutés, ingérés et interprétés par le corps du danseur. Voici l’essentiel de ces instruments de musiques chez les Gun :

2. Les instruments pour la danse

Les Gun connaissent une grande variété d’instruments de musique, avec pour chacun une signification particulière selon qu’ils sont fabriqués avec du fer, du bois, de la peau humaine ou animal... (Rouget, 1996 : 55)

a. Instruments fabriqués avec du fer

Les maracas (*aso-go*) : ci-dessous en photo (fig 12), réalisée près de Hənmě en mars 2016. Avec des graines flamboyantes à l’intérieur, les maracas constituent, selon mes informateurs, les 1^{ers} instruments de musique *gun*.



©Padonou Assomption

Figure 37 : Photo du *aso-go*, réalisée par moi-même au palais de Hənmě en mars 2016

Chez les Gun, le fer qui produit du son représente le dieu de la guerre appelé *ogu*. *Ogu*, dieu de fer, du feu – énergie qui brûle et qui purifie. Le feu nourrit la danse. D’où le lien entre l’énergie et la danse *gun*.

⁸⁴ À la suite de Howes, David Le Breton propose une “anthropologie des sens” dans laquelle il montre « comment l’expérience sensorielle varie d’une culture à l’autre selon la signification et l’importance relative attachée à chacun des sens... l’influence de ces variations sur les formes d’organisation sociale, les conceptions du moi et du cosmos, sur la régulation des émotions et sur d’autres domaines d’expression corporelle » (Le Breton, 2006 : 19, cité par Somé, 2017 : 29).

⁸⁵ La même idée se trouve chez Somé, lui-même inspiré par la philosophie de Hegel parlant de la « mort de l’art » au sens de l’accession du danseur à la sphère de la liberté créatrice (2017 : 14).

Les gongs (fig 38). Dans la musique traditionnelle *gun*, intervient une grande variété de gongs qui sont autant d'instruments de musique. Fabriqué lui aussi avec du fer, le gong fait généralement penser à de l'énergie ; et plus particulièrement à la divinité *Ogu* chez les Gun – dieu de feu. Le patrimoine musical *gun* connaît bien d'autres catégories de gongs dont les plus importants : en figure n°40 , le *Ahuanen kɔn* et figure 39, *gan keke vi-no*



©Padonou Assomption

Figure 38 : photo d'un gong (gan keke), réalisé au palais de Honmè en mars 2016.



©Padonou Assomption

Figure 39 : photo du gong-mère (gan keke vi-no), réalisée au palais de Honmè en mars 2016



©Padonou Assomption

Figure 40 : photo d'un demi-rond de métal protant un creu en son fond, en forme de poitrine de pigeon (ahuanen kɔn), réalisé au palais de Hɔnmɛ en mars 2016

Soulignons enfin qu'il existe deux différents emplois du fer par le danseur. D'une part, un usage individuel dans lequel l'individu apparaît à la fois comme instrumentiste, chanteur et danseur. En effet, grâce l'utilisation des gongs, le danseur nourrit lui-même sa propre danse et ses chants, grâce aux sons qu'il produits. D'autre part, chez le danseur, le fer peut connaître aussi un usage médiatique, car assuré par un ou plusieurs clocheteurs professionnels au moment où le danseur se consacre entièrement à sa danse. Toutefois, dans l'un ou dans l'autre cas (fig 37-40), les sons de cloche accompagnent la voix dansée, chantée ou parlée (Rouget, 1996 : 91-93).

Tous ces instruments ont en partage le fer, dieu *ogu*, carnivore dans la mythologie *gun*. C'est un dieu vengeur : il se réjouit de manger la chair de sa victime, de déguster son sang. C'est lui le dieu qui mange sa victime en dansant « *Du ye no du bo no du* » (manger, c'est danser)

b. Aux instruments de fer ci-dessus cités, – s'ajoute la hochette (*hunsɔgo*), une sorte de pailles et de raphia hermétiquement tissés et cousus de toutes parts, avec à l'intérieur des graines, pareilles aux boules contenues dans la maracas.

Hun sɔgo (fig 41) est un instrument beaucoup moins puissant, voire moins percutant que le *asɔ-go*. Ses sons sont dits modifiables par rapport aux sons du fer.



©Padonou Assomption

Figure 41 : photo de hun sɔ-go réalisée à Malawi en février 2018

c. Tout autant important est le bois dont l'utilisation entre aussi dans les activités de production musicale chez les Gun.

En figure n° 42, est photographié le bois bambou, *kpalon*, utilisé pour rythmer le *kpalonhũngo* ou *kaka*. *Kaka* est l'une des rares cadences de danse *gun* contre la mort. Le rythme *kaka* est une anarchie de jeu et de défoulement populaire dans lequel l'individu se permet de danser comme il veut. La danse *Kaka* manifeste l'aspiration humaine à la liberté et au bonheur envers et contre tout.



©Padonou Assomption

Figure 42 : photo du bois kpalon servant à danser le kaka, réalisée en
Février 2018 à Malawi

La danse *kaka* a lieu lors des funérailles pour conjurer la mort de l'homme. C'est une danse de défoulement qui tend à représenter une société idéale où plus rien n'évoque la douleur, la souffrance, les larmes, les injustices. Voici, en figure n°43, l'image présentée par un spectacle de la danse *Kaka*.



©Padonou Assomption

Figure 43 : photo de la danse kaka réalisé en février 2018 à Malawi

Lors de la danse *kaka*, liesse populaire, tous les danseurs sont ivres de liberté, se permettant par conséquent de dire ouvertement ce qui leur passe par la tête : hommes et femmes manifestent de l'audace contre la guerre, l'injustice sociale, le mal physique ou spirituel. Parfois ils utilisent un vocabulaire habituellement proscrit pour défier l'adversaire ou la mort.

d. Il y a enfin les tambours, centre d'intérêt des foules et des grands orchestres. Les tambours ont pour rôle de rassembler le peuple et d'ouvrir le dialogue avec la nature par des sons puissants, percutants, inquiétants, parfois lourds ou sourds, ou encore menaçants (Tiérou, 1989 : 84). Les tambours sont fabriqués par divers objets prélevés sur la nature : la peau du gibier (la panthère en général), ou celle d'un animal acheté au marché d'*Ajarra* tel que la vache, le mouton. Autrefois, le fauve ou l'animal acheté, étant immolé⁸⁶, on prélève délicatement sa peau, tout en conservant sa viande pour le repas. La peau est tendue sur un cylindre de bois par des piquets tout alentour ; elle va alors servir à fabriquer des tambours pour les danses.

⁸⁶ Dans les temps anciens, certains tambours (dits sacrés) étaient fabriqués avec la peau humaine, par exemple le tam-tam joué par le nommé *Atawagan* chargé d'annoncer la mort du roi défunt (Rouget, 1996 : 55).



©Padonou Assomption

Figure 44 : Photo d'un tam-tam hũn faite à Malawi en février 2018

Comme un instrument de musique, le tambour est aussi un instrument de communication qui nourrit et entretient les émotions des danseurs : « rien n'est plus fréquent en Afrique, dit Gilbert Rouget, que de voir des tambours dicter au danseur des figures chorégraphiques correspondant à un personnage auquel il s'identifie » (1996 : 75). Il existe autant de tambours que de divinités, de royautes, de principautés et de clans.

III. La passion de la danse chez les Gun : de la souffrance consentie à la jouissance

Je présente ici les composantes majeures du conservatoire des traditions ancestrales, objet des pratiques de la danse *gun*. Celle-ci est mise en œuvre pour transmission de la culture assurée par le danseur qui en éprouve de la souffrance et de la jouissance.

1. La danse *gun* : célébration passionnée du mémorial

L'histoire des Gun de Porto-Novo est autant marquée par de profondes joies que par des souffrances. Ces joies et souffrances ont souvent fait l'objet de poésies ou de chansons données en spectacles au bénéfice des danses. Par exemple, le grand compositeur *Sagbohan Danialou* a souvent chanté la sagesse africaine, *Adjahwui* a chanté le bonheur de l'homme nanti de richesse, y compris

sa détresse dès lors qu'il s'appauvrit... Bien d'autres encore tel que *Nel Oliver*, Ignace *Métok* et *Sessimé* ont chacun, en qualité d'artiste des arts de la scène, marqué l'histoire des Gun de Porto-Novo de leurs chants mélodieux, lesquels parlent de la confiance ou du doute de l'homme face à l'avenir, du deuil présent ou de la joie de vivre, des angoisses ou des espoirs, de la révolte du peuple *gun* contre les injustices sociales.... Il y a là autant de lieux de réflexion sur la vie, notamment sur les relations de l'individu avec le cosmos et avec l'au-delà.

Lors de ces chants, des gestes⁸⁷ ont souvent été inventés pour accompagner les paroles rythmées, chantées ou déclamées. Ainsi, comme ailleurs dans le monde, les Gun ont, eux-mêmes, inventé leurs danses : le *ajogan*, le *massè gohũn*, le *tchenkunmè*, le *kaka*, le *gogo*, le *hũngan*, le *sato*... autant de langages corporels constamment nourris aux sources des émotions du monde de leur temps. C'est comme affirme Alphonse Tiérou : « c'est dans l'univers cosmique que le danseur africain trouve nourriture à sa danse » (1989 : 21-31). Chargés de réalités cosmiques, les langages de la danse expriment sinon la beauté de la vie chantée, du moins les péripéties de l'existence.

La danse *gun* est la passion du corps nourrie aux sources de l'histoire. Comme telle, la danse est relative au phénomène de corps, physique ou social. Cela étant, le fait social se retrouve partout dans la danse, sinon sous des aspects de mouvements communicatoires de corps ambulant, du moins sous l'impulsion des émotions à l'intérieur du corps humain⁸⁸. Le danseur est comme « possédé par des sonorités » dit Alphonse Tiérou.

Bien plus que des sonorités, j'allais ajouter que le danseur *gun* est aussi habité par les mouvements de la vie, il est la mémoire vivante de l'histoire en cours⁸⁹. Aussi, peut-il exprimer le

⁸⁷ J'entends ici par gestes, des mouvements de la danse, à la fois physiques et sensibles, destinés à éveiller la sensibilité des spectateurs. Comme tels, ces mouvements assurent sinon une fonction de symboles, du moins une médiation : « notre époque, écrit Somé, demeure celle où notre rapport au sensible n'est pas immédiat [...] Avec les nouvelles technologies de communication et d'information, la sensibilité est médiatisée par le sensible en ce sens que la réalité physique est parfois sentie par l'intermédiaire d'une seconde réalité dont la compréhension exige toujours une part d'imagination, c'est-dire une faculté non sensible » (Somé, 2017 : 21)..

⁸⁸ La perception sensible, écrit Roger Somé, est un espace de communication, un langage, condition de la construction d'une connaissance générale proprement esthétique, c'est-à-dire une connaissance émergeant par le jeu sensible de sujets en rapport et par les relations qui s'instaurent entre les formes et les sens du sujet percevant ». (2017 : 34)

⁸⁹ C'est à la pensée de Somé que je dois le contenu du terme « vivant ». L'auteur procède à une anthropologie de la vie (2017 : 38-41). J'utilise celle-ci pour qualifier chaque fois le lien établi par le danseur africain entre son univers de référence, d'une part, et l'univers de ses spectateurs d'autre part. Aussi, la danse au sens d'appropriation de valeurs historiques ou culturelles par le corps physique du danseur est-elle ce qui donne vie à la culture comme telle. Dans cette perspective, Tiérou a bien raison de dire de la danse africaine qu'elle est vie : « la danse africaine, c'est la vie » (1983).

lien étroit de tous les hommes, tant dans le bonheur que dans la souffrance. Ce faisant il danse vraiment.

Par conséquent, la danse *gun* est l'expression vivante du lien entre un danseur, ses contemporains et ses ancêtres ; autrement dit, les Gun conçoivent la danse comme un lien vivant⁹⁰ à la fois communautaire et historique⁹¹. Le danseur passionné qui s'applique ainsi à réaliser des liaisons (celle de l'homme à la vie de ce monde et celle de l'homme à la vie de l'au-delà) fait absolument l'expérience d'une jouissance et d'une souffrance.

S'agissant de la souffrance à proprement parler, la question s'est souvent posée de savoir comment qualifier celle-ci autrement que par une sorte de masochisme inavouée. Puisqu'il n'y a manifestement aucune raison à ce que l'individu trouve plaisir à se torturer le corps. Son être, passionné par la jouissance de la danse, se laisse trahir, en outre, par son corps tout en sueur – signe avéré de fatigue qui, liée à une forte et longue activité physique, pourrait être une cause de souffrance physique. Toutefois, c'est souvent là, hélas ! une souffrance brûlée par le plaisir, au sens de blessure joyeuse, pour citer Dah Atchekpe comparant la danse à une jouissance corporelle résultant d'une piqûre de l'âme.

Cette piqûre est pour le danseur une douleur supportée et acceptée. Elle est un ressenti physique et naturel chez l'homme. Sans ce ressenti, la douleur n'existe pas. Toute douleur est donc sentie comme une souffrance, autrement elle n'en est pas une. Toutefois, il arrive d'assister à l'absence de ce ressenti marquant l'inexistence de la douleur corporelle chez certains danseurs *gun*.

2. La souffrance brûlée au bénéfice de la jouissance

Je propose maintenant un retour sur le paradoxe du singe aux sueurs cachées sous les poils. En effet, en rendant compte de son expérience personnelle, un danseur se compare lui-même à un singe brûlé de sueur : « le singe, dit-il, même si ses poils peuvent dissimuler sa sueur, n'échappe cependant pas à la transpiration » propos proverbial en usage chez les Gun, notamment en contexte de non-conformité d'une réalité à ses effets de surface. Comme on dit aussi, tout ce qui brille n'est

⁹⁰ Chez les Africains en général, la vie faire penser à la terre-mère. Le rapport à la vie est très important dans la manière de danser. Tiérou l'illustre bien par une description du danseur en *dooplé*, mouvement de base où « le danseur ou la danseuse est debout, genoux fléchis. Les pieds, parallèles et posés bien à plat, adhèrent fermement au sol... Le torse est en légère flexion postéro-antérieure. Les bras sont collés le long du corps, légèrement portés vers l'avant, les mains restent ouvertes, en demi-lune ou fermées. Le regard fixe l'horizon » (1989, 73 et 2001 : 63).

⁹¹ « La participation de l'homme au cosmos passe par sa participation à la communauté. L'homme ne peut en être mutilé... c'est vouloir connaître son corps, vivre par son corps, obéir à son corps et vivre ses expériences naturelles, en pleine conscience, sans avoir recours à la drogue. C'est avoir le courage de respecter les lois, qui ne sont pas toujours celles de la logique, l'irrationnel étant dans le langage privilégier du corps... avoir le courage d'accepter le plaisir... » (Tiérou, 1989 : 23)

pas nécessairement de l'or. Dans le cas du ressenti du danseur par rapport à la chorégraphie que le public admire, Jérôme Cler (2010 : 104-110) oppose les effets de surface aux profondeurs des sentiments, mieux à l'intériorité affective qui est proche de la réalité.

Pour ma part, lorsque j'ai interrogé des danseurs *gun*, eux-mêmes, sur le rapport qui existe entre cet adage et leur pratique respective, les réponses ont été unanimes : il s'agit de comprendre, chez ces danseurs *gun*, que la danse est un tout, un système dans lequel le plaisir et la douleur sont intégrés, et par extension la jouissance et la souffrance. C'est bien cela qui ressort de mon entretien avec le danseur nommé Bernardin N déjà cité dans le chapitre consacré au danseur : « le dos à terre apporte beaucoup de douleur corporelle, dit-il, en parlant des acrobaties qu'il effectue lors de la danse *hun-gan* ». Et il continue « vous souffrez réellement, au moment où le public s' imagine que vous êtes puissant et vous admire ». Il évoque la mémoire de son père, danseur lui aussi :

« sur la scène *hũn-gǎn*, j'ai vu mon père soulever la géante jarre *agɔgbo* avec ses propres dents » (*To hũn-gǎn dũdũ tẽn mɛ, m' mɔ baba ce zé àgɔgbɔ kpodɔ aɖũ kpo kpɔn*). Il y a certes là une profonde douleur (*vivè àgbàza mɛ tɔn*), mais aussi une profonde satisfaction (*vivi*), un héroïsme (*nũjĩ kpĩ-kpé*).

Avec ces témoignages, l'on s'aperçoit effectivement que le plaisir du danseur est toujours accompagné d'une douleur physique, du moins chez les Gun. Cela est si vrai que, chaque fois qu'un danseur a voulu dire le contraire, l'absence de douleur relève toujours davantage d'une expérience psychologique. En vérité, le danseur perçoit certainement une forme de douleur corporelle lors de la transpiration, mais il jouit, en même temps, d'un état psychologique bien plus fort que cette douleur alors en veilleuse et progressivement apaisée. Un tel état relève de la puissance de l'amour qui donne l'impression que le danseur ne vit que pour sa danse : « quand on aime, alors on ne souffre pas » (*yè nyi wan na wè, yè dũ awuvè mɛ vo*) disent les maîtres *gun* aux jeunes adolescents en situation d'initiation. L'absence de douleur est donc illusoire en réalité dans la danse chez les Gun. Car il existe une douleur voilée qui peut parfois émerger pour être perçue comme une souffrance, notamment en contexte des danses rituelles lors du deuil. C'est précisément là où intervient les danses *hun-gan* ou *sato* qui font intervenir des orphelins dansant et théâtralisant joyeusement leur tristesse sur une scène.

La force psychologique qui porte le danseur à triompher de la douleur qui existe en lui s'acquiert progressivement dans la durée, grâce à l'initiation au cours de laquelle on soumet les néophytes à de rudes exercices. Dès lors leur corps physique apprend à se mettre en posture de combattant face aux risques potentiels de douleurs ou de souffrance, y compris à se résigner en contexte de torture, c'est-à-dire en circonstance de pratiques violentes parfois nécessaires pour

certaines danses telles que les transes. Ils apprennent ainsi qu'on n'est jamais danseur pour rien, le danseur est nécessairement motivé par l'amour de sa danse, à l'image du consommateur attaché à son pain. Danser, c'est donc manger. On est forcément attiré par le menu du restaurant de son goût. Ainsi en est-il du danseur qui ne saurait s'abstenir de danser, même s'il sait par ailleurs les risques relatifs à sa danse. Il en résulte une nécessaire résilience face à la souffrance physique, y compris une capacité à oublier le risque lié à son héroïsme. Voilà qui instruit et transforme l'individu pour en faire un danseur chez les Gun.

. Une fois transformé, le corps du danseur est à même de porter joyeusement ses corvées sous l'apparence de plaisir. Ainsi, sans être sous l'effet d'une drogue quelconque lors de ses spectacles de très longues durées, Sagbohan Danialou donne bien des preuves de performance et de succès, sans signe de fatigue physique, ni de douleur, ni de faim. Cela ne signifie pas, au fond, une absence de douleur, il s'agit des techniques de résistance à la douleur physique du corps acquise par un apprentissage initiatique⁹².

Comme nous venons de le dire, chez les Gun, la danse fait l'objet d'un apprentissage ; mais c'est en même temps un cheminement tout au long de la vie : l'enseignement aux initiés est en continuité avec l'héritage culturel reçu de la famille. On enseigne aux initiés à redécouvrir l'utilisation de leur propre corps par les sens : l'ouïe, la vue, l'odorat, le goût et le toucher. Cet apprentissage est comme une réponse à la maxime socratique « connais-toi toi-même »⁹³. C'est un apprentissage qui conduit à la maîtrise du corps humain utilisé pour la danse, dans la perspective de Mauss qui parle de l'utilisation du corps. Il y voit en effet « l'instauration d'un mode de penser et d'agir qui a sa source dans le sensible, le tangible et qui, ainsi, va du concret à l'abstrait et non pas inversement (Mauss, 2001 [1950] : 365, cité par R. Somé, 2017 : 30).

Ainsi comme un ensemble de techniques corporelles enseignées et acquises⁹⁴ qui visent à inscrire le danseur dans l'expérience du sensible, l'initiation à la danse permet à l'individu de se

⁹² La question de la souffrance, au sens d'une perception par un sujet, ou de la douleur qui consiste en un ressenti se trouve bien développée dans les approches de D. Le Breton, (2003 : 41) relatives au corps et de R. Somé (2017 : 113-114) sur le sensible.

⁹³ Cette devise a été doublement interprétée par Somé : elle signifierait, d'une part, que « nul ne peut s'ouvrir au monde s'il ne sait d'abord ce qu'il est lui-même » ; et d'autre part, que « la découverte de la vérité dans le cheminement socratique suppose une altérité [...] une communauté dans laquelle le soi s'éprouve en découvrant l'autre et inversement » (Somé, 2017 : 79).

⁹⁴ Comme écrit Somé, « les techniques du corps comme expression de l'expérience sensible du sujet sont des faits culturels qui s'acquièrent par l'éducation. Aussi, elles varient non seulement selon l'individu, mais encore en fonction de la culture de la société dont il relève » (2017 : 31)

libérer de la peur de souffrir afin d'être combatif dans la performance, surtout face à toute adversité lors des compétitions avec ses semblables.

Par ailleurs, la fréquente pratique de la danse est un exercice de transformation du corps humain. Elle contribue, chez le danseur, à découvrir⁹⁵ progressivement en soi-même de nouvelles facultés internes au corps, lui permettant d'établir une liaison entre les composantes de son propre corps et son environnement : ses facultés internes et le monde externe, son âme et l'univers physique. Ainsi, à l'écoute externe du danseur s'ajoute une écoute interne (invisible) ; à la vue s'ajoute une vision du cœur puisqu'il y a des réalités que seul peut percevoir le cœur ; à l'odorat s'ajoute la mobilité comme si les narines avaient des pieds pour voyager ; au goût s'ajoutent les délices de l'âme⁹⁶, et au toucher la force du regard. Bref, l'école initiatique contribue à la découverte de nouvelles capacités qui accroissent la sensibilité⁹⁷ du danseur désormais ouvert sur deux mondes : un monde interne et un monde externe⁹⁸.

Nul doute l'intériorité ainsi développée⁹⁹ est mise en connexion avec l'extériorité par le danseur. À chaque découverte externe, correspond une reconnaissance interne qui est un acte contemplatif de gratitude pour ce qui est bien. Voilà qui explique le phénomène de la danse chez les Gun.

⁹⁵ Dans cette perspective de la découverte de soi-même, Somé affirme, en commentant Cassirer, que « l'appréhension du phénomène passe par une transcendance issue directement du sensible... En d'autres termes, la connaissance ne s'élabore convenablement que dans la mesure où ce qui la rend possible part du sensible » (2017 : 74), lequel est à proprement parler le corps du danseur dans le cadre de notre travail. Et pour parler comme Habermas ou comme Cassirer, le corps dansant est le « symbole » devenu le fait transcendantal de la connaissance. (J. Habermas, 1987 : 14 ; Somé, 2017 : 81-82).

⁹⁶ L'existence de l'âme en train de prendre plaisir à la danse peut être illustrée par un commentaire de Spinoza sur l'initiative de R. Somé (2017 : 35-38). Celui-ci affirme que l'état de l'âme jouissant n'a rien d'abstrait, notamment dans le cadre de l'expérience du sensible qu'il développe. Dans l'expérience du sensible, en effet, l'auteur présente l'âme comme une réalité plutôt corporelle.

⁹⁷ La sensibilité, qui apparaît, ici, comme nécessaire à la connaissance, avait été perçue, dans l'Antiquité, comme inapte à conduire à la vérité : « tout ce qui transite par elle ne peut faire l'objet de la connaissance » dit R. Somé se référant à la philosophie platonicienne et cartésienne (2017 : 23) farouchement opposée à la pensée de Spinoza (2017 : 23-24). Or le paradoxe, constate Somé, c'est que l'époque contemporaine est à la fois « dominée [comme par le passé] par une pensée analytique », et « marquée par une profusion de la sensibilité ».

⁹⁸ Il importe de faire remarquer ici la fonction médiatique du corps dansant dans ce jeu d'ouverture sur l'intériorité du danseur et sur les deux mondes : celui des spectateurs et celui des ancêtres. Comme écrit Somé, à la suite de Mauss, « le corps est ouverture sur le monde » (2017 : 31).

⁹⁹ Comparaison initié / profane : l'initié perçu comme vivant, c'est-à-dire ayant un souffle vital (*gbigbɔ*) et un esprit (*alindon*). Le profane est comme un homme mort. Quand il essaye de danser, on dit de lui qu'il fait du back country, parce qu'il ne sait pas écouter le rythme, qu'il va "hors sujet" en devenant la risée des voisins. De lui le Gun dit "*é ku gan*". D'où la danse implique d'être présent dans la culture *gun*. Cela signifie l'exigence pour le danseur d'être imprégné de réalités culturelles et locales : être initié, avoir développé un certain degré de sensibilité aux différents rythmes qui existent, avoir la capacité de percevoir des sons, de les interpréter efficacement, de appropriés pour le bénéfice des innovations dans le domaine artistique.

Ainsi, si toute danse suppose une opération intellectuelle de reconnaissance interne sans laquelle l'individu ne peut se réjouir et se mouvoir, elle sous-entend, au fond, l'existence d'une mémoire. Danser, c'est éveiller en soi-même un souvenir agréable qui fait mouvoir les facultés du corps. Cet éveil s'opère justement grâce à une perception sensorielle, moyen de toute liaison des univers internes avec les univers externes du danseur. Par conséquent, retenons que, pour qu'une danse soit possible, il faut une connaissance préalable relative à la subjectivité de chaque danseur. C'est comme écrit Somé : « le sujet n'accède à la connaissance que dans la mesure où il dispose d'une connaissance préexistante à toute expérience. Cette connaissance préalable est, dans le lexique kantien, la forme a priori de la sensibilité, c'est-à-dire l'intuition comme faculté d'une saisie globale de la sensibilité rendant possible la saisie particulière et précise du fait ». (Somé, 2017 : 73).

3. Expérience de la jouissance

Il est incontestable que le danseur est habité par une joie dans le cœur. Mais comment justifier cette joie, autrement que par le rythme perçu à l'intérieur du corps dansant¹⁰⁰ : ce rythme interne (appelé « *gan* » littéralement : fer, son) est le siège de l'écoute. Car le rythme et la cadence externe éveille l'attention (la conscience interne) du danseur à l'existence d'un bien, mieux à l'assurance du bonheur. Aussi, le Gun dit-il que le rythme est mangé (*yé qû gan*). Le Gun dit du son qu'il est mangé par le danseur qui en éprouve une jouissance semblable à celle du repas.

Mais la jouissance de la danse ne s'éprouve pas à n'importe quel moment. Le danseur fait l'expérience de la jouissance dans la durée, précisément lors de la bonne maîtrise du rythme et de la résistance du corps à la douleur par des techniques réussies. Il s'agit d'un moment plus ou moins long d'évasion, moment d'oubli des soucis quotidiens « *yè qû wè na do qè lén kpôn* » (on danse afin de se libérer des soucis relatifs aux péripéties de l'existence), moment de transe avec l'idée du bonheur assuré durablement : « il est bon que nous soyons ici ! dirait-on, Temps, suspendez votre cours ! ».

Lors d'une telle évasion de l'esprit, certaines parties du corps sont plus en jouissance que d'autres : les organes liés aux facultés de jugement et d'interprétation, telles que les facultés perceptives du danseur : visuelles, auditives, sensorielles, nasales et motrices. Par ces facultés, le danseur saisit le son et en tire profit à l'envi ; l'individu danse grâce au sens qu'il trouve à

¹⁰⁰ En fait de joie à l'intérieur du corps dansant, il s'agit de la jouissance de l'âme qui anime le corps. Comme écrit Somé, à la suite de Spinoza, il y a un « lien absolu ... une dépendance réciproque entre l'âme et le corps... il est absurde de vouloir dissocier l'âme du corps » (2017 : 26)

l'interprétation du son, des mots, des paroles chantées et des rythmes. Danser c'est donc aussi une activité d'interprétation d'une perception sensorielle.

4. La saveur de la danse

Comme déclare *Dah Atchekpe*, « la danse, c'est la joie qui pique l'âme de l'individu. Cela se peut par les yeux, par les oreilles, les narines, le toucher, le goût, les pieds ou les mains ». En vérité, la danse désignée ici par « ce qui pique l'âme » signifie, dans le langage de mon interlocuteur, ce que nous entendons par un ressenti. Lorsque l'individu se sent piqué dans l'âme, continue *Dah Atchekpe*, « son corps entre inévitablement en convulsion et il en résulte une douce sueur ». Par-là, nous sommes précisément orientés à penser à la saveur de la danse comme à ce que mon interlocuteur appelle « douce sueur », élément nouveau qui émerge de la pratique de la danse comme telle : douce sueur préalablement inexistante sur le corps du danseur. Elle est produite par la danse comme telle ; elle est créée par la danse. Et bien plus que créée, elle est douce ; elle donne de la saveur dans le ressenti corporel, grâce aux facultés sensuelles du danseur (Diaz, 2004).

Au premier niveau des facultés sensuelles de perception chez le danseur, il y a la vue. En langue *gun*, on dit que la pratique de la danse est d'une jouissance qui se sent dans les yeux. Autrement dit, les yeux perçoivent une saveur (*nu kun nɔ mɔ vivi bo sɔ nɔ ɔ̃u kaka*) ; comme s'il s'agissait de la main qui, son bonheur saisi, ne veut pas le relâcher : littéralement « quand on a vu (atteint) la saveur de la danse, on danse sans relâche ».

En plus de la vue, il y a l'odorat par lequel le goût de la musique s'aperçoit, s'interprète et s'accepte ou pas. Chez les Gun les mots goût et odeur connotent pareille signification : le goût se sélectionne par son odeur et l'odeur par son goût (*yé nɔ mɔ vivi gbɔn wan mɛ, kpo dɔ wan gbɔn vivi mɛ*). Chez les Gun, on aime ce qu'on danse, autrement on ne danse pas. Dès lors, danser suppose l'acceptation du goût de la musique. Et dire qu'on aime un morceau traduit « accepter l'odeur de ce morceau de musique » (*ye nɔ nyi wan na gan*). Danser, c'est savourer l'odeur d'un son perçu : « *ye yi wan na gan, bo nɔ ɔ̃u* », c'est adorer pour savourer l'odeur d'un rythme donné (*ye yi wan na hun*). Le danseur est donc forcément celui qui aime son rythme et le savoure à volonté.

Une troisième faculté de jouissance de la danse est le toucher. Pendant un spectacle *gun*, il y a aussi du théâtre. Les danseurs se passent la main, dit-on, c'est-à-dire se transmettent des objets qui circulent et qui prennent toujours plus de valeur. Par ce jeu du toucher, la danse atteint son orgasme. Les danseurs se relaient à tour de rôle. Ils se dispersent, puis se réunissent et ainsi de suite. En

relayant un danseur dans son rôle, le nouveau venu est qualifié d'avoir pris la danse du prédécesseur fatigué (*wéquto qevo wè nɔ yi wè na wéquto qé*). Ce qui fait apparaître la danse comme un objet tangible dont la transmission, valorisant la danse d'un individu à l'autre, procure une saveur.

La saveur de la danse résulte aussi de l'écoute, y compris la bonne interprétation des sons perçus par le danseur. Pour illustration, on raconte l'histoire du paysan qui, aux seuls sons du pilon et de la marmite, a pu percevoir¹⁰¹ la saveur du repas que lui destine sa femme à son retour des champs : « Par avance, dit *Ahouandjinou*, le paysan se réjouit de danser en franchissant le seuil de sa maison au soir d'un travail rustique ». Cette anecdote est racontée pour montrer comment la saveur d'un repas est perçue rien qu'à partir des sons musicaux entendus par les oreilles. Ainsi accède le danseur *gun* à la saveur de la danse (*ye nɔ se vi vi na wè*).

De même, le goût est l'une des facultés sensuelles permettant à l'individu de tirer grand profit de sa danse. Comme annoncé plus haut à propos des odeurs, le goût est aussi en étroite lien avec l'ouïe. Ainsi, si vous pouvez découvrir une saveur à travers les oreilles, cela ne peut être que par le goût et vice versa. Chez le danseur *gun*, le goût de la danse parvient à sa folie (jouissance) qui fait comme monter la salive à la bouche lorsque les oreilles accèdent à l'agrément des sons. Le danseur atteint ainsi la saveur de sa danse. D'où le cœur de ma thèse : danser c'est manger

Enfin, chez les Gun, l'individu qui danse est semblable au sportif : on danse comme on fait de la gymnastique : (*ye nɔ du wè na do zan agbaza*), le danseur, à l'instar du sportif, éprouve son bonheur dans les sueurs (*wè dutɔ nɔ du-gbè to den mè*), car danser, c'est entretenir la bonne santé (*yè nɔ du wè na do to ganji*), dit mon interlocuteur Djossou. Ainsi, De même que la danse fait transpirer le corps en activant le souffle, le danseur se débarrasse des maladies du corps (*Yè nɔ gbɔn na do de yozo*), littéralement : on inspire le souffle dont l'énergie débarrasse le corps du trop-plein.

En quel sens la science de la danse est aussi une croyance ?

De l'observation de la danse *gun* ci-dessus étudiée, apparaît un paradoxe, celui des phénomènes rationnels et irrationnels, telles que les énergies du danseur fournies à la fois par

¹⁰¹ L'idée des narines qui voient est un paradoxe qui donne ici l'occasion de constater l'émergence d'une vue exceptionnelle, celle du nez alors que c'est normalement par les yeux qu'on peut voir – un voir qui n'a rien de commun avec la vision par les yeux. Il ne s'agit donc pas d'une vision conditionnée par la lumière diurne ou électrique, mais d'une perception sensorielle d'un goût. D'où la métaphore des narines qui perçoivent : il s'agit d'un voir métaphorique (Somé, 2017 : 117).

l'univers physique des spectateurs et l'univers invisible des ancêtres¹⁰². Dans le premier cas, les émotions nourrissant le danseur relèvent des données expérimentables et rationnelles. En revanche, Dans le second qui suscite aussi des émotions pour la danse, l'énergie fournie à la danse est juste supposée, hypothétique, non avérée, et par conséquent irrationnelle. Mais si opposées que paraissent ces deux origines d'énergies de la danse, elles sont pourtant reliées l'une à l'autre par la pratique de la danse *gun*. D'où notre conclusion : le rationnel et l'irrationnel sont en interdépendance dans la pratique de la danse *gun*. C'est en sorte que la science de la danse *gun* suppose un minimum de crédit à accorder aux faits irrationnels inhérents à sa pratique.

Bien plus, grâce aux traditions de danse proposant aux néophytes des chemins initiatiques visant à éveiller des capacités chez le danseur *gun*, la vérité de la danse apparaît manifestement comme une reconnaissance, c'est-à-dire la réjouissance qui émerge de la confrontation d'une joie perçue par un souvenir au sens de connaissances préalables. L'expérience de la danse consiste ici dans la satisfaction du bonheur retrouvé par suite de liaison de deux mondes par le corps du danseur.

Au nombre de connaissances préalables, retenons, d'une part, les activités culturelles qui contribuent à construire une personnalité, et à développer une sensibilité ; et d'autre part l'expérience religieuse ou la croyance qui, telle une marque non négligeable de la personnalité du danseur, apporte des influences sur ses choix.

La culture¹⁰³ de l'individu constitue l'ensemble du savoir et savoir-faire éprouvé, au sens d'expériences vécues, le long de son existence : l'éducation et l'instruction. Entrent en ligne de compte, notamment en régime d'oralité, toutes connaissances regroupant l'ensemble des techniques acquises lors du parcours initiatique.

Quant aux influences de la croyance sur la pratique de la danse, l'expérience religieuse de la transe peut nous inspirer. Ici, la danse est suscitée par l'intuition d'un bonheur qu'on ne peut pas démontrer avec la raison, ni par quelque logique. C'est comme écrit Katia Légeret – Manochhaya : « [...] Les choses se font par le corps et non par les idées [...] » (2010 : 61-97).

Au total, il y a une part de croyance dans la connaissance de la danse chez les Gun. La danse *gun* est l'expression d'une reconnaissance au sens de la redécouverte de vérités endogènes,

¹⁰² Le même phénomène s'observe ailleurs en Afrique, notamment chez les Diagarra qui voue un culte aux ancêtres

¹⁰³ On se reportera utilement à la définition que donne au terme culture René Girard cité par Somé : « fruit d'un désordre, d'une violence, ... une violence que nous n'arrêtons pas de déployer contre nous-mêmes au point d'adopter souvent des attitudes contre-nature. (Somé, 2017 : 116).

supposées ou avérées¹⁰⁴. En d'autres termes, la croyance apparaît comme l'une des conditions pour expérimenter les vrais délices de la danse.

¹⁰⁴ Au sujet des vérités endogènes, nous nous sommes laissés inspirer par Paulin Hountondji dont les recherches attestent l'existence d'un savoir endogène propres aux populations africaines (1994).

Chapitre 4. Mange la vie (*ḡu gbè*) : Pour une éthique du repas chez le danseur *gun*

Si l'on peut définir la culture comme l'ensemble des productions humaines concernant, entre autres, les arts, l'esthétique et la religion (Turner, 1968), l'on est en droit d'assimiler à celle-ci les patrimoines *vodŭn* de Porto-Novo, fruits de vivantes traditions à l'œuvre dans l'existence des Gun. Aujourd'hui, ces traditions font l'objet de sporadiques célébrations ou festivals, notamment pendant les fêtes *vodŭn* du 10 janvier, lors desquelles de nouvelles formes chorégraphiques sont inventées pendant les danses. Dans chaque lignage *gun* cultivant la vie de folklore à cette occasion, les danses locales observées sont chaque fois recréées ou rénovées à partir des anciennes ; c'est-à-dire dans la continuité des traditions laissées aux fils par les pères (Akoha, 2011). Dans ce contexte, on observe autant de *vodŭn* que de danses locales. Chaque *vodŭn* est représenté par un rythme (percussions, son ou tam-tam), musiqué et dansé par ses adeptes propres : autant de mouvements, autant de rythmes, autant de danses. Toutefois, quand bien même dansent les *vodŭn*, c'est toujours des êtres humains qui apparaissent dans leurs danses, restant soumises à une éthique particulière les relations de ces derniers avec les *vodŭn*. Voilà l'objet de ce dernier chapitre. D'une part, nous allons considérer l'immersion de l'individu dans cet univers de la danse *vodŭn*, y compris les ressources qui nourrissent sa danse ou les poisons qui la détruisent (I), cela nous amène, d'autre part, à la question de l'éthique du repas du danseur : rapport du danseur à l'interdit et au permis (II). Enfin, suivra la question de la destinée (III).

I. Les ressources de la danse chez les Gun

Les ressources d'un danseur nous renvoient à l'ensemble des besoins et moyens mobilisables au bénéfice de sa danse. Cette définition nous amène, au fond, à considérer le rapport problématique que les acteurs de la danse entretiennent avec leur milieu dont les attentes et les exigences peuvent ne pas correspondre à leur goût respectif. Comment comprendre alors le repas sous ce rapport, y compris l'acte de manger en quoi consiste l'activité de la danse chez les Gun ?

Le repas est l'élément principale qui entre dans la catégorie de ressources liées à la danse chez les Gun. Mais auparavant, en dehors de la danse, le repas est, de façon générale, une nécessité pour la vie de l'individu. Il recouvre beaucoup de signification. L'existence elle-même, au sens de la création, est considérée comme un repas. C'est une conception que l'on retrouve dans la Bible où il est écrit : « lorsque Dieu créa le monde et sa richesse, il le soumit à l'homme en cadeau » (Gn 1, 28). Les richesses de la création sont ainsi perçues comme un profit pour l'homme – conception contradictoirement retrouvée dans diverses traditions chez les danseurs *gun*.

À l'homme, selon Gankpon, Dieu a d'abord assuré la nourriture (*dù dù*), y compris l'amour du repas (*vodŭn*) avant de l'avoir créé. Ainsi, dans la mesure où danser signifie réussir sa vie, la pratique de la danse implique pour le danseur un profit des biens de la création dès lors assimilés au repas (*dù dù*). Car la jouissance de la vie suppose le monde et sa richesse. Le danseur est immergé dans la richesse de l'existence créée avant lui, puis il en tire profit : il mange gratuitement sans avoir rien inventé ni acheté. Manger pour l'individu signifie, ici, ouvrir le regard sur le monde, afin d'en contempler la beauté y compris la douceur du jour qu'on y respire. Mais là il ne s'agit pas simplement d'une ouverture des yeux, car en fait de regard, il s'agit d'une saisie du monde à la manière dont la bouche s'ouvre pour recevoir l'aliment. Un regard qui comprend le monde est en même temps perçu comme une bouche qui mange, comme l'oreille à l'écoute, comme les narines qui jouissent d'une douceur, la langue qui savoure l'aliment. Mais plus encore que regardant, le regard est lui-même affecté par le monde qu'il contemple ; en le mangeant, le voici mangé lui-même par son monde. Ainsi l'injonction : mange ! (*dù*) est une invitation au danseur orienté à façonner le monde tout en se laissant façonner par lui selon le processus de la double métamorphose du corps dansant que j'ai voulu emprunter à Jean Milono¹⁰⁵. En même temps qu'il profite ainsi de la beauté de la création, le danseur *gun* dégage des énergies. Il est, non pas un simple profiteur, mais plutôt un juste partenaire qui apporte aussi sa contribution à la *saveur du monde*¹⁰⁶. Aussi, en dansant, le danseur dépense-t-il une énergie naturelle – celle de la vie qu'il n'a certes pas inventée, mais à laquelle il imprime sa marque. En même temps qu'il reçoit, il s'offre lui-même. Il s'offre comme une énergie au monde. Sans ce regard qui jouit, disent les Gun de cette tradition, l'individu ne peut pas s'offrir comme une énergie ; sans être affecté par le monde, il ne peut pas danser : « ventre creux n'a pas d'oreille » – *adɔ xe ma dù ma nɔ sè gan gbè* – (le ventre affamé ne

¹⁰⁵ Cf. Colloque « Musiques orales et migrations musicales », Abbaye de Royaumont, 22 juin 2000

¹⁰⁶ L'expression « saveur du monde » est le titre d'un ouvrage de D. Le Breton qui m'a inspiré.

rentre pas dans le rythme – traduction faite par le roi de Porto-Novo lors d'un entretien en été 2016). Pour les danseurs de cette première conception, il faut absolument que la beauté du monde nourrisse la danse avant que la danse elle-même devienne un espace de nourriture pour le danseur.

Toutefois, d'autres danseurs *gun* ont une autre conception du repas. Ces derniers se réclament de la tradition qui place l'homme à l'origine du repas. L'homme est considéré, ici, comme le souffle (*agbo*) qui jouit d'une primauté par rapport aux biens de la création au service de l'homme : les repas, les plats (*nu dū dū*) et le rythme (*gan*). Car que signifierait le repas matériel, disent-ils, s'il n'existait pas de consommateur ? Les chants, les musiques ou les rythmes, existeraient-ils sans l'oreille musicale, au sens de l'intelligence qui les prennent et les comprennent ? Dans cette seconde conception de repas, manger consiste dans l'évocation de la mémoire des ancêtres à l'origine des générations et de la culture. Manger, c'est ouvrir son intelligence à la mémoire afin de s'en réjouir. Manger, c'est célébrer la mémoire. Aussi, aux traditions qui situent le repas dans les biens de la création, s'oppose celle-ci selon laquelle les danseurs *gun* consomment plutôt dans le souvenir (*flin*). Selon ces derniers, le mémorial est à l'origine et au centre de toute danse. Car danser, c'est éveiller le battement de son cœur par le souvenir, c'est savoir gérer le souffle de son cœur dans le souvenir, savoir se nourrir de ce souffle intérieur, afin de contrôler les mouvements de son propre corps et l'énergie vitale à l'intérieur du danseur.

Que le danseur soit perçu à l'origine, au centre ou au terme de la création, les deux traditions s'accordent sur le fait que danser consiste à jouir de l'existence, à profiter de la vie reçue en cadeau. Il en résulte l'idée selon laquelle : danser, c'est manger – restant sauve la conception particulière que chacune de ces traditions ont sur le fait de manger – consommer un bien matériel grâce à la bouche ou un bien immatériel grâce au souffle. À partir de là, nous sommes en droit de conclure que le repas de la danse est plurivoque. Si la première tradition fait, en effet, penser à des biens de la création comme à des aliments matériels de la danse *gun*, la seconde nous oriente à réfléchir sur le souffle intérieur du danseur comme une nourriture de l'esprit ou de l'âme.

Au nombre de la première catégorie de nourriture de la danse *gun*, citons ici le pain quotidien (*nu dū dū*), les amulettes (*bo*) et les antidotes (*glo*).

Le pain quotidien (*nu dū dū*).

Chez les Gun de Porto-Novo, l'aliment matériel est capital pour la danse qui est, au fond, une dépense d'énergie. En parlant de la capacité de l'individu à danser, les Gun ont coutume de dire : « la puissance vient du ventre » (*adomě gan tè*), littéralement : c'est dans l'estomac que l'individu

trouve sa force. Il faut donc assurer la nourriture du ventre, autrement on ne peut pas danser. Dans cette optique, il existe pour les danseurs *gun* plusieurs catégories de plats pour se régaler – un univers de plats riches et très variés, souvent accompagnés de boissons locales. Il s’agit précisément de *wǒ* (pâte à base de farine de maïs) ; de *amiwǒ* (pâte à base de farine de maïs cuite dans une sauce tomate ou avec de l’huile rouge) du *bà*, ou piron (pâte à base de farine de manioc), du *gali* (farine de manioc, émincée finement), du *telibǒ wǒ* (pâte à base de farine de cossettes d’ignames); *agǔ*, *agǔn* (pâte à base de d’igname cuite et pilée), du *kanan* ou akassa (pâte à base d’amidon de maïs fermentée), du *akpan* (boulette de maïs trempée dans une sauce), du *boloko* (pâte noire à base de farine d’igname), du *aloko* (rondelle de bananes plantains frites), du *monyo* (sauce à base de tomate, oignon, piment, accompagnant souvent la pâte rouge ou le poisson frit, rôti ou braisé), du *févi* ou gombo (une espèce de haricot servant à réaliser une sauce gluante), de la sauce légume (un mélange de crabes, de viande et d’épinards en sauce), sans oublier les boissons comme l’eau naturelle des sources, le *tcakpalo* (boisson fermentée à base de maïs), du *tcokutu* ou *tchuk* (bière de mil), la *béninoise* (bière locale relativement alcoolisée), du *soḡabi* (l’eau de vie fortement alcoolisée). Comme dit Gankpon Gbessè :

« Le corps humain sans énergie est malade. Ce corps ne danse pas. La nourriture est la condition de la danse au sens où l’individu doit avoir mangé pour danser. Les Blancs ont besoin d’apprendre à danser. On n’a pas besoin d’apprendre à danser chez nous, il suffit pour le danseur *gun* de manger pour éveiller son *aziza* – la nourriture réveille en toi *aziza*. Danser, c’est la pratique du *aziza* qui est nourriture en toi, et qui est aussi la danse. C’est ça la pratique de la danse. Quand *aziza* est là, on aime la danse ; on est inspiré, une sorte d’odeur positive (*akpakpa sissɔ*) est la joie qui te piques, t’envahit et tu te laisses saisi par elle : nous disons « *é zé wé, bo a du* », cela t’a pris et tu as dansé ; cette odeur acceptée traduit le mot « amour » chez les Blancs » (Entretien avec Gankpon Gbessè, mars 2016, Porto-Novo)

Le repas est donc fondamental à la danse *gun*. C’est lui qui maintient le rythme du corps dansant, c’est-à-dire le cœur et le souffle : « *nu qù qù wè nɔ hen hǔn do tè* » (c’est la nourriture qui maintient le rythme du tambour et du corps dansant). Si le rythme (le cœur) du corps n’est pas nourri par l’énergie du repas, on a beau sonner, émettre des sons, on n’y comprend rien, ni n’entend rien. On dit que c’est celui dont le cœur maintient son rythme (celui qui mange régulièrement), qui danse. Car c’est le seul individu en capacité d’entendre et d’écouter les sons qui circulent : « *mè xe sè gan* », c’est-à-dire celui qui écoute le son, celui qui sait danser. En contrepartie, celui qui n’a pas la capacité d’écouter le son est dit : « *mè xe kǔ gan* », c’est-à-dire, qui n’écoute pas le son, qui ne sait pas danser.

L'amulette (*bo*)

Il existe également des aliments à des fins d'efficacité pour la danse chez le danseur, telles que les plantes dont on se sert lors de certaines décoctions pour boissons à boire avant de monter sur la scène, y compris les farines fournissant de l'énergie au corps humain, mais esthétiquement utilisées pour la décoration des danseurs, ou encore des substances animales mélangées à des graines et consommées par les danseurs à des fins d'efficacité à la danse : pour activer l'énergie vitale en eux, pour ouvrir leur mémoire au souvenir des techniques acquises lors de l'initiation, mieux à la connaissance rapide des compétences qu'ils sont supposés acquérir pour être de bons danseurs.

Les antidotes (*glo*)

D'autres aliments sont consommés et agissent comme des antidotes. Ce sont des ingrédients préparés et fournis aux danseurs par le devin *bokɔɔ*¹⁰⁷ qui vise à prémunir ceux-ci contre les éventuelles attaques de leurs adversaires ou compétiteurs lors des prestations scéniques. Ces aliments sont prélevés sur les animaux, les minéraux, et surtout sur les plantes dans les forêts. C'est pourquoi le devin *bokɔɔ* sait nécessairement communiquer avec les plantes. En effet le devin *bokɔɔ* n'est pas un individu comme les autres de la société *gun* : c'est un être d'exception. Le *bokɔɔ* voit et lit dans tous les univers – visible et invisible. Il peut communiquer avec toutes les créatures dans le monde : les eaux, l'air, le feu, les montagnes, les forêts, les plantes... Il parle et commande aux plantes et celles-ci lui obéissent, car il parle le langage des plantes : « *bokɔɔ nɔ sa amà-gbè* » littéralement : le prêtre *bokɔɔ* prononce la parole des plantes. Selon Dah Atchékpé, les plantes ont des vertus, des forces invisibles qui peuvent servir de munitions contre d'éventuelles attaques lors d'un spectacle de danse. Et selon Jean Ahouandjinou, ces aliments contribuent au désenvoutement ou à la guérison du danseur souvent victime de la jalousie de la part de ses pairs (entretien, été 2016 à Dowa).

¹⁰⁷ Le *bokɔɔ* est un expert du système divinatoire Fa. Il sait interpréter le Fa pour explorer l'avenir du danseur, procédant au besoin à des sacrifices au goût de chaque *vodũn* qui assure la protection du danseur concerné par quelque menace.

Protection contre les attaques des jaloux, le *glo* est aussi la nourriture qui se double d'une croyance en la puissance secrète et agissante des ancêtres (*yèsu*¹⁰⁸) qui assurent la préparation du danseur au combat contre les éventuels méchants :

« dès sa naissance, dit Ologoudou, l'homme noir s'arme en même temps pour la longévité (*ye n̄ s̄ n̄ jidid̄ t̄n̄ az̄n̄ d̄okpo*)... Il se dit : personne ne doit m'arracher ma vie [...]. Et ce disant on signifie que nos ancêtres nous protègent, ils prennent soin de nous [...] pas seulement en fabriquant des médicaments, mais aussi en intégrant la vie des ancêtres dans notre expérience existentielle quotidienne. Ainsi nous ne voyons pas la vie comme une expérience qui se réduit à l'existence. Nous intégrons la vie de nos ancêtres à l'expérience de l'existence. Dans nos savoirs endogènes, il y a un espace pour nos défunts [...] On ne meurt pas subitement [...] Mais chaque fois qu'il nous arrive de mourir, puisque nous mourrons tous un jour, nous savons aussi pourquoi [...] Les Nago convoquent leurs morts qui viennent leur parler de leur expérience [...] donc la voie du salut se cherche ici et là-bas. Et quelle joie quand on accède à cette voie de salut chez nous : c'est comme une nourriture savoureuse ; et voilà pourquoi nous dansons malgré l'angoisse de la mort » (Émile Ologoudou, mars 2016, Ouidah).

La danse ne se nourrit pas seulement de l'énergie du pain matériel, elle vit aussi des énergies du souffle et de l'amour. Voilà qui nous oriente maintenant à aborder la deuxième dimension du repas de la danse chez les Gun : les aliments immatériels. Dans cette seconde catégorie de nourriture, je retiens essentiellement les sons, la musique, la cadence et les paroles chantées ou ovationnées.

Les sons (*gan* ou *gan-gbè*)

Au temps de nos pères, comme dit Sagbohan, « la divinité *Ogu*, dieu du métal et des sons, était aussi le dieu de la danse ». La nourriture de la danse vient donc logiquement de cette divinité *Ogu*, encore appelé le dieu des sons. Plus concrètement, ce sont les sons émis par cette divinité qui représentent la nourriture de la danse, en sorte que le talent de la danse traduit chez les Gun l'expression « *gan-sisè* ». De celui qui danse bien, le Gun dit « *é nȳn gan-gbè sè, bo nȳn*

¹⁰⁸ La question consiste à se demander comment les Gun, les vivants et les ancêtres, prennent soin d'eux-mêmes, les uns répondant au secours des autres, à travers un lien de solidarité naturel : « Chez nous, dit Ologoudou, l'homme ne naît pas juste pour la forme, pour bricoler quelque chose et s'en aller après. Chaque individu qui naît se dit plutôt : moi je suis là désormais pour la longévité, j'existe pour toujours, soit physiquement, soit spirituellement m'immortaliser. Le premier exemple est celui de nos parents : ce qu'ils ont fait pour se maintenir dans la longévité. Qu'ont-ils fait pour s'immortaliser ? Ils ont pris le temps de vivre, ils n'ont pas connu une mort précoce » (Emile Ologoudou, mars 2016, Ouidah)

gan-fɔ dè » (il a l'art de percevoir les sons, et il sait les reproduire par ses pas), ce qui suppose, au fond, que le danseur consomme des sons qui transparaissent finalement à travers ses pas de danse.

On comprend dès lors pourquoi la pratique de la danse ne soit pas à la portée de n'importe quel individu dans cette société *gun*. Voici une scène qui le démontre, tiré de mon parcours ethnographique :

C'était dans l'historique quartier *Zevu*, non loin de la cité royale de Porto-Novo, en été 2016.

« Tout à coup, le gong résonne. Depuis le palais royal de Porto-Novo jusqu'aux oreilles des habitants du grand marché, des sons montent en *crecendo*, y compris des voix, se faisant de plus en plus proches des habitants de toute la ville. Avec ces sons, s'installe aussi la vibration des tam-tams : c'est un appel au rassemblement du peuple.

Mais tout le monde ne répond pas ; et ceux à qui il appartient de répondre apparaissent à tour de rôle. Du moins, pas au même moment. Car la connaissance de ces sons et voix qui circulent n'est pas à la portée de n'importe qui, ni la façon de les écouter, de les danser, de les interpréter et de les transmettre aux nouvelles générations (Extrait terrain, été 2016).

Danser apparaît ici comme une réponse intelligente, enthousiaste et énergique à l'appel du son *Ogǔ*. Mais comment le ferait-on si l'on est physiquement faible ? Voilà pourquoi la nourriture de la danse par le souffle se double nécessairement du pain pour le corps dansant, ici dans cette ville de Porto-Novo. En effet, les hommes, en même temps que les sons pour s'en nourrir, se procurent du pain pour se garantir l'énergie physique et la bonne santé. Car ils mènent leurs danses, chacun, comme un combat à gagner contre les autres. Leur danse se nourrit donc aussi bien de sons que de pain et d'antidotes *glo*, puisqu'il s'agit d'un combat à gagner pour soi-même : « Chacun arrive avec ses compétences et ses munitions : « il s'agit d'une compétition appelée *atè kpikpé*, dit Kouglénou. Tout commence par la confrontation – duel entre danseurs talentueux. Chacun démontre ses capacités jusqu'à ce que l'un finisse par l'emporter sur l'autre » (Bienvenu Kouglénou, été 2016 à Porto-Novo).

La percussion (*ohǔn* ou *hǔn-gbè*).

La percussion est fournie par les tam-tams (les tambours) ; elle est aussi considérée comme une nourriture de l'esprit et de l'âme. De même que le métal, les tambours constituent aussi des divinités, lesquels entretiennent des liens de subordination par rapport au génie du son, le métal ou le fer – *Ogu* – maître de la danse dans l'univers *gun*. Les tambours ont chacun une voix (*gbè*) ; les tambours résonnent et produisent des percussions (*hǔn-gbè*) – vibrations qui nourrissent le rythme du cœur qui bat chez le danseur. Au nombre de ces nourritures de la danse appelées *hǔn-gbè*, on distingue : les tambours familiaux (*henu-hǔn gbè*), c'est-à-dire la voix du tambour familial, voix différente d'une famille à l'autre. Cette voix nourrit les danses au sein de chaque famille,

notamment lors des cérémonies de baptêmes, de mariage ou des anniversaires. Il y a ensuite les tambours claniques (*akɔ-hũn-gbè*) traduisant la voix des tambours réservés aux danses lors des cérémonies élargies à un ensemble de familles proches – alliées ou non – formant une unité politique plus importante que la famille. Il y a enfin les tambours de la cour royale (*axɔlu- hũn-gbè*), au sens de la voix des tambours royaux. C'est une voix qui nourrit toutes les danses des femmes du roi (*axɔsi*).

La musique (*àgbǎn*)

Au sens où la définit le dictionnaire encyclopédique Larousse (1998), la musique, consiste en une combinaison de sons variables à des fins artistiques et esthétiques à la fois. Elle est l'art de combiner divers sons d'instruments, ou simplement différentes voix humaines dans le but de susciter des émotions chez ceux qui l'écoutent, notamment ceux qui ont bon goût, et dont l'esprit, en contemplant l'art, savent découvrir la beauté de la vie et apprécier la douceur du jour qu'elle inspire. C'est dans cette optique que la musique apparaît comme une nourriture, celle de l'esprit contemplatif. De même que le pain pour la croissance du corps, la musique nourrit la vie de l'esprit et en assure la croissance chez les Gun de Porto-Novo dont l'immense patrimoine musical, y compris sa grande variété, a fait l'objet d'une partie de nos analyses au chapitre 7 : la danse du dieu mangeant : *Ogu*.

Les chants (*ohan, han, atè han*).

Dans le régime de l'oralité qui caractérise les populations *gun* de Porto-Novo, les chants apparaissent comme le conservatoire de la culture. Comme tel, ce conservatoire a toujours servi à nourrir la vie intellectuelle des personnes, tant historiquement que géographiquement. Historiquement parlant, plusieurs traditions de chants ont existé et se sont relayées d'une génération à l'autre, lesquelles apparaissent comme une succession de compositions dynamiques de textes poétiques pour instruire les peuples dans les divers domaines de la vie sociale, économique, religieuse, morale et politique. Dans l'espace géographique, ces mêmes traditions connaissent des influences de la part des traditions des populations voisines, ce qui provoque des brassages, des métissages culturels, des transformations inévitables. Ainsi, les chants circulent des morales chaque fois revisités, ils parlent d'un droit toujours plus réformé, ils théâtralissent une justice sociale dynamique, ils disent des vérités qui éclairent l'existence quotidienne des hommes et les orientent à

l'espérance¹⁰⁹. Toutefois, il n'appartient pas à tout le monde d'aimer ces vérités comme telle, et comme dit Gbemawonmède, « il n'y a que les hommes de bonne volonté pour les aimer ». Aussi, en percevant les paroles contenues par les chants¹¹⁰, faut-il être un amoureux du bien pour pouvoir danser. Le contraire est impossible. C'est, dit Gbemawonmède :

« Cet amour du bien qui fait défaut chez le méchant qui ne danse pas. Partout où résonnent les tambours, tu sais qu'il y a de la joie, du bien, de l'esthétique (*yeyi*). Tu ne peux pas t'en approcher si tu es violent. Autrement, il faut te convertir à l'amour du prochain. Pour aller à la danse, on s'apprête, on se lave, on s'endimanche, [...] et on se muni d'un bon œil pour voir, c'est-à-dire pour se nourrir l'esprit. Il faut que le danseur lui-même soit bien pour aller au-devant de ce qui est bien. Parce que c'est une bonne chose » (Alias Gbemawonmède, été 2016 à Agonlin).

Généreuses paroles aux significations diverses, les chants mettent en valeur le triomphe de la collectivité, celui du travail¹¹¹ des hommes contre la famine (*xově*), contre les maladies (*azɔn*) et contre la mort (*ku*), car que veut-on chez nous sinon la paix du cœur ? s'interroge Émile Ologoudou. Au nombre des soucis pour la paix intérieure, dit-il, « il y a le stress quotidien et l'inquiétude au travail dont la maîtrise collective aboutit au triomphe du bien et à la danse ». Par contre, dans l'échec, les Gun ne dansent pas, à moins d'avoir l'assurance que le meilleur est toujours possible. Les années de disette où les pluies se raréfient donnent beaucoup moins d'occasion de réjouissance, en raison de la cherté de la vie faute de productivité de nouvelles denrées alimentaires pour les hommes et pour le bétail, y compris lors des échecs à la pêche ou à la chasse. Comme tel, le contexte marqué par la famine et le désespoir n'est pas propice à la danse : « comment danserions-nous, dit Ahouandjinou, si notre peuple connaît, non seulement la souffrance de la faim, mais aussi le désespoir ? ». Car selon les propos de Ologoudou, la danse signifie « la paix intérieure de l'individu (*ayi-mě vo nu gbeto*) ». L'absence de cette paix, et surtout le manque

¹⁰⁹ Espérance : lorsqu'on s'imagine qu'on sera récompensé au terme d'un investissement physique ou intellectuel, il est d'usage d'anticiper la joie du succès à la pointe de l'outil. Il faut musiquer et danser lors des activités économiques. Tous les paysans dansent : agriculteurs, chasseurs, pêcheurs, bergers, y compris les commerçants dans les marchés de cette ville souvent très bruyants et animés. À défaut de musiquer pendant la besogne, les gens de Porto-Novo ne se font pas prier : certains entreprennent naturellement de fredonner un morceau pendant que d'autres chantent pour se motiver : « *mi wa zɔn! Mi wa zɔn, abɔbɔ to adoji* – travaillez! Travaillez! Le haricot est en cuisson ».

¹¹⁰ Faut-il donc croire que les chants sont une nourriture pour la danse ? les chants expriment l'état du cœur (*dé ayixa dé gbon o wè é no do*). Ce que l'homme a perçu et qui descend dans le cœur est exprimé dans la lumière de la parole et dans le corps

¹¹¹ Le travail signifie essentiellement l'agriculture vivrière, c'est-à-dire celle qui vise prioritairement la production de subsistance : denrées de première nécessité tels que le mil, le fonio, le maïs, les céréales, fruits et légumes ; - l'élevage de la volaille, la chasse des espèces animales tels que les perroquets, les canards sauvages, des oies, les perdrix, les écureuils, les pintades, le tamarin et les fourmis volantes ; la pêche de poissons, abondamment pratiquée dans les zones lacustres, maritimes ou fluviales de Porto-Novo. Les poissons pêchés sont généralement destinés à la consommation locale.

d'espoir confine l'homme au malheur et non pas à la félicité. Ceux dont le regard s'oriente à la mort n'ont pas d'oreille pour écouter les sons, ni pour entrer dans les rythmes, ni pour se nourrir par les chants : ceux-là ont perdu les fenêtres de leur corps sur le monde. Point de connexion possible avec le monde (*vodũn*). Ils ne dansent pas.

Toutefois le mal peut être transformé ; tout peut changer d'un moment à l'autre. En effet, il y a eu parfois des miracles chez les Gun : tel qu'un éclair dans la nuit des Béninois, des Gun en particulier, la Conférence nationale des forces vives du 20 au 22 Février 1990 est un bel exemple. Au regard du terrain gagné par la famine et des tensions politiques au Bénin en 1989, tout le monde croyait à la guerre, plus personne ne dansait. Mais par bonheur, lorsque cette Conférence des forces vives de la Nation a réussi à faire succéder la paix à la hantise de la guerre, quelle joie dans le pays ! Et les Gun qui avaient perdu le goût de la vie ont pu danser de nouveau. Les Gun aiment le succès et s'en régaler. Ils dansent dans l'abondance de nourriture, lors de la justice faite au méritant, ils dansent quand règne la paix, la vie. Quand on s'attend au pire tandis qu'on finit par rencontrer le meilleur, quelle joie ! Quel bonheur pour les amoureux du bien ! Voilà la belle surprise à l'origine des rythmes et danses dans le malheur collectif.

Dans cette optique, ce qui procure la joie de danser à l'individu *gun*, c'est aussi le contexte de la surprise agréable, contexte d'un destin inespéré, dénouement heureux d'une intrigue, revirement positif d'une situation dans laquelle on se sentait perdu. Les chants sont traversés de paroles qui racontent ces genres de paradoxe de l'existence. En témoignent quelques exemples de chants de deuils dont je propose la structure en deux moments : expression d'une plainte en raison d'une angoisse (1) à laquelle répond la générosité d'un destin inespéré. Voilà qui suscite la danse (2)

1. Le *sin-hũn-han*. Ce chant de deuil commence par la description du désespoir dans lequel on imagine le défunt : abandonné, coupé des siens d'ici-bas, le défunt est représenté par une jeune impubère qui entonne le chant :

« Me voici seule, orpheline ! le reste dans la lignée » (c'est-à-dire coupée des liens humains ou sociaux)

(*nyi dokpo nɔ dyé kpoé* ! traduction : Il n'y a désormais que moi seule dans cette lignée !

(*nyi dokpo nɔ dyé kpoé*) x 3

Je n'ai plus personne avec moi,

nyi do mède a ! traduction Je n'ai plus personne avec moi,

Je suis orpheline.

to cyɔ ci wè nye nyi ; traduction Je suis orpheline

Je suis toute seule, toute seule dans cette lignée

(nyi dokpo dyé wa kpo do akoo mè é)

Il me faut faire preuve de bravoure.

si-en gla gla : traduction : Il me faut faire preuve de bravoure

nyi dokpo dyé wa do ako o mè éé, si-en gla gla : traduction Il n'y a que moi tout seul
qui reste ! il n'y a que moi l'orpheline, il me faut être brave...

2. À peine entamée, cette partie toute empreinte de désespoir s'accompagne de la surprise : celle d'une heureuse destinée en contraste avec le contexte. D'où l'émerveillement à l'origine de la danse. En effet, c'est le caractère agréable de la surprise qui provoque le rythme appelé *sin hũn*.

Voici la scène :

Le destin qui répond, c'est la voix de l'ancêtre chargé d'accueillir la défunte au pays des morts. Cet ancêtre est représenté par un autre individu qui chante ainsi :

« Enfant de mon père, n'es-tu pas, toi ! ma parenté. ...

Voici l'enfant de mon père

Il est à mes pieds, mon cadet – *é do do nu mi*

Il vient m'aider, il vient m'aider et rien ne saurait me manquer.

Et la tombe n'est d'ailleurs pas étroite pour nous contenir ensemble

Il m'aide beaucoup...

Le pagne autour de mes reins, il m'aide il m'aide à le porter »

La danse « Pendant que nous chantons ces répons, dit Nah dan hwèwèjè, les jeunes garçons sont en train de tambouriner le rythme à tue-tête ... Plus on danse, plus ils tambourinent... Dans l'assistance, tous ceux qui ont la capacité de s'exposer, montent en scène et dansent, ils dansent sans cesse en prononçant l'expression : « *pa-da un pa* ». En voici le spectacle :

« Dandine la main et danse pada un pa ! »

dan alo wé ton pada un pa !

« Jusqu'à le toucher pada un pa ! »

Ka ka yi soè pada un pa »

C'est comme un conseil donné au défunt : entre dans la jouissance offerte par la voie du destin en :
Bougeant les bras qui dansent, mieux « plonge tes mains dans sa danse »...

Jusqu'à saisir le destin qui l'attend,
 (C'est-à-dire accéder aux délices éternels (danser, c'est manger)
 Les paroles sont en même temps théâtralisées par les danseurs
 Mets-toi sur la scène et danse ! *pa-da un pa*.
 Va le toucher *pa-da un pa*
 Avance vers le portail, *pa-da un pa*
 Va au loin vers le portail, *o togbe ! o togbe !*
 Voici un autre exemple de chant : *hwoulè-han*

Le chant *hwoulè-han*.

Ce chant est élaboré autour d'un paradoxe, il décrit le gain du sacrifice, du gain au-delà de la perte d'un être cher. Il est le chevauchement de la souffrance et de la joie, de la douleur et de la saveur, du malheur et du bonheur... Il anime et apaise les cœurs par la consolation

Ma chèvre perdue – *agbo ce bu* – (plainte du *vodŭn* ayant perdu sa monture)

Aucun adepte ne refuse le *gbè lè gbè lè*

Go gbénu dé ma gbè gbè lè gbè lè

Que je veuille moi-même adorer mon *vodŭn* !

Nyi desu ma sŕn vodŭn ce

Aucun Tokenu ne renonce au *gbè lè gbè lè dé*

O Tokenu dé ma gbè gbè lè gbè lè

Que je plaise moi-même à mon *vodŭn* et que je l'adore !

Nyi desu ma jlo vodŭn bo sen-en

C'est l'existence qui te l'a donné (le *vodŭn* est un don culturel reçu de l'existence)

Gbè wè na wè !

Seule ! L'existence peut te la reprendre (le pouvoir de l'adepte ne meurt pas)

Gbè jen wè na yi ! (Ton pouvoir retourne à la Vie, mieux à ton *vodŭn*)

Aucun Tokenu ne renonce au *gbè lè gbè lè*

Que je plaise moi-même à mon *vodŭn* et que je l'adore !

C'est l'existence qui te l'a donné

Gbè wè na wè !

Seule l'existence peut te la reprendre

Gbè jen wè na yi !

Aucun *Tokenu* ne renonce à la vie

Que je plaise moi-même à mon *vodŭn* et que je l'adore !

C'est l'existence qui te l'a donné

Gbè wè na wè !

Seule l'existence peut te la reprendre

Gbè jen wè na yi !

Au fond, dans cette première partie du chant, l'existence est qualifiée de *vodŭn* : ce qui existe en dehors de l'individu. Il n'y a que cela qui nous engendre à la vie, il n'y a que cela pour nous retirer la vie.

Quand l'heure sonnera, son *vodŭn* reprendra...

C'est l'existence qui te l'a donné (*gbè wè na wè !*).

C'est seule l'existence qui peut te la reprendre

Ggbè jen wè na yi !

Les amulettes (*bo*) qui sont là-bas chez les Bariba, elles-aussi reviendront.

*Tila*¹¹² *é do baliba gbéji lè, bi jen na wa*)

Ainsi de suite, ce chant passera d'une bouche à une autre. ...

2. Le destin de l'honnête homme ou chant de la justice

En plaignant le mort dont la vie a été honnête, ce chant qualifie la mort elle-même comme une nuit injuste dans laquelle se lèvera la lumière de la Justice. C'est un chant d'espoir

Toi qui n'as commis aucun crime (interdit), vas-tu mourir ?

Hwè ma du su dé, bo na ku kpo houn wè yà ?

Il va bien revenir !

¹¹² Le terme *tila* est un diminutif de talisman. Il est un emprunt fait aux anglophones nigériens dont l'influence économique et culturelle à Porto-Novo n'est pas à démontrer.

E ka na lè wa sin !

Toi ! tu n'as commis aucun crime, aucune méchanceté, aucun mal ! vas-tu mourir ? c'est du mensonge, il faut le dire : « tu reviendras »

Vous les membres de cette lignée inhumés ici ! vous reviendrez...

Toi ! qui n'as commis aucun mal, vas-tu mourir ? mensonge ! Ils ont menti oh !!!

Les trépassés d'Agolin reviendront tous.

Tu n'as enfreint à aucun interdit, vas-tu donc mourir ? ils ont vraiment menti !...

Les *Kpobè* qui habitent dans ces tombes nous reviendront tous

C'est une adepte *vodŭn* qui est décédée et nos ennemis, à peine informés, s'en réjouissent

C'est l'un des nôtres qui est décédé,

Votre adepte *vodŭn* est décédé et les ennemis s'en réjouissent

C'est l'un de nous qui s'en est allé

Et plusieurs ennemis s'en réjouissent

Cette chanson est reprise pendant toute la nuit jusqu'au petit matin. En même temps que ce chant, on immole des poulets et des coqs.

« Dès le 3^e cri du coq au matin, dit Nah Hwévèdjè, alors qu'on a chanté et dansé toute la nuit durant, arrivent tous les *sakpata* de Dassa invités à ce lieu. Avec ces derniers, on se met devant le portail pour commencer la grande procession en dansant.

Le départ se fait selon les règles de la préséance : les chefs *vodŭn* en avant et les autres pour les suivre selon leur importance dans la hiérarchie... ils chantent et dansent tous, mais leur danse ne se ressemble pas.

Bien évidemment tous ceux qui écoutent les chants sont joyeux, mais chacun se sent piquer de l'intérieur par une joie spéciale. Cette joie qui te pique dans ce rythme, tu la partages avec les autres aussi ; c'est comme un jeu, un théâtre, un sport. Elle se partage parce qu'elle concerne le clan ». (Extrait entretien avec Nah Hwévèdjè, été 2016 à Agonlin)

En résumé, il existe deux catégories de nourriture pour la danse : celle qui est matérielle concernant les plaisirs du corps (*nu dŭdŭ agbaza tɔn*), nécessaire à la « bonne santé ! » s'exclame Gankpon Gbèssè. C'est, dit-il, la condition *sine qua non* du bon danseur :

« L'esprit malade, y compris le corps malade, n'est pas inspiré. Mais si le corps se porte bien, celui-ci mange bien, disposé à recevoir l'inspiration de la danse » (Gankpon Gbèssè, Porto-Novo mars 2016).

Bien plus que la nourriture du corps, il faut au danseur la nourriture de l'esprit (*nu dŭdŭ yěsuimè tɔn*), car toutes les deux sont au bénéfice du bon fonctionnement et de la bonne santé du cœur, siège de l'amour et de la bonne volonté :

« Nos pères nous ont enseigné que pour être heureux, il ne suffit pas d'avoir les moyens économiques (de l'argent pour la maison et la force physique pour les travaux champêtres), il faut aussi être malin (*sè ayi*) pour savoir protéger sa propre vie. Ainsi la nourriture de l'esprit (*nu dudu yèsui mè ton*) est aussi importante que le pain quotidien. La vie, c'est comme un rideau qui s'ouvre et se ferme. Le *glo* est nécessaire. Il ne s'agit pas de médicament seulement, mais aussi du *glo-nu*. Tu n'es pas un individu auquel il suffit d'une incantation pour te faire fléchir. Il s'agit de se raffermir en sorte que si l'ennemi a de mauvais yeux sur toi, tu puisses l'emporter malgré tout » (Extrait d'un entretien avec Émile Ologoudou, mars 2016 à Ouidah).

Mais en même temps qu'elle assure la protection du danseur contre les attaques ou les menaces des jaloux, la nourriture de l'esprit a le pouvoir d'ouvrir l'esprit à la joie et à la danse :

« La nourriture de la danse, c'est aussi le chant écouté, celui qui pénètre dans la chair de l'homme » (Adrienne, 51 ans, mars 2016 à Cotonou), Cette nourriture, ce sont les proverbes, les contes, et surtout la sagesse contenue dans les chants « parole mystérieuse (*gbé kun*), son, voix (*gbé*), harmonie » (Sagbohan Danialou, été 2015 à Porto-Novo).

La nourriture de la danse, c'est une nourriture du cœur, un aliment délicieux qu'on peut déguster autrement que par la bouche (*nu vi-vi nu ma du*), une nourriture de l'être vivant qui n'est pas nécessairement celle du ventre. C'est ainsi que Alias Gbemawonmede parle de cette nourriture :

« La danse est le déploiement d'une force, l'œuvre d'une énergie, d'une puissance à l'œuvre dans le corps humain ! Bien évidemment, tu peux ne pas disposer d'un gabarit impressionnant et tu dances pourtant. Cette puissance n'est donc pas physique telle qu'on se l' imagine. Cette puissance, c'est ton cœur qui se réjouit, c'est ton cœur qui a cette force. C'est ton cœur qui a perçu ce qui est beau et qui s'en réjouit.

Quand les Gun disent : « *dù yè nɔ dù bo do nɔ dũ* » (il faut manger pour danser), il faut faire attention : si celui qui parle comme ça parle uniquement de la nourriture matérielle, il n'a pas vu la réalité. Je lui donne zero. Car comme on dit chez nous : « on peut danser sans la musique ; on peut, sans les instruments musicaux, produire une bonne chorégraphie » (*yè no ba gan kpo, co bo no xwè xu do*) (littéralement, en l'absence de son, on peut danser) (Entretien avec Alias Gbemawonmede, été 2016 à Agonlin)

Nul doute, il s'agit partout d'une référence au cœur (*hũn*) s'agissant du repas, de l'énergie, ou du rythme de la danse :

« parlons de cœur et non pas de ventre dit Gbemawonmèdè. Ton cœur n'a pas vu le bonheur, comment veux-tu danser ? Ton cœur n'est pas confiant, ton cœur n'est pas apaisé ! ton cœur ne se réjouit pas, et tu veux faire quoi ? Non tu ne peux pas danser ! danser suppose qu'on a rencontré, découvert et reconnu son bonheur comme tel : la beauté de la vie, la bonté, une générosité qui mérite reconnaissance, gratitude, merci. Ce qu'on a ainsi rencontré est, non pas seulement une nourriture du ventre, mais aussi une nourriture de l'âme. Et c'est au cœur qu'il appartient de le découvrir, de l'apercevoir ou de le voir comme tel. Le repas dont parle *hũngan* est une nourriture de l'âme. Ce qu'il a trouvé, c'est ce que son âme a découvert de réjouissant et d'émouvant, c'est pourquoi son corps est mouvant (Entretien avec Alias Gbemawonmede, été 2016 à Agonlin).

Rappelons-le, l'homme apparaît comme une réalité double chez les Gun : un corps physique appelé *agbaza* et une âme immatérielle appelée *yè*. Comme tel, l'homme dispose d'une intériorité

en quoi consiste son âme ou son esprit (*lindɔn, yè*) et d'une extériorité – son corps biologique (*agbaza*) – qui, une fois vidée du contenu se transforme en *vodŭn*, au sens de l'art dans le domaine de la danse. Dès lors, on comprend que c'est de l'homme que naît le *vodŭn*.

Ainsi, comme nous l'avons expliqué plus haut, les orchestres qui musiquent les danses ont été fabriqués pour prolonger le rôle du cœur, rythme naturel de la vie en l'homme. Voilà pourquoi les deux termes « cœur¹¹³ » et « tambour » sont désignés par le même mot *hŭn* en *gun*. Le rythme de l'homme dansant est donc à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du corps. À l'intérieur, il est le cœur qui bat, à l'extérieur c'est le tambour (*vodŭn*) qui résonne et dont les résonnements pourraient être un superflu pour la danse dans certaines conditions (on le verra plus loin). De même, le cœur qui rythme la vie de l'homme est communément perçu comme le siège des émotions, notamment le siège de l'amour. D'où le lien entre ce cœur (rythme interne) et le *vodŭn* (rythme externe) est l'amour qui lie l'individu aux *vodŭn* pour la danse. Cet amour, ce lien s'appelle *aziza*. C'est une force vitale, toujours plus puissante que l'individu. Cet amour pour le rythme résonnant est si fort pour lui que son corps ne peut s'abstenir de bouger : il finit par s'écarter en danse (communication non verbale).

Pour les Gun, en effet, la danse comme pratique corporelle est essentiellement commandée par le cœur (*hŭn*), au sens de rythme naturel du corps. Autrement dit, c'est l'amour dans le cœur qui fait bouger le corps de l'individu dansant. Danser, c'est nécessairement aimer, c'est-à-dire manger l'amour, manger avec amour son repas, manger par amour. En outre, ce cœur qui rythme la danse du danseur est lui-même nourri aux sources potentielles des énergies du corps :

- celles du ventre « *ado-mě gan té* », dit-on en *gun*, littéralement : la force vient du ventre – sans quoi l'individu ne peut pas danser,
- et celles de la parole (voix, harmonie des sons, sens des mots perçus par l'intelligence du cœur).

Car, dans l'imaginaire des Gun, le cœur a une bouche pour recevoir sa nourriture de l'estomac, et des oreilles pour se nourrir du son du métal (divinité *Ogu*), de la musique et du rythme des *vodŭn* du dehors, c'est-à-dire les tambours.

¹¹³ Mais bien plus encore que le rythme (*hŭn*), le cœur traduit (*xomě*) au sens de ventre et s'élargit à toute l'intériorité de l'individu – sa conscience, son ventre notamment, son estomac (*ado-mě*) qui apparaît ici comme le siège du secret, le lieu de l'intimité... C'est dans le cœur comme tel que se joue la liberté de l'individu, le cœur opère des choix, il cache ou il dévoile les vérités. C'est, au fond, cette conception du cœur qui explique le rapport entre la danse et le repas.

En raison de cette double origine potentielle de nourriture pour le cœur qui rythme la danse, nous sommes en droit de comprendre que l'expression « il faut manger pour danser » n'est pas univoque. En effet, en dehors du contexte du pain matériel pour lui fournir de l'énergie, la danse pourrait être nourrie également par les sons et la musique de la vie. D'où danser, c'est, sinon prendre plaisir à croquer son pain, du moins déguster des sons, ou les deux à la fois. La danse, dans cette optique, c'est le plaisir qu'on éprouve à déguster son repas, ou encore l'attachement que l'individu éprouve pour une harmonie qui le porte, depuis l'intimité de son corps, jusqu'à l'expression de soi, ce qui suppose que l'individu dansant dispose d'une riche intériorité. On le verra plus loin.

Grâce à l'ouverture du corps chaque fois suivie de sa fermeture au monde, la danse du corps est une sorte de oui et de non à la fois. La danse *gun* rallie ainsi les contraires, cette danse est conciliante, elle rassemble nos différences : l'ancien et le nouveau, le faible et le puissant, les ancêtres et leurs progénitures, le passé et l'avenir, la mort et la vie, les défunts et les vivants. La danse est un lien, il est *vodũ aziza*. Quiconque découvre ici la valeur de la danse *gun* dispose de la clé du bonheur de la vie. N'est-ce pas pourquoi les Gun dansent en toutes circonstances de la vie ?

Dans la perspective aristotélicienne où l'individu n'existe jamais sans les autres membres visibles ou invisibles de sa communauté d'appartenance (Aristote)¹¹⁴, la danse consiste à partager son existence avec les autres. Dès lors, l'individu qui ne danse pas, c'est-à-dire celui qui n'entre pas dans le lien social, n'existe pas. Danser signifie donc exister – la danse consistant dans la découverte de sa propre identité à travers l'altérité, condition *sine qua non* de l'identité. Car chez les Gun, l'individu n'existe pas en dehors de son groupe social – famille, clan, quartier ou village. L'expression « *qũ yé nũ qũ bo nũ qũ* » traduirait alors : c'est en acceptant de faire alliance avec ses origines que l'individu est capable de danser, c'est-à-dire de réussir sa vie en milieu *gun*.

On ne le dira jamais assez : lorsqu'un individu *gun* connaît du succès dans un spectacle, lorsqu'il chante ou qu'il danse bien, on pense qu'il est nécessairement bien établi dans un lien. Tout passionné de la danse jouit de ce lien avec l'invisible comme nous l'avons expliqué plus haut. *Aziza* est son double invisible. *Aziza* – son consentement profond à musiquer avec l'invisible, chanter et danser, au sens d'accueil favorable des sons qu'on perçoit seulement par l'oreille intérieure et auxquels on adhère intimement. De même, le passionné jouit des liens avec le visible :

¹¹⁴ L'expression « animal politique » ressort d'un plaidoyer d'Aristote au bénéfice du vivre ensemble (cf. *Politique*, 1253 a 2-3). Elle a fait l'objet d'une réflexion par Dufour Médéric (1928 : 35-37).

les valeurs que véhicule la culture, y compris les hommes qui y contribuent. Voici l'expérience de la danse chez Gankpon Gbessè :

« Quand mes spectateurs me voient. Ma joie les contamine et ils veulent danser : ma joie intérieure finit par gagner leur esprit et leur corps « *akpakpa lo ko to bi byɔ lan mè na wè, vi vi ko to wi wà. Dé xe wè dudu lo no bè gbon jen nien* – (entretien avec Hounsou Blekpon Gankpon Gbessè 64 ans, mars 2016, Porto-Novo).

II. L'interdit et le permis : essai d'interprétation de l'injonction « Mange! mon fils »

Manger pour danser n'exclut pas l'existence des interdits alimentaires (*sù*). En effet, les Gun se sont aperçus par expérience qu'on ne mange pas tout dans la vie. Aussi dispose-t-on ici d'une éthique de la jouissance du repas, comme il en existe toujours dans les régimes de droit, ailleurs dans les autres sociétés. Dans les sociétés *gun*, il y a du permis (*àce*) et du non permis (*sù*), il y a ce qui est juridiquement licite et ce qui est illicite, autorisé et prohibé. L'interdit traduit le terme (*sù*) avec une conception de l'existence se présentant comme un univers dans lequel le respect des interdits conditionne les béatitudes : « si tu vis et veux une vie heureuse, les interdits que tu te dois de respecter sont nombreux » (*a ɔ ɔ gbè mǽ bo jolo nu gbè na nyɔ nu wè lɔ, sù é a ɔ na nyi lè sukpo*) chante Poly rythme. Comment comprendre, à partir de là, l'injonction à manger pour danser ? Comment expliquer la jouissance des richesses de la création chez les Gun ? S'agit-il toujours d'une jouissance ou parfois d'une nécessaire abstinence ? Et s'il s'agit des deux à la fois qu'est-ce qui est le plus important : jouir ou s'abstenir ?

Le défendu, le sacrifice. Les nourritures pour la danse visent normalement à éveiller la perception sensorielle chez l'individu danseur. Dans un récent entretien lors des festivals *vodũn*, un danseur *gèlèdè* me faisait comprendre, par exemple, qu'il existe des repas bons pour la danse : certaines plantes et graines mélangées à la farine du maïs ravivent la mémoire du danseur *gèlèdè*, le décontractent et le rendent efficace dans ses fonctions. Mais, comme nous venons de le voir aussi, d'autres nourritures ne sont pas bonnes pour le danseur, telles que les drogues, l'alcool ou les repas alourdissant qui, à l'image de ce que montre Nah Houévèdjè à propos des hommes devenus impuissants par abus d'alcool pour danser, anéantissent la dimension psychomotrice de l'individu en le vieillissant physiquement. Toutefois, les Gun n'imposent rien à leurs danseurs, et c'est là que

se joue leur liberté : s'il est donc vrai que le repas est une nécessité pour la danse *gun*, faut-il accepter de tout manger ? faut-il manger en toutes circonstances ? Se pose dès lors une question éthique liée à la liberté du danseur lui-même.

L'idée selon laquelle « il n'y a rien de grand sans sacrifice »¹¹⁵ se retrouve ici, à dominance variable dans l'éthique chez les sociétés *gun* de Porto-Novo. Aussi lorsqu'un chanceux réussit dans la vie, la question se pose-t-elle de savoir ce qu'il a sacrifié, car les populations *gun* ne s'imaginent pas qu'un individu puisse avoir toujours du succès partout dans la vie : l'individu a nécessairement quelque chose à sacrifier s'il veut réussir. Il n'y a que les dieux dont les succès ne posent aucune question. Dans le domaine des danseurs, le génie est nécessairement l'individu ayant sacrifié une partie de sa vie ou de ses richesses naturelles en échange à ses succès. En témoigne Bienvenu Kouglblénou qui raconte l'histoire des succès de son propre père, le génie Adjahui, compositeur et danseur :

« pendant longtemps, raconte-t-il, Ajahui mon père était sans progéniture. On disait ainsi de lui qu'il a sacrifié sa fécondité génitale au bénéfice de sa magie (*é zé vi éton jo bo do basi aziza*).

« pour que Ajahui puisse procréer, me répond-il, il a fallu lui arracher son *vodũn* et le jeter désormais dans un puits asséché et devenu hors d'usage (*dotɔ gbɔgbé*). Mais quand il disposait de ce *vodũn*, il ne pouvait pas faire d'enfant, il était stérile biologiquement, mais fécond spirituellement. C'était lui qui commandait l'univers et tout ce qu'il contient, le monde visible et le monde invisible. Le monde entier lui obéissait, tout lui réussissait. C'est lui qui commandait le succès de tous les spectacles. Sans sa volonté, aucune vedette ne pouvait exister. Quiconque s'efforçait d'exister sans lui, on ne le voyait pas [...] » (Extrait d'un entretien, mars 2016 à Avlanku)

L'idée du sacrifice a un lien avec le défendu : la nourriture défendue signifie ce que l'individu accepte lui-même de sacrifier pour un plus grand bien. Ainsi, par exemple, les denrées moissonnées au profit de la nourriture, y compris le grenier vidé et les sous dépensés au marché, sans oublier les énergies dépensées par le corps dansant au bénéfice des divinités qui s'en réjouissent lors des rituels de danses. À ce titre, le sacrifice d'une progéniture en échange au pouvoir magique m'a paru intéressante à étudier dans cet univers pourtant assoiffé de vie. La danse serait-elle alors un bien meilleur à la vie, puisque le pouvoir du génie Ajahui apparaît un échange contre la progéniture ? C'est un choix qui lui aurait sans doute coûté cher, c'est-à-dire un choix qui lui aurait causé beaucoup de souffrances, pourtant il l'a fait. Et qui parle de choix interroge la liberté individuelle. Chez les Gun en particulier, la danse n'est jamais imposée : on a la danse dans le sang ; et c'est par choix que l'individu entre dans la carrière de la danse :

¹¹⁵ La vraie citation de cette idée est « Rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion » (cf Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1995, *La Raison dans l'histoire*, Paris : Hatier p. 56)

« dans la vie, dit Kougbénou, il y a deux voies principales pour réussir, celle de l'esprit et celle de la chair. Il faut choisir. Autrement, on ne réussit jamais rien. Le danseur a fait le premier choix, il ne peut plus faire le second, autrement il doit renoncer à son choix premier ». (*Ibd.*)

Corrélativement, les interdits sont liés aux choix des individus eux-mêmes dans leur existence personnelle ou collective. Ces interdits découlent de leur liberté respective et les responsabilisent individuellement. En conséquence, si les hommes peuvent faire des choix différents, l'interdit n'est donc jamais ni absolu ni universel dans cet univers des Gun. Ce qui est interdit aux personnes d'une certaine catégorie sociale est autorisé à d'autres groupes sociaux. Cela se remarque dans tous les domaines de l'existence. Et pour ce qui concerne les danseurs en particulier, « dans certaines sociétés *gun* de Porto-Novo, raconte un intellectuel communautaire, le danseur doit observer un certain nombre de règles : éviter de consommer l'alcool ou d'avoir des relations sexuelles, notamment avant un spectacle, autrement il échoue » (entretien avec Alougbine Dine, mars 2016 à Cotonou) Ces interdictions visent à prémunir l'individu contre le danger de la faiblesse physique et la perte de sa force vitale. Dans d'autres sociétés, les interdictions sont différentes : par exemple, lors d'un entretien avec Dah Atchekpe, l'idée qui ressort le plus concernant les interdictions faites aux danseurs *vodũn* tourne autour de l'obligation à garder le secret du *vodũn* : « si tu vois, ne dis rien, dit-il, car celui qui dévoile le secret risque la mort ou la folie » (*adɔ ɔ, a na ku*). Pourquoi le danseur doit-il s'abstenir de relations sexuelles, de *sodabi* – boisson locale alcoolisée, pourquoi doit-on s'abstenir de la bonne chair, s'interroge-t-il ? Les musulmans n'ont-ils pas toujours consommé la viande du porc avec nous ici ? Il suffit de ne rien dire quand on a profité de la vie. Le malheur de l'homme vient de sa propre indiscretion » (entretien avec Dah Atchekpé, été 2016 à Agonlin).

Selon Sagbohan Danialou, il s'agit pour chaque danseur de savoir ce qu'il veut et de s'y conformer, fût-ce au prix des sacrifices :

« moi, dit-il, lorsque j'organise mon spectacle, je prépare ma nourriture moi-même, je mange ce que je veux. Je ne connais pas une nourriture spécifique à la danse, il n'existe pas une drogue pour danser ; toute nourriture peut être bonne ou mauvaise, tout dépend de l'organisme de l'individu qui mange » (Entretien, été 2015, Porto-Novo).

Aussi, s'agit-il de l'auto-sacrifice de soi valorisé au bénéfice du pouvoir charismatique. Le danseur comme tel devrait lui-même s'interdire certains aliments, y compris un certain nombre de plaisirs, de joie ou de bonheur en fonction du succès qu'il espère gagner dans la vie, en fonction de son statut, de son état, de son corps et de son organisme, même s'il existe, par ailleurs, des règles collectives du groupe social auquel il appartient. Voilà qui démontre la croix du métier : danser c'est aussi souffrir. Cela nous conduit maintenant à parler de la responsabilité du danseur face à son propre destin.

En effet, une question qu'on aurait tort de se poser ici consiste à savoir pourquoi l'aliment dangereux est-il souvent aussi le repas savoureux ? Si la consommation d'un fruit doit avoir pour l'individu des conséquences négatives, que lui importe de le manger vraiment ? qu'est-ce qui a de la valeur entre la famine qui lui conserve sa vie et la satisfaction qui se solde par la mort ? D'où l'idée du repas mauvais au goût formidable (*nu ví ví nu ma du*) à laquelle s'oppose la sagesse *gun* qui valorise la grève de la faim à travers une poétique.

« Nul chemin de fleur ne mène à la gloire » chante le poète *gun* (*alio yèyi lě ton ma no kplan mè yi fidé*). En effet ce qui suscite l'admiration chez les Gun, ce n'est sans doute pas les gains faciles, comme dit Corneille, à vaincre sans périls, on triomphe sans gloire » (Corneille, 1637) ; ce qui a de la valeur pour les Gun, c'est plutôt le succès par suite des périls, des difficultés, de péripéties ou vicissitudes de la vie, comme qui dirait de grosses épines. Le repas que l'on obtient facilement ne vaut pas grand-chose. En contrepartie, ce qu'on acquiert après de grandes difficultés a de la valeur. Ainsi chante Sagbohan à propos de la joie du moissonneur ayant semé dans la sueur et la souffrance : la chose coûteuse, dit-il, est nécessairement chère – le terme chère traduisant à la fois l'idée d'une amertume et d'un attachement indéfectible (*vi-vè*), à l'instar du désir ou de la faim ou de la soif d'une chose à laquelle nous tenons quoiqu'on y rencontre la souffrance :

« *Tévi vè kwè, lessi vè kwè ! mi nyo-en do gbado vè kwè*

- L'igname est chère, le riz est cher, savez-vous que le maïs est cher ?

Un.... Wèli vè kwè, Gali vè kwè, kokoé lossu vè kwè !

- Un...La patate douce est chère, le gari est cher, voire la banane

Mi lossu mi kpon bo !

- Voyez ! vous aussi

Bé é avo losu kèdè wè mi na no kpon ya ?

- Suffit-il pour nous de contempler nos beaux habits ?

Un u.... un u... kpon nyè to dido

- Un u...un u... Voyez ! dis-je

A mo cè !!! cè ma nyi xo dé

- Je n'ai rien dit de toute façon

.....

Mon likun lossu vè kwè ! un da nu lè kpo vè kwè

- Même le riz ! même les condiments ! tout coûte cher

Mi lossu mi kpon bo !

- Observez donc les coûts !

Béé goton cè mi na no kpo ya ?

- Ne nous reste-t-il que le seul plaisir de regarder

A mon cè, cè ma nyi xo dé...

- Je n'ai rien dit de toute façon

Ni do xuvè tron ya mè, ye ni do ya vo !

- Si on sépare la faim du dénuement, on suppose dès lors la fin du dénuement

Ya vo ! ya vo ! ya vo !

- Fin du dénuement ! fin de la misère, fin du manque

Da wè dé wè tron Bani koara bo don coton kaka sa

- Un individu d'origine Banikora s'est enrichi en vendant du coton

Bo ka zè kwè bo ka yi axi mè

- Muni d'une forte somme, il alla au marché

E jè don tévi vè kwè, lessi vè kwè

- Arrivé sur les lieux, il vit la cherté de l'igname et du riz

Kwè da si ton !

- Il est certes riche !

E ma so mon té vi lo bo na xo do du !

- Mais il ne trouva pas moyen d'acheter de l'igname

Kwè to assi éto kpo gégé

- rassasié de sous

Amon é ma mo nu dudu dé na xo !

- il ne trouva pas de pain pour calmer sa faim

Amon kwè bob è kon do akpo mè , a ma ka mo nu dé na xo !

- Tu as plein de sous en poche et tu ne trouves pas de nourriture à acheter ! »

(Paroles chantées par Sagbohan Danialou lors d'un entretien, été 2015 à Dowa).

À travers ces paroles, il apparaît que le seul pouvoir d'achat ne peut suffire à contenter l'affamé, ni les seules offres du marché. Sans l'offre, le pouvoir d'achat est famine, de même que l'offre est source de souffrance si le pouvoir d'achat fait défaut. Pour qu'advienne le bonheur de l'individu, l'offre devra s'accompagner du pouvoir d'achat et vice versa.

L'expérience de la faim (*xo-vè*) apparaît certes, ici, comme un mal, surtout si l'on considère l'état de désespoir auquel elle pourrait confiner l'individu. Mais dans la mesure où elle peut aussi aboutir à une satisfaction, l'expérience vaut la peine d'être surmonter : c'est donc aussi un mal nécessaire, un manque ou une souffrance qui vaut la peine d'être supportée (*nu vi-vè*) en vue d'un grand bien : le bonheur individuel. Le « *Nu vi vè* » au sens de ce dont la cherté interpelle nos émotions, c'est la chose qui coûte au cœur et qui touche à l'âme : elle fait partie de la vie de l'individu ; elle éveille sa perception sensorielle, elle ouvre ses oreilles, ses yeux, ses narines, elle déchaîne les pieds pour la mobilité du danseur et délie la langue pour chanter. Voilà qui fait vivre l'individu.

La faim perçue comme une souffrance n'est donc pas un simple mal chez les Gun, mais elle est, au fond, un mal qui engendre du bonheur, un mal nécessaire au bonheur de vivre. En sorte que la satiété qui en est contraire comporte des risques de mort.

Dans l'aire culturelle *gun*, en effet, la satiété apparaît comme la satisfaction de l'individu arrivé au terme de son repas, y compris à la fin d'une existence réussie. Aussi, dit-on de celui qui réussit à danser qu'il est rassasié. La satiété comme telle jouit d'un rapport profond avec la paix intérieure qui, quant à elle, pourrait être un risque de mort du danseur non averti. Car chez les Gun, le danseur en paix n'a pas d'avenir, puisque l'inquiétude permanente qui caractérise les artistes lui fait défaut. Il est tranquille, parce qu'il est rempli de richesses, il n'est plus motivé. Dans ce sens, il n'a aucune autre forme d'avenir que sa mort sociale.

Ce qui compte pour la vie, disent les Gun, ce n'est pas l'argent, le pouvoir auquel on s'attache, mais seulement les joies dont on a profité (*gbè dé a du*) littéralement : la vie que tu as mangée, l'énergie dépensée. Le reste que tu conserves ne t'appartient pas. D'où la morale : il ne sert à rien de monopoliser le bonheur du moment où on s'aperçoit qu'on ne peut être heureux tout seul. On ne mange pas tout seul, il faut partager quand on a de la richesse : c'est pourquoi le premier danseur *gun*, le roi Tè Agbanlin, n'a jamais voulu régner sans partage. Régner traduit le terme *du gan*, littéralement : manger le pouvoir. Tè Agbanlin savait le risque qu'il courrait s'il choisissait de manger tout seul, le risque de la mort. Aussi reconnut-il le droit au partage de son pouvoir royal avec tous les ancêtres venus de Tado, tels que celui des Gun de Adome, de Agbokome, de Lokosa, et de Zebu-Masse. Subséquemment, les descendants de ces derniers jouissent aujourd'hui encore d'une autonomie plus ou moins absolue au cœur de ce même royaume. Ce droit accordé par le roi à ses potentiels égaux vise à réparer un tort : celui commis par l'ancêtre, premier roi de Tado nommé Axoluxo qui, après une malédiction, aurait refusé le trône aux héritiers légitimes au profit d'une descendance (celle de sa fille Dako Huen), responsable de tous les régicides et usurpation du pouvoir jusqu'à l'explosion de Tado. L'originalité du règne à Porto-Novo vise la paix et le bonheur par un chemin de réconciliation en son sein des forces naguère antagonistes : réconciliation par une politique de partage du pouvoir politique entre les divers lignages venus de Tado, y compris une politique d'ouverture aux étrangers en vue d'une coopération bénéfique pour le rayonnement de l'espace *gun*.

III. Le danseur face à son destin

L'exemplarité de l'ancêtre est dominante dans l'existence des Gun. C'est le modèle de vie des ancêtres qui commande toute l'organisation sociale : les conceptions, les mentalités, les idées, les choix, les décisions, la célébration des rites... Ainsi, dans leur organisation sociale, les Gun confient le destin de l'individu à un ancêtre désigné par le « Fâ » dès sa naissance. Les danseurs n'échappent pas à ce rituel qui impacte leur existence et leur carrière. En effet, le danseur est inscrit dans un destin à la fois orienté vers le modèle de l'ancêtre, sans pour autant être libéré de ses propres origines dont témoigne d'ailleurs sa danse, au sens d'épiphanie de sa culture. Dans ces conditions, il ne se définit pas en dehors de la figure à laquelle il doit aspirer, celle de l'ancêtre que lui assigne le « Fâ », d'une part, et d'autre part, il ne peut danser autrement qu'à partir du lien social en dehors

duquel il n'existe pas. C'est au milieu de ces deux pôles que le danseur *gun* fonctionne, car rempli de richesses : il est la bibliothèque du trésor collectif qu'il a vocation de partager selon le modèle de l'ancêtre.

La conception de l'ancêtre auquel l'individu se réfère remonte au roi fondateur du royaume de Porto-Novo. C'est la figure du Roi/Ancêtre, présente partout à l'instar d'un œil invisible et bienveillant sur les Gun. C'est vers son modèle que doivent converger tous les désirs et les pratiques. Le danseur appelé à en incarner l'image est supposé roi lui-aussi, car n'est-il pas détenteur des richesses culturelles à cultiver et à partager. Il n'est pas loin de la figure du roi, propriétaire du royaume, avec toutes les prérogatives liées à ses fonctions. Aussi de même que le roi arrivé au trône est dit « avoir acheté le pays » (*é xɔ to*) – Ce qui suppose qu'il est riche, voire le plus riche du royaume, ainsi en est-il du danseur auquel la collectivité confie le trésor des traditions ancestrales à ne pas trahir. Le danseur est donc perçu comme un roi, avec toutes les contraintes que cette fonction impose. Qu'attend-on ici d'un roi ?

Je propose ici un rituel qui montre ce qu'on attend du roi, et qu'on peut, par extension, espérer aussi du danseur chez les Gun. Il s'agit d'un rituel observé à chaque intronisation du roi supposé à la fois riche et capable de générosité et qu'on retrouve d'ailleurs dans le culte royal décrit par Martine Balard (1999 : 44-59) et commenté par Christiane Roussé (2015 : 33-68).

Avant son investiture, en effet, le nouveau roi devait, en échange au pouvoir qu'on lui reconnaît, procéder à l'achat symbolique de la confiance du peuple représenté par ses chefs. Ces derniers, une fois rassemblés, recevaient, chacun, de leur roi des cauris ou des coquillages servant de monnaie (*agbān nina*). La reconnaissance du roi se fonde ainsi sur sa générosité et sa capacité de distribuer des cadeaux, ce qui constitue en même temps une garantie : le roi ne fera pas preuve d'égoïsme, mais saura au contraire partager efficacement les richesses du royaume. La reconnaissance de cette capacité du roi – celle de produire et de démontrer de la richesse afin de la redistribuer – faisait de celui-ci le « maître du monde » (*sēmědó*) au bénéfice de son peuple. Le roi est aussi le « maître et possesseur de toutes les richesses » (*dokunɔ*) et le « maître éminent de la terre » (*ayínɔ*). C'est à ce roi que doit ressembler le danseur, riche quant à lui de valeurs culturelles à partager. En revanche, le riche incapable de démontrer sa richesse faute de générosité ne sera jamais ni roi ni danseur : c'est le nanti qui cumule des énergies dans le jeûne et le sacrifice de soi, c'est aussi le malade qui a perdu le goût de la vie, c'est le mort parvenu à satiété de l'existence et fatigué de vivre. Voilà ce qui amène les Gun au principe selon lequel toute satiété comporte en elle-

même un risque : celui du déclin ou de la mort certaine si elle n'est pas ouverte au sacrifice (dépense d'énergie), ni au partage.

En somme, la figure de l'ancêtre à laquelle le « Fâ » destine le danseur est une obligation morale d'évitement de la mort des cultures ; ce qui incombe largement la responsabilité des danseurs. Car ne sommes-nous pas, ici, dans une tradition orale où la culture, pour autant qu'elle est une richesse, risque de disparaître si elle n'est pas pratiquée régulièrement, si elle n'est pas dansée. Dans les conditions qui caractérisent la société *gun*, toute culture meurt faute de pratique au sens où Turner définit la pratique des rituels, « termes dans lesquels les hommes d'une culture donnée [...] pour un minimum de cohérence sociale ». (Turner, 1968)

En outre, lorsque vous demandez son nom à un danseur authentiquement *gun*, celui-ci vous répond : « je viens du clan des Toffa » (Tofa *lè si mè wè mî*), ou encore « je suis descendu de la lignée du propriétaire du sol » (*ayino-vi wè nyè nyi*). Cette réponse illustre la deuxième dimension de mon propos : celle du lien social par lequel le danseur se définit, celle du lien au sol considéré, ici, à la fois comme son patrimoine (bien hérité devant être valorisé à l'infini) et comme son dieu (source de vie et origine des divers aliments de croissance, d'entretien ou de réparation de la vie de l'homme menacée de mort). Ce lien au sol transparait d'ailleurs dans la chorégraphie des danses africaines en général, et de la danse *gun* en particulier. La danse africaine est angulaire, selon Tiérou qui observe l'élévation des danses classiques. Ce caractère angulaire est particulièrement vrai de la danse *gun* qui enjoint au danseur de cultiver la mémoire, mieux de ne jamais oublier ses propres origines, car en dehors de celles-ci il n'existe pas. On le voit d'ailleurs à travers des mouvements alternatifs d'ouverture et de fermeture dans la danse *gun* – une ouverture du corps qui donne et se donne chaque fois accompagnée d'une fermeture, des sauts en avant suivis, chaque fois, d'un retour du danseur profitant des énergies du sol et de la foule qu'il rassemble. Parce que quand on donne, on reçoit nécessairement en retour. La danse *gun* apparaît comme un rendez-vous de « donner et de recevoir »¹¹⁶. Il en découle la question de la créativité liée au métissage culturel.

Mais à ce carrefour de brassage culturel où se pratique la danse *gun*, la question de l'éthique se pose à nouveau frais : faut-il trier, sélectionner ou accepter tout cadeau que propose au danseur les cultures des autres ? Que doit manger le danseur et que doit-il s'abstenir de consommer parmi tout ce qui défile devant lui ? En acceptant le cadeau culturel des autres, comment le danseur *gun* doit-il particulièrement se distinguer des autres danseurs par l'éthique de la jouissance et du partage

¹¹⁶ J'emprunte cette expression à L. S. Senghor

caractéristique de sa culture d'origine. De façon générale, n'assiste-t-on pas, chez les Gun aujourd'hui, à des regards assez divergents sur la question de la fidélité à une telle éthique reçue qu'on retrouve dans les traditions ancestrales ?

À la différence des autres danseurs du monde, les Gun pensent à devoir s'attacher à leur culture sans en être jaloux. Les Gun cherchent à être réalistes par rapport à ce qu'ils possèdent, car ils pensent que c'est seulement en s'appauvrissant qu'on est capable de s'enrichir, en acceptant de perdre qu'on est capable de gagner, en acceptant de mourir tous les jours qu'on est capable de vivre – conception qui ressort bien d'un ouvrage : *Pauvreté, richesse des peuples*, écrit par le politologue *gun* Albert Tévoèdjè.

Au sens où l'individu regarde son espace de vie comme son dieu, le sol lui apparaît comme sa propriété dans la mesure où il contribue à sa satiété et son bien-être corporel, c'est-à-dire si la terre lui procure du pain pour calmer sa faim et un apaisement à ses maux, ses maladies et sa mort. En conséquence, c'est le sol qui produit les aliments destinés au bien-être de l'individu, par le repas cuisiné, ingéré, digéré, assimilé et finalement fusionné avec l'individu jusqu'à satiété. C'est aussi le sol qui produit les feuilles médicamenteuses pour la guérison corporelle, et parfois psychique de l'individu. C'est enfin le sol qui accueille le corps du défunt arrivé à satiété radicale, comme qui dirait au dégoût de l'existence, afin de le transformer et l'introduire dans une nouvelle phase de vie qui n'est plus de l'ordre de l'existence terrestre.

Quant à l'idée du patrimoine, le sol est une propriété de l'individu dans la mesure où celui-ci y imprime ses propres marques par sa propre relation au sol : à sa naissance l'enfant est d'abord posé sur le sol nu avant sa première toilette, à sa mort, l'individu est d'abord posé sur le sol nu avant l'ensevelissement considéré également comme un retour au sol. Au cours de l'existence de l'individu, le sol est sa propriété s'il y laisse ses propres traces par des activités physiques : le travail, la guerre, les loisirs – la danse et le théâtre notamment –, afin que la postérité s'en aperçoivent, s'inscrivant ainsi dans la continuité historique des traditions ancestrales.

De même que le roi appelé à sacrifier ses richesses (faire des dépenses) au bénéfice du royaume, tout individu *gun*, tout danseur arrivé à l'accomplissement de son être a vocation de se sacrifier au profit de la continuité de la vie : tout individu doit gagner sa vie pour nourrir sa famille, se marier pour générer d'autre vie, guerroyer pour protéger la vie et chercher à réduire tout ce qui peut menacer la vie. De même, l'appellation « je viens du clan des Toffa » (*Toffa lè si mè wè nyè nyi*) à laquelle correspond l'identité *gun*, rappelle à l'individu sa source et sa destinée. Sorti d'un sol, l'individu retourne à ce même sol à sa mort, la mort étant considérée comme l'âge où

l'individu est parvenu à satiété (dans son cycle existentiel). Quant au roi venu d'Allada, il doit être retourné à Allada à sa mort pour que recommence un cycle nouveau. Autrement c'est une perte, un gâchis. En cela, il y a bien une fidélité à la mémoire du père chez les Gun eux aussi.

DEUXIÈME PARTIE

La passion de la danse : cœur battant et tambour battant

La musique et l'énergie sont produites à profusion lors des spectacles de danse chez les Gun. Cette production est bien plus intime au corps dansant que perçue de nos seuls yeux à travers les orchestres habituellement installés à cet effet. Car ce qui se passe en réalité dans l'espace scénique, c'est une musique intime au corps du danseur : c'est ce que révèle le cœur battant du danseur, au sens du rythme naturel du cœur du danseur. De ce cœur battant migrent des émotions allant au tambour battant, notamment celui du tambourineur qui résonne et dont la vibration affecte le cœur toujours plus battant. Il en résulte une circulation d'énergies entre le cœur battant et le tambour battant, laquelle paraît certes alternative, mais qui révèle, au fond, une énergie permanente du cœur battant que porte ou contraste par moments le rythme externe des tambours.

Aussi, notre démarche par rapport à la danse *gun* consiste-t-elle en une herméneutique du cœur affecté par l'écoute des sons. Ce cœur ainsi touché connaît une joyeuse expérience : c'est ce que les Gun appelle *aziza*, une sorte de pouvoir charismatique ou de leadership, notamment dans les relations interpersonnelles et sociétales, qui consiste en une valorisation d'un danseur par rapport à ses pairs (relation horizontale) ou en un attachement par le danseur à une divinité dont il est la monture, dans le désir de s'unir à lui bien que cette union soit une source de souffrance. Les Gun disent, d'un tel danseur, qu'il est « touché » et « mangé » par sa propre danse, à l'instar du repas, ou encore on dit qu'il est affecté par la sagesse véhiculée par les chants, au sens d'héritage reçu des ancêtres et des dieux (relation verticale).

Dès lors, l'idée de la danse qui ressort du cœur affecté prend racine dans un amour à double dimension : l'amour de soi-même et l'amour du tambour considéré comme la divinité. Il y a là un lien particulier entre l'individu dont le cœur bat au son du tambour et sa condition de danseur comme telle. L'amour apparaît du moins comme la source de laquelle jaillit l'envie de danser, selon le discours de la plupart des intellectuels communautaires, si bien que ne saurait jamais danser celui dont le cœur n'éprouve pas d'amour, ni pour soi-même ni pour le tambour – celui dont le cœur est indifférent, c'est-à-dire insensible à la beauté du monde, à la sagesse de la vie, à l'harmonie de la musique.

Dans cette deuxième partie, je propose un regard sur la conception de la danse telle qu'elle est énoncée par les Gun eux-mêmes dans leur histoire collective. J'ai l'ambition de contribuer ici à une meilleure intelligence de la danse en me fondant, bien évidemment, sur des observations – danses filmées, photographiées, voire pratiquées moi-même –, y compris les propos des personnes rencontrées lors de mon parcours ethnographique. Le premier chapitre « L'Amour de la danse » vise à aborder sérieusement la notion du *cœur affecté (aziza)* ; c'est par cette notion que je voudrais poser les bases d'une étude de la danse-repas. Dans un deuxième chapitre « Dégustation et danse », j'envisage un aperçu descriptif du mécanisme des danses *gun* à travers le rapport métaphorique entre l'amateur du repas et le danseur *gun*. Le troisième chapitre « La divinité *Ogu* et la danse *gun* » sera un exposé, à la fois, historique et descriptif de la danse *gun*, à proprement parler, au sens de la dépense d'énergie, tant par la danse (du roi et des personnes) que par le rythme (de la musique). Vient enfin le quatrième chapitre représentant le noyau de la thèse : « Danser, c'est manger ».

Chapitre 5. L'Amour de la danse chez les Gun

« Il fait nuit : voici que s'élève plus haut la voix des fontaines jaillissantes : Et mon âme, elle aussi, est une fontaine jaillissante.

Il fait nuit : c'est maintenant que s'éveillent tous les chants des amoureux. Et mon âme, elle aussi, est un chant d'amoureux.

Il y a en moi quelque chose d'inapaisé et d'inapaisable qui veut élever sa voix. Il y a en moi un désir d'amour qui parle lui-même le langage de l'amour. (F. Nietzsche, 1903 : 144).

Le cœur affecté peut-il s'abstenir de danser ? Lors de la traite négrière, les esclavagistes, en déportant les bras valides d'Afrique au bénéfice des Amériques, ont sans doute appauvri matériellement le continent noir, voire volé une bonne partie de sa joie. Ils ont néanmoins contribué à l'enrichir sur un autre plan à leur propre insu, notamment dans le domaine de la poésie. Ils lui ont donné l'occasion de cultiver et de développer l'intelligence du cœur, à défaut de verbes pour rendre compte de sa pathétique histoire. Pour rendre compte de ce fait, sans doute, pourrait-on, ici, emprunter à L. S. Senghor l'idée selon laquelle *l'émotion est nègre*, avec une connotation plutôt méliorative cette fois-ci, dans la mesure où l'historique traite des esclaves noirs qui fut une lamentable source des souffrances africaines, s'est mystérieusement soldée par de nombreux discours à la fois pathétiques et poétiques, de chants mémoriaux, de musiques telles que le jazz et des danses diverses par lesquelles se perpétue et se célèbre sporadiquement la mémoire africaine¹¹⁷. Selon le génie de la danse, *aziza* chez les Gun (I), Il s'agit là d'une mémoire de cœurs brisés (II) qui se consolent par les danses (III).

¹¹⁷ Dans la perspective théorique de l'universel, chez Léopold Sédar Senghor, l'altérité est perçue positivement, dans la mesure où elle contribue à l'enracinement culturel de l'identité « le Nègro-Africain que je suis, dit-il, n'a pas oublié que le latin, comme l'étude de la civilisation romaine, ne lui a ouvert l'esprit sur l'universel que pour mieux l'enraciner dans sa terre sénégalaise : dans sa négritude » (Senghor, 1975 : 440-441) Quant à l'histoire d'Afrique, selon Senghor, il ne s'agit pas de procéder à la rationalisation du nationalisme africain. Ainsi, comme il écrit « L'historien africain doit [...] non seulement surmonter la conception européenne de l'histoire, mais élaborer aussi ses propres techniques de manipulation des sources traditionnelles. L'histoire traditionnelle africaine est de l'histoire orale » (Biobaku, 1959 : 96 à 99).

I. De la conception de *aziza*, génie de la danse

Dans le contexte de mes recherches à Porto-Novo, j'ai découvert que ce cœur affecté (*aziza*) avait quelque lien avec l'univers des *vodũn*. Car ces derniers paraissent disposer, chacun, d'un cœur également. Ils sont donc susceptibles d'avoir des sentiments, mieux d'éprouver de l'affection ou d'autres émotions vis-à-vis des humains. Aussi, dans le domaine concret de la danse, le tambour qui est considéré comme un *vodũn* est-il aussi désigné par le même terme que le cœur humain : *hũn*. Car de même que bat le cœur du danseur pour la danse, de même aussi le tambour. Dans l'un ou l'autre cas, la danse est perçue comme l'œuvre du *hũn* battant, c'est-à-dire le *cœur touché*. Comme tel, le cœur affecté est non seulement humain, mais il est aussi social ; il est non seulement fonctionnel, mais aussi jouissant. C'est un cœur qui ouvre l'âme du danseur à la joie et la jouissance à la fois : il est, sinon le cœur sucré ou amer, du moins le cœur salé ou acidulé dont le but visé consiste à ouvrir l'intelligence humaine à l'émotion et à la communication. C'est à ce titre qu'il est appelé *aziza*, au sens du génie de la danse.

Ainsi, quelle que soit la valeur de l'expérience vécue dans la chaire vive – expérience douloureuse (*nu vivè*) ou joyeuse (*nu vivi*) –, les Gun en espèrent toujours une issue joyeuse grâce à sa transformation positive par ce génie *aziza* :

« De même que *aziza* éveille la conscience du danseur sur la beauté de ce qui est bien pour qu'il s'en réjouisse, de même aussi *aziza* évoque le mal pour en rigoler, pour en faire l'objet de son humour, dit Gankpon Gbessè. Voilà ! c'est l'humour qui nous caractérise et non pas la haine ».

Si *aziza* n'opérait pas ce miracle de transformation du mal en bien, j'allais dire cette mutation de la haine en humour, alors il ne serait pas un dieu pour les danseurs. En effet, les Gun disent du cœur affecté par les sons du tambour qu'il est mordu, mangé, c'est-à-dire transformé par le génie – la morsure du génie étant toujours une blessure joyeuse (*akpakpa*). C'est l'origine de la danse.

Au demeurant, l'idée qui ressort, ici, de la pensée *gun* nous oriente à percevoir la danse comme l'expression du triomphe du bien en toute circonstance confortable ou inconfortable. Si l'on considère comme un mal, par exemple, l'expérience coloniale au Dahomey, au sens de subversion des cultures dahoméennes par imposition de la civilisation française, cela n'est vrai que d'un point de vue politique. Ce mal n'est donc pas là un mal absolu dans la mesure où l'expérience s'est accompagnée d'un bénéfice, non seulement pour les colonisateurs, mais aussi pour les Dahoméens, aujourd'hui Béninois. Les Gun de Porto-Novo y ont trouvé un terrain favorable à l'émotion et à l'humour, y compris les moyens de conserver et de développer ces qualités à travers les musiques,

les chants, la poésie, le théâtre et les danses. Des génies y ont été forgés fabriqués, affinés ; de talentueux compositeurs y ont vu le jour ; de grands danseurs en sont sortis tels Yédénou Adjahui, Sagbohan Danialou, Gankpon Gbessè. Ainsi au moment où l'entreprise coloniale voulait, par une politique de table rase, en finir avec les cultures béninoises, les Gun ont récupéré et conservé leurs valeurs dans leurs émotions. Leurs propres corps sont devenus leurs bibliothèques. Et par les danses, ils ont appris à confier leur mémoire aux nouvelles générations, en sorte qu'ils puissent perpétuer le trésor de leurs pères, y compris leurs coutumes. Ce sont leurs danses qui les conservent, selon mes informateurs tel que Jean Ahouandjinou rencontré en mars 2016 à Porto-Novo :

« *yè dín na hǔ kǔn mītɔn lě*, (on a entrepris de détruire nos germes de vie, nos valeurs culturelles)

gancó kǔn mītɔn mɔ gbè to wè mě (pourtant ces germes se sont conservés dans les danses que nous pratiquons)

yovo ma mɔ dona tomě. » (c'est une ruse par laquelle nous avons déjoué le plan du méchant)

(on a entrepris de tuer nos valeurs, pourtant celles-ci ont discrètement trouvé refuge dans les danses qui amusaient les Blancs ignorants¹¹⁸ [...]. (Entretien avec Jean Ahouandjinou, mars 2016 à Dowa)

S'agissant de sa fonction conservatoire de la mémoire, la danse n'apparaît-elle pas ici comme un outil efficace à la déconstruction du mythe selon lequel l'Afrique, en particulier la société *gun*, n'aurait pas d'histoire ? En effet comme l'écrit Saburi Biokaku (1959 : 237-238) :

« Jusqu'à une date récente l'histoire de l'Afrique était considérée comme synonyme de l'histoire des activités européennes en Afrique. L'histoire aurait commencé avec l'avènement d'explorateurs, de missionnaires ou de commerçants européens, et toute mention faite des populations autochtones elles-mêmes était purement fortuite et surtout destinée à souligner le résultat de l'influence européenne. Peu à peu, le mythe s'est installé selon lequel l'Africain n'avait aucune histoire propre et ses guides trouvèrent commode de lui enseigner la leur à la place ».

Cette perception fut une erreur dans l'histoire des relations internationales !¹¹⁹ Et c'est heureux de savoir aujourd'hui les danses africaines riches de leurs propres traditions et des valeurs culturelles à communiquer. Il existe donc une histoire africaine à proprement parler, confiée au corps du danseur africain comme à une bibliothèque vivante. Cette histoire est celle de la ruse africaine chez les Gun qui ont su ainsi protéger leurs valeurs, lesquelles sont transmises d'une génération à l'autre grâce à la danse, les proverbes, la poésie, les chants ou la musique africaine.

¹¹⁸ En Occident, le jazz a été inventé et dansé pour communiquer par le corps dans un contexte de communication verbale interdite aux esclaves. Bien évidemment comment faire face à l'impérialisme sinon par la ruse ? Dans une perspective plus historique qu'anthropologique, Lomo-Myazhiom évoque cette douloureuse période coloniale et propose, dans sa thèse, une description de cette question au Cameroun : « comment les vaincus ont vécu cette période » marquée par l'impérialisme au Cameroun (2001 : 17).

¹¹⁹ À propos de cette méprise, discrimination de la culture négro-africaine dans l'expérience haïtienne notamment, Emmanuel Paul (1959 : 237) parle en termes de « situations infériorisantes créées par l'impérialisme occidental » tout en appelant à la responsabilité de l'ethnologue.

En conséquence, quoique fondée sur une histoire pathétique, l'émotion ou la danse par laquelle le peuple *gun* déjoue le plan du méchant est nécessairement une jouissance intérieure d'un cœur affecté. Cette façon de déjouer un plan est le mystère du *vodũn*, source de réjouissance du petit et du pauvre. Par exemple la danse des esclaves noirs, sur ces bateaux négriers ou dans les îles caraïbes, n'avait rien de ridicule pour plaire à leurs oppresseurs qui pourtant s'en régalaient à en croire Emmanuel Paul (1959 : 238) : « Toute une littérature colonialiste nous ridiculisait, nous caricaturait en tant qu'Africains transplantés devenus des curiosités du Nouveau Monde » dit-il. Aux esclaves, les maîtres avaient prohibé toute tendance associative ou toute possibilité de communication entre pairs. Mais au fond, les esclaves qui n'avaient pas droit à la parole disposaient de leur corps pour se parler. Leur danse était une ruse par laquelle ils pouvaient, à défaut d'usage de la parole, communiquer entre eux. Aussi, par leur danse, les esclaves noirs échappaient-ils à l'interdiction faite par le maître : les esclaves se parlaient à l'insu de leurs maîtres.

Aussi, la ruse a fait justice aux valeurs des Gun que l'entreprise coloniale a voulu détruire, à une époque donnée, pour non-convenance à une certaine civilisation importée, imposée¹²⁰. Parallèlement ces danses, emportées avec les déportés en Occident, ont connu, chacune un développement grâce à l'attachement des esclaves noirs à leur culture d'origine :

« Ces danses nous sont revenues aujourd'hui, dit Ahounadjinou : le *àgbaja* contemporain – ce que les Brésiliens appellent *candoble* – n'est rien d'autre que nos danses traditionnelles dite "rénovées" : le *àgbaja* de Porto-Novo, le *àgbaja* du Mono [...] Quand on joue ces rythmes [...] *aziza* saisit le danseur qui danse alors jusqu'à la fureur [...] Ces danses là nous reviennent aujourd'hui de l'Occident. Nous les reconnaissons. Ce sont vraiment nos danses. Au fond, la danse contemporaine n'est pas différente de la danse ancestrale, c'est ce qui a pu résister à la mort provoquée par l'entreprise coloniale » (Entretien avec Jean Ahouandjinou, mars 2016 Porto-Novo)

II. La danse : (*aziza ze wè*) ou (*wè dũdũ*)

Chez les Gun, l'idée de la danse recouvre une force vitale, une puissance qu'on ne peut étouffer (*wè dũdũ*). Cette puissance apparaît comme la manifestation sensible d'un amour qu'on ne saurait empêcher, notamment à travers un phénomène de dédoublement de l'individu (*aziza ze*

¹²⁰ À propos de la mission civilisatrice qui nourrissait l'impérialisme occidental en Afrique, Célestin l'historien Aggée Lomo-Myazhiom ne limite pas à une critique des méthodes d'implantation du christianisme au Cameroun. Dans sa thèse, l'Islam et christianisme sont qualifiés de « liberticides » et de « mortifères », voire accusés de « génocide culturel » (2001 : 20-24).

wè). Je propose maintenant d'analyser cette conception de la danse dans la perspective théorique de Van Gennep : au sens de processus par lequel circulent les émotions d'un corps à l'autre et inversement. C'est à la fois un cumul et une dépense d'énergie d'un univers à l'autre, avec une sorte de localisation, en trois phases géographiques allant de l'ouverture de soi « *xomě hun hun* » lors de laquelle s'observe un phénomène de dédoublement du danseur (séparation) au repli sur soi (réincorporation), le corps dansant étant lui-même à la charnière du mouvement.

Le *vodŭn-àgbaza* et le *vodŭn-yè* renvoient au danseur et à son double. Chez les Gun, en effet, l'homme est une réalité double, muni d'un corps physique appelé *àgbaza* et d'une âme immatérielle appelée *yè*. Quand le *yè* vient à se séparer du corps, l'individu est réduit à sa matière *vodŭn-àgbaza*. D'où l'origine du *vodŭn*, au sens des restes de l'homme, ses dépouilles, sa propriété : peau, cheveux, reliques. En réalité le terme *vodŭn* est un diminutif de l'expression *yè-houé vodŭn* traduisant littéralement : l'âme s'en est séparée, c'est-à-dire l'âme cachée à nos regards, précisément dans le *vide* du corps. Dès lors, le *vodŭn* signifie tout corps pourvu d'un *vide* intérieur dans lequel l'âme s'est retirée. En sorte que si le corps est visible, l'âme cachée en lui reste invisible.

Dans le domaine des arts qui nous intéresse, ici, le *vodŭn* est signifié par divers instruments de musique, constituant autrefois les parties d'une subjectivité et aujourd'hui les traces d'un individu défunt (les restes d'un ancêtre par exemple). Il s'agit notamment des tambours ou des tamtams fabriqués avec la peau d'un ancêtre ou portant simplement sa marque : une fraction de dent ou du crâne d'un homme auquel on doit un certain respect. Voilà l'origine des canons de la musique ou des danses ancestrales chez les Gun.

Aussi, comme dit Atchekpe, le terme *vodŭn* signifie-t-il à la fois « ce qui existe et qui n'existe pas » ; c'est tout objet jouissant d'une transcendance (Adande, 2003), c'est tout ce qui peut faire l'objet d'une adoration, d'un amour particulier de la part des hommes, parce qu'il provient, comme reste, comme élément d'un être dans son unité qui, lui-même, est sacré au sens où le sacré est l'introuvable. Le mot *vodŭn* peut s'attribuer à une chose – les minéraux, les plantes ou les montagnes – à un animal ou un être humain dont l'histoire mérite qu'on s'y attache. Le *vodŭn* peut être la mémoire d'un ancêtre auquel on est attaché, ce peut être tout simplement le corps d'un danseur qu'on admire pour ses talents. D'où l'expression *vodŭn -àgbaza*. Dans cette optique, le corps humain *àgbaza* représente l'homme diminué de sa part spirituelle, de sa force vitale, c'est

l'homme dont l'histoire reste vraie depuis ses origines jusqu'à l'instant présent, et non pas dans le futur : c'est l'homme objectivé, l'homme susceptible de faire l'objet d'une culture et d'une science.

La culture, au sens des vestiges de l'homme englobe l'ensemble des productions humaines ou sociales. Elle concerne, entre autres, les arts, l'esthétique et la religion, y compris pour ce qui concerne les Gun, les diverses traditions *vodŭn* de Porto-Novo en matière de la danse notamment. Ici, il existe autant de *vodŭn* que de danses locales. Chaque *vodŭn* est représenté par un rythme (percussions, son ou tam-tam), musiqué et dansé par ses adeptes : autant de mouvements, autant de rythmes, autant de danses. Aujourd'hui, celles-ci font l'objet de sporadiques célébrations de festivals, notamment à la fête *vodŭn* du 10 janvier lors de laquelle de nouvelles formes chorégraphiques sont inventées ; et dans chaque lignage *gun* cultivant la vie de folklore à cette occasion, les danses locales observées sont chaque fois créées à partir des anciennes, c'est-à-dire dans la continuité des traditions laissées aux fils par les pères (Akoha, 2011).

D'où derrière la danse *gun* il existe l'idée d'une possession (*aziza ze wè*). Même si la conception contemporaine tend à réduire la danse à une activité chorégraphique sur laquelle nous découvrons des mouvements du corps humain sur fond de chants et de musiques, cela ne montre en réalité qu'un aspect de celle-ci. Le vocabulaire utilisé pour décrire le phénomène de la danse chez les Gun de Porto-Novo peut nous éclairer : la danse traduit le terme « *wè* » venant de « *aziza zé wè, bɔ a dŭ wè* », littéralement : « *aziza* t'a saisi et tu dances ». À propos de la danse, l'expression « *aziza ze wè* » dont le diminutif *wè* sert à traduire le mot français est révélatrice d'une réalité cachée qu'il convient de découvrir dans la pensée *gun*.

Selon les Gun, en effet, l'individu ne danse pas seul. Le danseur est celui qui sait entendre l'appel de son *aziza* par une oreille intérieure, car *aziza* est sa faculté d'écoute à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même. Le danseur sait écouter le rythme (*gan*) – le mot danseur traduisant *mè xe nyɔn gangbè sé* : « connaisseur du rythme » –, afin de le traduire par des mouvements corporels sur une scène. L'expression « *aziza zé wè, bɔ a to dŭ dŭ* » traduit l'amour de *aziza* t'a envoûté et tu es en train de te mouvoir. Ainsi à chaque rythme, il s'opère une saisie du danseur par l'amour de *aziza*. La même opération correspond à une danse particulière. La danse est donc le phénomène du corps humain rythmé sous l'impulsion de *aziza*. En sorte que le rythme, amour envoûtant de *aziza*, apparaît comme une nourriture préalable et nécessaire à tout le spectacle. On comprend que certains, tel que Gankpon, soient portés à définir la danse comme la reproduction symbolique de l'amour pour *aziza*, un amour qui provoque diverses métamorphoses de l'individu qui s'en trouve saisi, et qui en jouit – une jouissance dès lors partagée avec *aziza* comme s'il s'agissait d'une réelle

consommation d'un repas : « *dù wè a dù aziza bo do dǔ wè* », littéralement : tu as aimé (mangé) *aziza* afin de danser. Ainsi, de celui qui danse, on dit qu'il aime et s'assimile au rythme dansé : « *é zé wè bo dǔ wè* » : « l'amour t'a saisi et tu as dansé ». Autrement dit, le danseur est nécessairement possédé par l'amour d'*aziza*. Il en résulte l'idée d'ouverture du corps pour accueillir une énergie vitale, laquelle est accompagnée du consentement du danseur lui-même rendu disponible à la danse.

On le remarque dans le domaine des danses rituelles, chez les Gun : ici, *aziza* (l'amour qui motive à danser) est reconnu comme une divinité *vodǔn*. Le *vodǔn aziza* entretient un rapport très spécial avec le danseur qui reste, par ailleurs, un tout complet et autonome. Danser pour les consacrés, c'est se rendre disponible, se relaxer, s'abandonner au *vodǔn*. Danser, c'est voir *aziza* par le cœur et consentir à lui abandonner son corps à sa jouissance :

« On se laisse afin d'entrer dans la jouissance d'une danse *vodǔn*. Celui qui danse se laisse entrer dans une jouissance. Celui qui ne s'abandonne pas, ne se laisse pas, ne danse pas non plus : “*ni ajo dǔ wè do, aziza nǎ mǎ wè zan, a nǎ dǔgbè eton to jlè lǎ mè*”. Quand tu te laisses, ton *vodǔn aziza* (ta relation avec la divinité) prend plaisir de toi et tu l'utilises dans ce laps de temps ». (Entretien avec Jean Ahouandjinou, mars 2016 à Dowa).

Par ailleurs, une autre tradition rencontrée chez les Gun d'Ajala et d'Avlankou soutient que le terme *wè* (la danse) est un abrégé de *owè* ou *awè* traduisant le chiffre « deux ». La danse fait ainsi du danseur l'unité d'un corps dansant derrière lequel il existe un double visage matériel et immatériel, puisque le danseur dispose, au fond, d'une intériorité en quoi consiste son âme ou son esprit (*lindon, yè*) et d'une extériorité – son corps biologique (*agbaza*). Là aussi, on comprend que le corps de l'individu puisse entretenir un lien particulier avec le *vodǔn* en général, du moment où *vodǔn* signifie, au fond, une extension du corps humain dans le cosmos : c'est de l'homme que naît le *vodǔn*.

Ainsi, dans le domaine de la danse, l'invention des instruments de musique a été inspiré, chez les Gun, par le fonctionnement biologique des organes du corps humain. Les instruments de musique ont été inventés pour représenter la vie de l'homme, du moins les organes de la vie, dans le cosmos. En voulant reproduire le battement du cœur qui rythme la vie de l'individu, les Gun ont créé le tam-tam et l'ont appelé *hǔn* considéré comme un *vodǔn*, celui du danseur notamment. Le même mot *hǔn* traduit le cœur qui rythme la vie intérieure de l'homme et fait danser l'individu. Le rythme de l'homme qui danse est donc à la fois extérieur et intérieur à lui-même. À l'intérieur, il est le cœur qui bat, à l'extérieur c'est le tambour (*vodǔn*) qui résonne et dont les résonnances pourraient être un superflu pour la danse dans certaines conditions.

Comme dit Bizenghor, c'est le cœur qui danse. Les tambours sont un complément du cœur ; d'ailleurs les tambours sont désignés par le même vocable que le cœur (*hũn*). C'est notre cœur, au sens du rythme intérieur qui danse en nous. Celui qui ne dispose pas d'un cœur ne peut pas écouter le son du rythme externe, il ne peut donc pas danser :

« Regardez le cadavre, dit-il, il ne danse pas du tout, car c'est un corps dépourvu du fonctionnement du cœur pour rythmer l'ensemble. Le mort n'a pas de puissance intérieure, ni de volonté. Il n'a plus d'envie. L'âme du défunt peut danser dans le pays des morts, mais pas son corps déjà vidé de son souffle. Ce n'est donc pas le corps de l'homme qui danse (mars 2016, Porto-Novo)

« C'est, continue Alias G., le souffle (*fũ-fu* en *fɔn-gbe*) à l'intérieur du corps qui danse. C'est le souffle consommé par l'inspiration qui mange aussi à l'intérieur du danseur. Voilà qui explique l'adage : "danser c'est manger" » (Alias Gbemawonmede, été 2016 à Agonlin).

Lors de la danse, il se joue alors une musique à l'intérieur du danseur (le battement du cœur) et une autre à l'extérieur (l'orchestre). Toutefois, le danseur ne peut pas avoir accès au rythme externe des orchestres si le rythme intérieur (battement du cœur) fait défaut. On a donc tort de penser qu'on ne danse pas sans la musique externe, car la spécificité de la danse chez les Gun est d'être fondée sur un rythme intérieur : « Nous avons le rythme dans le sang », dit-on chez les Gun.

Sans doute, a-t-on raison d'affirmer que « les Africains ont le rythme dans le sang », car pour ces derniers en général, la danse consiste à faire sortir au jour les richesses que comporte le sang (*dagbe xe to hun mǎ na mi lè, mi nɔ dũ wè nǎ do dé yé do xya*). C'est ainsi que les Gun qualifient leur danse d'activité du sang (*hun nũ wiwa*), « la fête du sang » (*hun hwè*) ou encore « la chose du sang (*hun nũ*). (Entretien avec Ahouandjinou, février 2018 à Dowa).

« On n'a pas besoin de rythme externe pour danser » dit Adrienne qui évoque la condition des personnes sourdes ou mal entendants qui dansent (51 ans, mars 2016 à Cotonou). Bien évidemment, un danseur souffrant de la surdité n'entend rien, mais il jouit d'une écoute intérieure pour danser : il écoute le rythme en imitant ceux qui entendent le chant. Son cœur voit que ceux qui entendent et dansent sont à la bonne besogne. C'est pourquoi il entre dans la danse. Le sourd danse par imitation. Savoir danser traduit, ici, *sè gan* entendre le son. Les personnes sourdes écoutent par le cœur en étant réceptifs aux vibrations et aux mouvements des gens de leur voisinage. Les personnes sourdes savent lire sur nos lèvres la signification des chants et de la musique. Voilà qui nourrissent leurs danses.

À partir de ce témoignage, nous sommes en droit de supposer l'existence d'un lien affectif entre les facultés sensorielles permettant une complémentarité des unes par les autres, y compris une circulation d'information à l'intérieur de l'être humain, dans le corps dansant notamment.

Le *wè dǔdǔ* est une autre traduction du mot « danse ». Celle-ci met l'accent davantage sur l'activité du corps du danseur lui-même – contractions et relâchements des muscles – que sur ce que cache ce corps dansant : les désirs à l'origine des métamorphoses de son corps.

La danse est une alternance de contraction et relâchement des muscles. Chez les Gun, la danse est un mouvement, phénomène de recherche, un désir. L'aspect esthétique de la danse (sa beauté extérieure), pas davantage le comique de la danse, ne suffit pas à en expliquer la réalité comme telle. Au fond, la danse jouit, à l'origine, d'une nourriture sans laquelle elle n'a pas lieu. De même, la danse vise la satisfaction sans quoi elle manquerait d'entrain ou de motivation. Sous ce rapport, on peut affirmer que toute pratique de danse a une double cause : sa cause originelle, et sa cause finale. La danse est un phénomène de milieu entre ces deux causes sans lesquelles elle n'existe pas. Elle témoigne, au fond, d'un conflit intérieur, d'une énergie, peu importe son caractère positif ou négatif. Ainsi, le phénomène de la danse est nécessairement lié à une énergie d'origine comme à sa matrice, et à une énergie finale comme à sa destinée.

À la différence des danseurs classiques qui donnent l'impression de cultiver des artifices, les danseurs *gun* dégagent subjectivement de l'intérieur un ressenti corporel qui rime avec l'environnement, source de leur danse : le cosmos, le marché, etc. ; bref, leur culture respective. Du point de vue anthropologique, la danse, chez les Gun, est traditionnellement liée à l'environnement du danseur, non pour mutiler celui-ci, mais pour alimenter sa motricité physique, cognitive, y compris son affectivité et son échelle émotionnelle (Leroi-Gourhan, 1964).

De même, la pratique de la danse *gun* n'est jamais gratuite. Elle vise une efficacité à travers l'ouverture du danseur sur le cosmos, à travers la joie partagée, y compris le don généreux d'un danseur à l'autre. En effet, en s'ouvrant au *vodǔn*, le danseur vise à se concilier avec les puissances invisibles, tandis qu'il recherche une reconnaissance sociale lorsqu'il s'éclot pour dévoiler ses richesses devant les spectateurs.

Le corps dansant se révèle à la charnière du repli sur soi et du don de soi. Au sens d'éclosion esthétique de l'être, que serait au fond la danse par rapport au danseur, sinon une sorte de connexion du cœur de ce dernier aux tambours du dehors (*vodǔn*) qui, de l'extérieur, lui procurent également des sons pour cadencer sa danse. Il y a là un monde extérieur auquel le danseur s'adhère pour danser – adhésion à une valeur extérieurement découverte, laquelle, en raison de sa correspondance à l'intérieur du danseur, apparaît intéressant. Celui qui danse a nécessairement découvert son bonheur et le reconnaît. Cela provoque chez lui une alternative de dédoublement de son être qui va du repli sur soi au don généreux de soi à l'autre. C'est du moins le mécanisme de la danse *gun* provoquée par un amour naturel lui-même suscité par la reconnaissance d'un bien – merveille qu'on

ne peut garder pour soi tout seul, d'où la générosité, le partage avec les autres, la circulation des émotions. Ce bien, contenu dans le souffle, part des cœurs et des poumons et traverse l'environnement de la danse. Voici des analogies par lesquelles Gankpon procède à l'explication de la danse en question :

« De même qu'il y a toujours un lien entre ce qu'on a semé et ce qu'on moissonne, dit Gankpon Gbessè, il existe toujours un lien entre ce qu'on est et ce qu'on fait, entre une identité de danseur et la pratique de la danse. »

« Le vent souffle à l'intérieur de l'arbre et c'est pourquoi l'arbre reconnaît l'existence du souffle externe (vent) et se laisse mouvoir par lui. Les pierres qui n'ont pas de vent en elles-mêmes ont du mal à être bougées par le vent qui souffle [...] D'où l'idée du souffle, le souffle de l'amour. »

« C'est aussi l'odeur du repas qui souffle à l'intérieur de l'individu (amour pour le repas) et qui se reconnaît dans l'odeur du plat ; l'odeur à l'intérieur procure la force pour manger. Si tu manges, c'est ce souffle qui te mange aussi, si tu dances, ce souffle en toi signifie l'amour de la danse, c'est l'amour pour la danse qui te mange aussi, il est plus fort que toi, il te bouge parce qu'il cherche à se libérer de toi comme le bébé qui va naître du ventre de sa mère. C'est le souffle qui te donne de pouvoir mouvoir tes membres. Ce que fait le souffle est immense comme valeur partagée entre l'intérieur et l'extérieur du danseur »

(entretien avec Hounsou Blekpon Gankpon Gbessè 64 ans, mars 2016, Porto-Novo).

De cette valeur partagée, condition de possibilité de toute danse, Gankpon Gbessè dit qu'elle est *aziza* – double de l'individu :

« L'amour dont l'individu ne peut se passer et qui est à l'origine de tous ses succès s'appelle *aziza*. *Aziza* chez le danseur apparaît comme cette connexion du cœur dansant au chœur des tambours, lien d'amour et source d'inspiration de toutes improvisation par amour naturel pour la danse. Cet amour est la condition de possibilité de la danse. C'est *aziza* (l'amour pour la danse) qui a envoyé le message aux arbres pour que les arbres puissent danser « *aziza wè do wen na atin bo atin do huan* » (entretien avec Hounsou Blekpon Gankpon Gbessè 64 ans, mars 2016, Porto-Novo).

On retiendra donc que *aziza* est l'amour qui motive la danse ; *aziza*, double du danseur comme tel. L'amour, selon les Gun, est une odeur qui se dégage des êtres et qui circule entre eux et dans la nature. L'amour, au sens d'odeur qui caractérise l'individu dansant est donc son double, *aziza*, son énergie en action dans l'environnement de sa danse – une odeur qu'on peut sentir. Aimer, dans ce sens, selon les Gun, c'est sentir l'odeur d'un être humain et l'accepter comme telle (*wan yi nă mē*). Aimer, c'est saisir l'odeur d'un objet ou d'une personne en vue de l'accepter comme telle, c'est cela l'amour chez les Gun. L'amour se sent dans le souffle qui transporte les odeurs, les valeurs, les défauts afin de créer ou de resserrer des liens. Il s'appelle *aziza* dans le domaine de la danse.

« C'est comme le vent, dit Gankpon, il est une liberté, mais une liberté conditionnée par sa racine à l'intérieur de l'individu connecté par ce lien. On ne moissonne que ce qu'on a semé : de même qu'on ne sème pas du maïs grillé, de même le cultivateur ne récolte pas du maïs grillé, son germe étant détruit » (entretien, mars 2016 à Porto-Novo).

Il y a toujours un profit dans la danse chez les Gun. En même temps que « *hŭn* » (le rythme), le cœur traduit aussi *xomě* (le ventre) et s'élargit à toute l'intériorité de l'individu – sa conscience,

notamment, son estomac (*adɔ-mě*) qui apparaît, ici, comme le siège du secret, le lieu de l'intimité et de la nourriture du corps. C'est dans le cœur comme tel que se joue la liberté de l'individu, le cœur opère des choix, il cache ou il dévoile les vérités de l'homme. C'est, au fond, cette conception du cœur qui explique le rapport entre la danse et le repas. Pour les Gun, en effet, la danse comme pratique corporelle est commandée par le cœur au triple sens du *hũn* (le rythme), du *xomě* et du *adɔ-mě* (l'estomac). En effet s'il est vrai que c'est le cœur qui danse intérieurement au point de faire bouger tout le corps de l'individu dansant, la question se pose de savoir si cela est possible sans que le cœur lui-même soit nourri matériellement par l'estomac et intelligemment par la conscience de l'individu dansant. « *Adomě gan tè* » (« la force vient du ventre ») dit-on chez les Gun. Il existe donc en chaque danseur un mécanisme de danse en veilleuse entretenue par le cœur – rythme naturel du corps – connecté à l'intelligence et au ventre. Kouglénou témoigne de cette danse en veilleuse chez le génie Ydénou Ajahui musiquant intérieurement partout où il passe. Cet amour qui rythme perpétuellement en lui est ce que les Gun appellent *aziza*, son double. C'est une réalité invisible dont les capacités varient d'un individu à l'autre¹²¹.

Retenons que le cœur qui rythme la danse du danseur est lui-même nourri aux sources potentielles :

- des énergies du ventre (aliments fournis par le ventre « *adomě gan tè* » – « la force vient du ventre » – sans quoi l'individu ne peut danser)
- et des énergies de la parole (voix, harmonie des sons, sens des mots perçus par l'intelligence du cœur.

Car selon les Gun, le cœur dispose d'une bouche et des oreilles qui savent se nourrir. Grâce à celles-ci, le cœur peut manger pour continuer de battre ; il peut percevoir les sons de la musique pour rythmer le corps qui danse.

En raison de cette double origine (ventre et rythme) de nourriture potentielle pour le cœur, nous sommes en droit de comprendre que l'expression « il faut manger pour danser » ne signifie pas nécessairement une alimentation du cœur par le ventre. En dehors du contexte où le cœur est nourri par les énergies du ventre et du son à la fois, on envisagera aussi les contextes où cette nourriture est potentiellement limitée à une seule source. De deux choses l'une : ou bien c'est uniquement le

¹²¹ On retiendra donc que la culture c'est, au fond l'homme. La même idée se retrouve dans la perspective cosmo-théologique de la société négro-africaine dans laquelle l'historien Célestin Aggée Lomo-Myazhiom considère « l'homme » comme « le centre et la clé de voûte de l'édifice [culturel] » (2001 : 30).

ventre ou bien c'est uniquement le son de la musique qui nourrit le cœur – source de toute danse humaine.

Il ressort des propos recueillis chez les Gun eux-mêmes que le terme *aziza* signifie la force de l'amour qui opère des miracles. C'est cette puissance qui est à l'œuvre dans la connexion entre l'intériorité du danseur et l'environnement propice à sa danse. *Aziza* est l'énergie d'amour qui, à la fois, saisit le danseur et se dégage de son cœur, depuis ses tréfonds jusque sur son visage, en un mouvement alternatif.

III. *Aziza* : une énergie positive en déploiement chez le danseur

Chez les Gun, la danse apparaît aussi comme réponse à un appel. Car à en croire les danseurs eux-mêmes, il existe, à l'origine de toute danse, une motivation visant le bonheur. Cette motivation peut être comparée à la soif qui vise à être éteinte, ou encore à la faim qui rend compte de l'appétit à manger pour calmer l'estomac. Ainsi, celui qui est sur le point de danser apparaît à mes yeux comme un individu en état de famine. La figure du danseur *gun* apparaît comme celle de l'assoiffé. Ce danseur a d'abord faim du *vodŭn*, une faim d'amour, une faim du rythme. Dans la réalité de la faim liée à la danse, en effet, il s'agit, non pas seulement d'une injonction au sens d'une dictature du ventre qui attend son pain, mais aussi d'un appel de souffle pour purifier le corps humain et social ; mieux il s'agit d'une envie orientée vers le renouvellement de l'être, vers le bien-être humain et social du danseur. S'agissant de ce bien-être tant recherché, j'ai découvert une analogie avec une certaine énergie à danser. Voici quelques idées qui contribuent à décrire cette analogie :

Ce bien, d'abord quelque chose de concret, traduit le terme « *q̄agbe* ». Mais une fois intériorisé dans la conscience du danseur, il est considéré comme une énergie vitale (*aziza*), réalité à la fois matérielle et immatérielle, agissante sur la psychologie et dans le corps dansant. C'est un bien qui s'exprime métaphoriquement en termes de nourriture essentielle à la danse. En tant qu'énergie, ce bien consommé par le danseur se laisse aussi consumer par sa danse jusqu'à épuisement. Dès lors, la danse est finie. Mais tant qu'elle n'est pas épuisée, il suscite toujours plus de faim à danser. Il faut que le danseur fasse la découverte de ce bien, car autrement, l'individu ne danse pas : « *dù yé nɔ dù bo do nɔ dú* » (il faut manger pour danser)

Ainsi, la danse commence toujours par une sorte de piqure intérieure ; ou comme dit Dah Atchékpè « la danse, c'est ce qui pique l'individu dansant », mieux « *akpakpa* », la joie excitative, celle qui pique l'âme au sens des ondes vibratoires. La danse est avant tout présentée, ici, comme ce bien de la joie, la chose de la joie résultant d'une blessure joyeuse. La danse est un phénomène de la joie suscitée par l'assurance d'un bonheur. C'est aussi une émotion liée à l'heureuse rencontre d'un bonheur espéré, voire inespéré. Même dans le deuil, on danse ainsi en s'imaginant que le mort est bienheureux ; la danse est le signe visible d'un imaginaire selon lequel le défunt est heureux là où il se trouve.

Mais la joie de la danse (*akpakpa*), chez les Gun, est aussi considérée comme un produit du «*gan sisè*» (littéralement : « l'écoute du rythme »). Le son est écouté, interprété par le danseur grâce à sa perception sensorielle. Ce son est mangé par le danseur qui en éprouve effectivement un plaisir (*akpakpa*) semblable à celui du repas. Le profane n'y comprend pas grand-chose. Certes, ce dernier entend des sons ; mais les facultés auditives d'interprétation du son lui font défaut. Le profane apparaît, ici, comme un individu, à la fois, présent et absent au rythme qui se joue. Tandis que l'initié est entièrement présent. Seul celui-ci a le bonheur de danser véritablement chez les Gun.

Le profane est comme un mort. Quand il s'essaye à la danse, on dit de lui qu'il rame à contrecourant, car il ne sait pas écouter le rythme, il en est à la marge, devenant la risée des spectateurs. De lui les Gun disent : *é gbɔ gan* ou encore *ku gan*, ce qui signifie sa mort au son. Dès lors, la danse implique d'être présent dans la culture *gun*. Ceci signifie l'exigence pour le danseur *gun* d'être imprégné des réalités culturelles et locales : être initié, avoir développé un certain degré de sensibilité aux divers rythmes qui existent, avoir la capacité de percevoir des sons, de les interpréter efficacement, de se les approprier au bénéfice d'innovations dans le domaine artistique.

Le profane qui ne danse pas est comparé au mort, corps inerte et inanimé, sans vie ni mouvement. Le mort est appelé « *ci-yɔ* » chez les Gun : littéralement « ce qui est mou, flasque, incapable de se tenir debout », c'est-à-dire l'état de la chose qui manifeste une certaine tendance à tomber chaque fois qu'on cherche à la redresser. Telle n'est pas l'image de l'initié perçu comme le vivant, c'est-à-dire disposant de souffle vital (*gbigbɔ*) et d'un esprit (*àlindɔn*).

Au total, de même que la sensibilité à la culture musicale *gun* paraît nécessaire chez tout bon danseur, celui qui danse doit aussi jouir des qualités d'un être vivant, c'est-à-dire d'un être animé (on le verra plus loin). En conséquence, la danse s'évalue en proportion du degré de sensibilité à telle musique ou à telle autre, et en fonction de l'énergie vitale à l'origine des mouvements corporels.

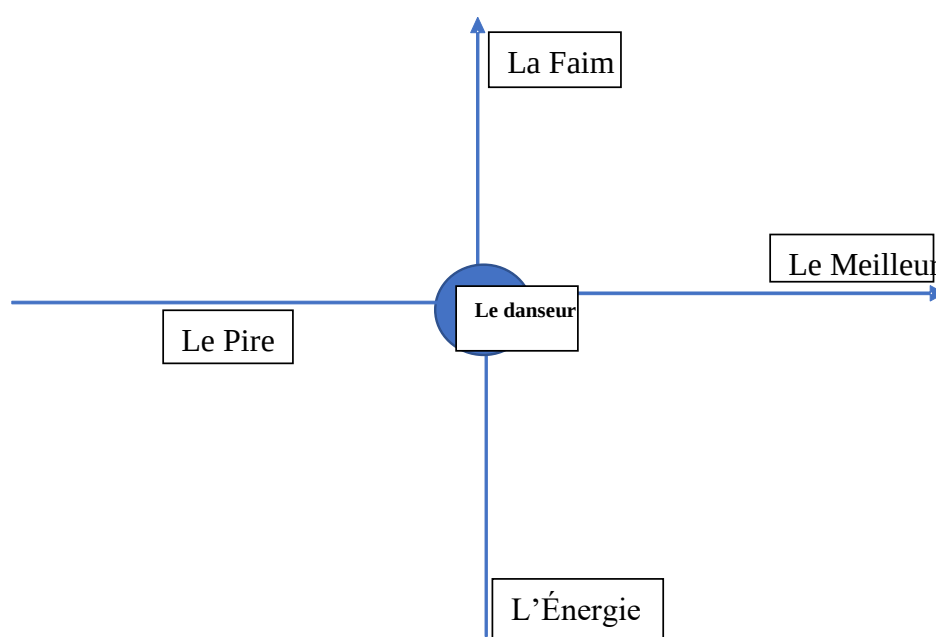
La danse se déploie à partir de l'expérience de la faim, entre la conscience du bien et l'aspiration du danseur. Ainsi, si le désir du « bien » est aussi ce qui a le mieux et le plus longtemps motivé l'activité culturelle du danseur, on est en droit de présumer que toute danse porte par essence la conscience d'un bien (*aziza*). Chez les Gun en particulier, on peut affirmer que cette conscience représente une énergie interne, sans quoi le danseur ne saurait danser. Mais, cette conscience, à moins d'être innée ou reçue par don naturel, a certainement une origine : d'où vient-elle alors ? Pourrait-on la justifier autrement que par l'éducation ? On y reviendra dans la suite de ce propos. En contexte propice à la danse qui nous intéresse, ici, cette conscience véhicule un désir se formulant et s'exprimant en termes de nécessité ou d'impératif : « Malheur à moi si je ne danse pas pour me libérer d'un trop plein d'énergie », dit Amikpon (Entretien été 2016 à Porto-Novo). Au sens d'énergie, c'est un « impératif catégorique » susceptible de prendre différentes mesures de grandeur ou de proportions selon les contextes. Elle apparaît tantôt en négatif à l'instar d'un vide à combler, d'une blessure joyeuse, d'un manque, voire un mal susceptible d'atteindre son absolu « le pire », lequel oriente sa victime (le danseur) plutôt vers une soif plus ou moins aiguë du meilleur. Cela s'observe en lui à travers des mouvements de danse, mais cette fois-ci dans le sens contraire de la piqure de ce mal en lui. Tantôt cette même énergie paraît plutôt positive, à l'image d'un bien qui, lui aussi, peut s'accroître et prendre des proportions de satisfaction plus ou moins grandes en alimentant son corps dansant dans le sens de ce bien. Comme quoi, toute pratique de la danse repose nécessairement sur une faim, en négatif ou en positif. C'est précisément cette réalité de « faim » qui mobilise, ici, mon attention.

Les pratiques de la danse s'observent en des circonstances diverses et variées, susceptibles d'être regroupées en deux catégories essentielles que je suis tenté de qualifier de « contexte du pire et du meilleur ». Sur mon itinéraire ethnographique, en effet, j'ai noté que l'on danse soit dans le pire – en contextes des rituels de deuil en l'occurrence –, soit dans le meilleur – en contextes de joie plus ou moins considérable – quelle que soit la société considérée chez les Gun. Mais par-delà ces deux extrémités – « le meilleur » ou « le pire » –, la danse comme telle a lieu lorsque l'individu découvre une réalité en quoi il reconnaît son bien et en éprouve une joie – profonde ou légère, grande, moyenne ou petite. La danse est donc suscitée par une émotion relative à un ou plusieurs événements de la vie humaine ou sociale (Leroi-Gourhan, 1964 : 207-208).

Ainsi, s'il est vrai qu'il se passe différents événements dans la vie d'un homme et des groupes sociaux (*àgun*), tels que les échecs ou les réussites, les déceptions ou les espoirs, les révoltes ou les amours, les souffrances ou les joies, la mort ou la naissance, et on peut continuer la liste ; s'il est vrai que, lors de ces moments d'émotion, certains hommes manifestent, face à certains faits, bien

plus d'émotivité que d'autres ; et si la sensibilité liée à l'intelligence¹²² est elle-même la chose la mieux partagée par les danseurs, on peut alors se fonder sur l'hypothèse selon laquelle : toute pratique de la danse (activité culturelle) repose nécessairement sur un degré de sensibilité (donnée biologique), comme qui dirait une réceptivité sensorielle d'où découle que le danseur réagisse de diverses façons selon les circonstances de son existence. C'est comme on dit : une énergie de base faisant du danseur tel génie plutôt qu'un autre.

Quant à l'aspiration du danseur, elle révèle que l'espoir est une puissance. Le danseur est aussi celui qui, même dans une condition inconfortable, est capable de se projeter dans le futur afin d'en espérer le meilleur. Sous ce rapport, il se place entre le pire et le meilleur, deux catégories circonstancielles dans lesquelles la danse peut se pratiquer. Sa conscience du bien occupe l'espace allant de ce qui s'éloigne du pire à ce qui se rapproche du meilleur sur le schéma ci-après.



Il y a là, comme sur une ligne droite, une infinité de points distincts représentant les divers degrés de perception du « Bien » qui rendent compte de la réceptivité à l'origine de la puissance du danseur. Plus le danseur se rapproche du meilleur, plus sa perception du bien s'approfondit et suscite sa faim à danser de plus belle. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ce sens que suit cette

¹²² Selon D. Le Breton (2006), c'est dans l'univers corporel, que nous accédons à l'intelligence du monde. Le corps est la mesure du monde : « Je sens, donc je suis » dit-il par opposition au *Cogito* cartésien.

conscience est toujours irréversible : plus les circonstances de la vie éloignent l'individu du meilleur, plus il cherchera à y retourner, car seule la valeur du bien donne envie de danser.

Mais une question se pose : pour la conscience du danseur, que signifient au fond le bien, le pire ou le meilleur ? Pourrait-il les définir en dehors des valeurs de sa communauté ? D'où l'idée qu'on est chaque fois confrontés à des données culturelles souvent conventionnées : le bien, la laideur ou la beauté n'existe qu'en fonction d'un choix social qui influence la conscience dans ses choix. C'est donc sur un fondement de critères très relatifs que balance la conscience du bien entre le pire et le meilleur.

Le danseur qui se sent personnellement concerné par le désir du bien ne sommeille pas tant qu'il n'a pas découvert son bonheur. Voilà l'amour *aziza* qui le motive. Quels risques n'est-il prêt à prendre pour être toujours plus performant, afin de correspondre à l'attente de ses spectateurs ? (Thiesce, 1997 : 37-40 ; Verchère, 1997 : 33-36 ; Pegeon, 1997 : 243-247) Ceci m'amène à supposer en dernière analyse qu'il existe, chez tout bon danseur, une sorte de faim qui pousse à la danse ; et cette faim vise toujours plus haut, elle est une soif du succès sans laquelle il n'est pas possible de danser. C'est donc précisément cette faim ou cette soif qui situe la position du danseur par rapport au meilleur ou au pire conventionnellement désignés selon les sociétés.

Dans la France contemporaine, et plus largement en Occident moderne, la performance de la danse n'est pas simplement le fait d'un talent individuel du danseur ; c'est aussi et surtout la conformité du danseur à un idéal physique ou corporel. Un bon danseur doit travailler à garder sa ligne, par exemple, car la beauté physique détermine la beauté de la danse ; et plus l'on est mince, plus on est disposé à produire les meilleures danses selon cette société. Voilà qui exerce des pressions psychologiques sur la plupart des danseurs contemporains parmi lesquels certains prennent de grands risques afin de se conformer à la règle (Pegeon, 1997 : 243-247). Plusieurs auteurs parlent de ce phénomène en soulignant leurs conséquences sur la santé des danseurs, tel que A. Doumenc qui souligne les troubles du comportement alimentaire se traduisant par l'anorexie chez nombre de danseurs, c'est-à-dire une perte progressive de l'appétit ou du goût de la nourriture par suite d'une culture progressive de la faim, visant l'évitement du poids corporel (Hamilton, 1988 : 560-565 ; Doumenc, et al., 2005 : 98-108). Le danseur s'impose le jeûne, mieux il choisit de s'affamer afin d'éviter la pesanteur du corps, obstacle à l'élévation chère à la danse classique par exemple. D'où le succès de la danse classique suppose, chez beaucoup de danseurs, des exercices sur leur physique, voire des exigences de privation de nourriture visant un certain idéal social de beauté corporelle (Bidet, 2007). Mais cela signifie-t-il pour autant que tous les succès de danses supposent au préalable une privation de repas ? (Hamilton, 1988 : 560-565). Qu'en est-il du succès

de la danse dans les sociétés où l'idéal de la beauté est au contraire l'embonpoint des corps dansants ? (Nahoum-Grapp, 1988 :1-27).

Mon parcours ethnographique à Porto-Novo m'a plutôt fait découvrir plusieurs styles de danses dites « traditionnelles » ou « contemporaines ». Certes, les danseurs contemporains que j'ai rencontrés partagent les mêmes soucis que ceux relevés ci-dessus, mais avec, déjà, bien des réserves liées aux contextes culturels locaux. Les motivations des danseurs rencontrés çà et là paraissent en revanche tout le contraire. Qu'est-ce, en effet, que le succès d'une danse africaine dite « traditionnelle » dans la condition de ces derniers pour lesquels la beauté n'a rien à voir avec l'indice de masse corporelle (IDC) ? Qu'est-ce que la danse traditionnelle a à voir avec le goût de l'élévation telle qu'on l'observe dans les danses classiques en Occident ? De la façon dont Germaine Prudhommeau (1986 : 11) compare esthétiquement les danses, les danses patrimoniales d'Afrique seraient de style « angulaire » plutôt que du style « linéaire » qu'on trouve dans la danse classique, arabe, voire dans la danse féminine du Japon. Pour sa part, Alphonse Tiérou montre que les danses classiques et patrimoniales sont comme le jour et la nuit. Il se fonde sur des observations réalisées sur son terrain, notamment des entretiens, il présente le *Dooplé* comme un mouvement de base où « le danseur ou la danseuse est plutôt debout, genoux fléchis. Les pieds, parallèles et posés bien à plat, adhèrent fermement au sol. Le torse est en légère flexion postéro-antérieure. Les bras sont collés le long du corps, légèrement portés vers l'avant, les mains restent ouvertes, en demi-lune ou fermées. Le regard fixe l'horizon » (2001 : 63). Cela n'a rien à voir avec le souci d'un corps léger et dont le succès à s'envoler comme un ballon justifierait la performance.

Retenons que la pertinence d'un idéal de beauté ne couvre pas l'universalité. Ce qui apparaît comme un critère de beauté dans la danse d'une région du monde ne l'est pas forcément dans une autre ; ce qui, à nos regards, apparaît agréable dans telle danse ne l'est certainement pas dans une autre danse ; l'idéal de la beauté par laquelle la danse s'impose n'est pas partout pareil dans le monde. La beauté est relative, comme disent les Latins : « *de gustibus et coloribus, non disputandum* » – « Des goûts et des couleurs, on ne discute pas » – (Petitmangin, 1991).

Rien de plus faux qu'une vision de la minceur des corps recherchée comme seul outil de performance en danse par tant de danseurs contemporains et classiques. Rien de plus faux que le critère de la minceur qui impose injustement le jeûne à tant de danseurs et qui finit par nuire à leur santé, à leur avenir, à leur vie. Car au fond, cela cache une réalité de l'Occident moderne dont l'impérialisme culturel cherche stratégiquement à gagner du terrain.

Bon nombre de sociétés d'Afrique connaissent leur propre image de la beauté physique et de la danse, différente de l'idéal des beautés en Occident moderne. À leurs yeux, il peut y avoir une

beauté tant dans la minceur que dans l'embonpoint ; d'ailleurs ne dit-on pas en Afrique qu'un corps charnu et gras est un signe d'aisance et de richesse ? C'est ainsi qu'on découvre aussi une beauté au corps naturellement obèse de certains danseurs qui développent bien des talents par l'envie et la faim de danser, afin de retrouver et d'entretenir eux aussi leur bien-être physique et social.

Aziza est une connexion de deux univers. En effet, à la découverte de son bien, le danseur assoiffé du bonheur s'y attache indéfectiblement, même si ce qu'il considère comme tel pourrait le faire souffrir aussi. Il va finalement y trouver du goût, à l'image de celui qui croque son pain. Ainsi, à l'énergie qu'il porte en lui-même et qui lui intime d'aimer la danse (*aziza*), l'individu dansant obéit nécessairement. D'ailleurs, il n'a pas le choix, il n'éprouve pas un autre bonheur que celui de danser. C'est un impératif qui détermine son existence de danseur dans les divers contextes sociopolitiques, économiques ou religieux où il se trouve. Chez tout individu *gun* en particulier, la pratique de la danse a un lien avec la conscience morale, elle-même puisée à la source de l'initiation. La danse est la joie qui fait battre le cœur de l'individu face à ce qui est perçu comme un bien, du moins ce que le danseur considère comme son Bien. Le danseur est celui qui, face à lui-même, a découvert un bien (son bonheur) et s'en réjouit. La danse démontre ainsi le bien du danseur, celui-ci essayant, de reproduire plus ou moins parfaitement ce bien découvert, à travers des mouvements corporels en quoi consiste sa danse. La danse a l'ambition de saisir ensemble la conscience du bien interne dont dispose le danseur avec sa correspondance externe dans le monde, afin de les relier ensemble et les porter à leur accomplissement grâce à l'amour *aziza*. Ceci veut dire que le danseur est un individu à la conscience plus ou moins éveillée à ce qu'il considère comme son bien recherché. Sous ce rapport, l'individu qui n'est pas capable de reconnaître son bien ne peut pas danser. Seul peut avoir du succès dans la danse celui dont l'esprit discerne le bien, peu importe si ce qu'il considère sous ce rapport l'est vraiment.

En outre, la façon dont se comporte la conscience d'un danseur, en face de son bien, diffère assurément de celle d'un autre danseur : plus on reconnaît ce qui est bien pour soi, plus on a du succès dans la danse ; de même, moins on découvre ce qui est bien pour soi, moins on danse. Voilà qui nous oriente maintenant à considérer qu'il existe des degrés de conscience proportionnels à la capacité qu'on a de danser (différentes sortes de *aziza*). Ces degrés de conscience sont ce que certains auteurs ont pu appeler la perception sensorielle : du voir au savoir (Le Breton, 2006 : 61-110) ou encore la réceptivité de l'individu qui va danser. Ces réflexions prennent un ancrage particulier dans ma propre expérience de terrain chez les Gun de Porto-Novo.

La pratique de la danse évolue entre la satiété et la nécessaire dépense d'énergie chez le danseur. Celui qui est rassasié ne peut rien comprendre au bonheur de manger. Il en est de même du

danseur. Aussi, la satisfaction éprouvée lors d'une danse doit-elle passer au besoin de nouveaux rythmes, autrement le danseur s'en trouve malheureux. Il faut que tout consommateur fasse usage de l'aliment consommé par une bonne digestion, de même que le danseur déguste le rythme ou les musiques qui l'affectent. C'est du moins la pensée des Gun qui voient tout cumul de richesse non utilisé comme un mal, tandis que le profit et la générosité constituent, selon eux, une culture du bien. Chez les Gun la danse théâtralise le bonheur de l'individu rassasié cédant au désir de la faim : faim du don de soi à l'autre.

La générosité et le bonheur. Pour tout bon danseur, chez les Gun, danser consiste à démontrer les richesses, les talents ou le génie dont on dispose dans le cœur, dans la tête et dans le sang. En me référant particulièrement aux Gun :

« Lorsqu'il y a de l'harmonie autour de soi, dit Gankpon Gbessè, on veut se les approprier, se les attribuer par la danse. L'harmonie de la vie retrouve un lien avec l'intimité du danseur. Ce dernier le démontre. Il monte sur la scène et il danse. Certains danseurs sont intérieurement si riches d'harmonie, notamment dans leur cœur, qu'ils n'ont pas besoin de le démontrer. Lorsqu'ils montent sur la scène, ils ne se contentent pas de danser, voire ne dansent pas !, mais ils théâtralisent le chant et la musique ; ils font de la danse elle-même de la comédie, du théâtre pour susciter les applaudissements et l'hilarité des foules alentour » (Gankpon, été 2016 à Djèrègbe).

Comme tel, « comment danser sans être libéré des convenances sociales ? » se demande Ahouandjinou. La spécificité de la danse *gun* selon ce dernier, c'est la vie, la liberté. Ainsi, si une certaine morale chrétienne ou islamique avait condamné les danses pratiquées à torses décorés et nus, notamment celles des danseuses, on reconnaît aujourd'hui que c'était un tort à la culture. Ces morales importées, qu'elles soient chrétiennes ou islamiques, ont toujours été un préjudice aux danses ancestrales. Aussi, les danses des femmes ont-elles connu une progressive altération, une destruction, car, dit-il,

« si le corps ne se laisse pas, *aziza* ne peut pas s'en saisir, on ne peut donc pas danser : “*ni agbaza ma jo édédò ná aziza, é má sín gan du wè*”. Le respect de la morale a détruit nos danses *vodũn* » (Entretien avec Jean Ahouandjinou, mars 2016 à Dowa).

Celui qui danse sait nécessairement trouver du bonheur, c'est-à-dire prendre plaisir à se régaler de la vie tout en instruisant la société et en l'amusant. Ainsi, selon Amikpon, la carrière du danseur consiste à rendre l'humanité heureuse : guérir les malades par le rire, donner la sagesse au monde, même à nos rois, à nos chefs d'État. Quand arrive un événement social, religieux ou politique, il faut chanter et danser, parce que cela fait vivre. Comme dit Jean Ahouandjinou :

« Quand l'individu dansant entend des sons, des vibrations, des claquements de doigts et les applaudissements des spectateurs, *aziza* lui inspire la bonne parole, le bon geste à communiquer pour instruire le peuple. Son cœur voyage avec *aziza*. Un amour le motive toujours davantage, de même qu'il éprouve lui-même de l'amour pour son *aziza*. Il déclare vouloir mourir pour cet amour sur la scène. Chaque fois ouvert à l'écoute, il entend un appel (*e sè yɔ*). Le corps qui n'a pas entendu cet appel ne peut rien communiquer... Le

corps insensible ne peut pas danser. Il n'y a que le corps sensible qui puisse danser. Le corps insensible, même s'il monte sur la scène ne peut pas danser. Il va ramer à contre-courant (entretien avec Ahouandjiou, mars 2016 à Porto-Novo)

Le son et le rythme sont donc essentiels à la danse, tant dans le repli que dans le don de soi au monde. Mais que disent les sons ? Que signifie le rythme ? Comme dit Gankpon, le rythme est le commandement, il indique le chemin qui doit aider l'homme à être bon – c'est-à-dire les lois naturelles qui peuvent aider à se fonder durablement sur le bien. Les sons et le rythmes parlent de la joie ; et la joie se fonde sur l'amour du prochain et de la justice naturelle chez les Gun. Cette joie est nécessaire à la vie :

« Partout où je rencontre la vérité, la justice et l'honnêteté, je me sens nécessairement joyeux : c'est précisément que je retrouve mon *aziza*, mon double ; c'est là où je chante et danse à mon goût. Je ne peux plus être injuste en tant qu'adepte *thrɔn*. Si comme moi, tu ne tues pas ton frère pour voler ses sous, tu fais le choix du *thrɔn*, tu es nécessairement un homme de Bien. Le souffle invisible qui t'habite, c'est Dieu, c'est ton double, c'est Dieu que tu appelles ton *aziza*, c'est la puissance de l'amour en toi qui danse. »

« Le chemin qui doit aider l'homme à être bon – les lois naturelles, voilà qui peuvent aider à fonder le bien. Moi je ne peux plus être injuste en tant qu'adepte *Thron*. Si tu ne tues pas ton frère pour prendre ses sous... tu es un homme de Bien. Le souffle qui t'habite est Dieu, c'est Dieu qu'on appelle *aziza*. »

« La joie et la danse sont nécessaires à la vie : à l'église quand le pasteur parle un peu, il fait jouer un rythme on chante et on danse. Quand on parle à la radio... Car la vie serait insipide sans la joie et les danses. La vie n'est pas qu'une suite de messages monotones ; la vie impose du rythme [...] »

« C'est qu'on danse... mais imaginons si l'existence ne connaissait ni joie ni danse ! Non il en faut, car le jour où tu n'auras plus l'occasion d'être dans la joie, l'amour, les danses [...] ce jour l'existence finira pour toi. »

« D'où le méchant ne peut pas danser : le meurtrier, le criminel [...]. ceux-là ne dansent pas. S'ils s'essayaient, ils passent à côté du rythme (*é gbɔ gan*), ils sont maladroits ; s'ils montent au podium pour parler, ils ne le peuvent pas. Ils sont maladroits partout où ils passent. Car la bonne volonté ne peut pas entrer dans leur corps. » (Gankpon, été 2016 à Djèregbe)

En outre, la danse procure guérison et bien-être. La danse, c'est le signe externe d'une réalité interne : « ce n'est pas seulement le corps comme tel ; le corps qui danse est le signe de la présence intérieure d'un amour – *aziza* » (Ahouandjinou). Danser pour le sens commun, c'est ouvrir et laisser son cœur à la joie. Ce faisant, il y a un bonheur immense qu'on appelle *víví* (la jouissance) : « Lorsque cela me prend et que je danse, dit Jean Ahouandjinou, je savoure mes émotions, je me sens éloigné de tous mes soucis, je sens un vide, je n'existe plus, je suis comme séparé de mon corps. Je sens une paix profonde. Je suis vraiment occupé dans mon paradis » :

« Le bien que j'en tire, c'est comme une "oxygénation" de mon corps qui me guérit physiquement, psychologiquement et spirituellement. C'est comme si je prenais plaisir à mourir dans un laps de temps. Je veux oublier les soucis de ce monde... Ce qui fait nos soucis, ce sont nos besoins insatisfaits, nos désirs insatisfaits... Je veux les oublier et vivre comme si je possédais tout ce qui pourrait me manquer. » (Ahouandjinou Jean en mars 2018 à Porto-Novo).

La danse est donc souvent une illusion de bonheur que dévoile toutefois l'existence d'une richesse du cœur :

« C'est la richesse du cœur qui demeure après que le corps descend au tombeau. C'est cette richesse du cœur qui danse en l'homme. Ce cœur a une intelligence qui imagine, car le cœur voit, réfléchit et se réjouit. Le cœur conserve ce qu'il y a de meilleur en l'homme, ce qui a du mérite et qui est digne d'être révélé au jour. Le visage joyeux du danseur est le signe d'un cœur riche de mérite et de dignité. » (Entretien avec Jean Ahouandjinou, mars 2016 à Porto-Novo).

Il arrive chez nous que cette richesse du cœur se sépare momentanément du corps de l'homme afin de danser dans un corps étranger. C'est ce que signifient les masques, selon Jean Ahouandjinou.

Chapitre 6. Dégustation et expression corporelle

Aborder la notion de dégustation nous oblige de parler du goût qui est l'un des cinq sens grâce auxquels l'homme entretient des relations avec le monde. Toutefois l'expérience du goût diffère d'une culture à l'autre : « les goûts et les couleurs ne se discutent pas », dit un adage latin : (« *de gustibus et coloribus non disputandum* »), cela implique que le goût est une expérience personnelle, différente d'un individu à l'autre. On y trouve, au fond, une inégale capacité des individus, laquelle rend finalement compte de la différence des conduites acquises, au sens d'affirmation identitaire implicite à l'expérience personnelle¹²³.

En plus de l'affirmation identitaire au cœur duquel le goût révèle l'individu, l'expérience personnelle du goût, chez les Gun, fait observer sinon des affects, du moins des motivations sous la couleur des passions. Par exemple, on demande, un jour, à un groupe d'agriculteurs passionnés de justifier leur goût pour le travail :

« Travaillez ! Travaillez ! Parce que le haricot est en train de cuire sur le feu, chantent-ils pendant qu'ils piquent et remuent le sol pour les graines. (Traduction : *mi wa zo ! mi wa zo !, abobo to ado ji*) ».

Cette réponse reflète une réelle motivation pour le travail qui s'accomplit (les gens travaillent pour être récompensés). Important de noter que cette motivation est basée à la fois sur une anticipation du plaisir que l'on en espère, et sur les connaissances acquises par l'expérience. En d'autres termes, l'affirmation identitaire implicite à l'expérience personnelle se double¹²⁴ d'une imagination motivante au travail en vue de l'invention. Cela fait du travailleur un individu passionné : à la fois maître affirmé de son travail et assujetti par un salaire face auquel l'individu n'arrive pas à résister.

Certes, ces deux conceptions – d'affirmation de soi et de domination sociale de l'individu – se sont pendant longtemps opposées. Mais j'observe ici, chez les amateurs du repas, notamment chez les Gun de Porto-Novo, plutôt une liaison des deux. Ainsi, en apportant un démenti au sociologisme

¹²³ C'est du moins ce qui ressort de la plupart des études sociologiques sur le goût, au sens d'attribut arbitraire ou d'influence sociale sur l'individu (Bourdieu, 1979 ; Le Breton, 2004)

¹²⁴ Selon le dictionnaire encyclopédique Larousse, le goût permet à l'individu de discerner les odeurs aux narines et les saveurs au palais. Il consiste aussi en un plaisir éprouvé par l'individu lors de l'accomplissement d'une activité : dans ce cas, le goût apparaît comme un vocabulaire emprunté à l'expérience du repas, en sorte que sans cette expérience, il n'est pas possible ni d'imaginer, ni de comparer.

radical dans le domaine du goût, l'expérience¹²⁵ démontre, chez les Gun, que le goût ne consiste pas uniquement en un attribut affirmatif, mais qu'il est aussi une réflexivité dynamique et implicite du sujet, laquelle va s'approfondissant toujours davantage lors du repas¹²⁶. Je propose donc, ici, d'observer le goût comme une pratique par laquelle l'individu, tout en consommant l'objet de son repas, est lui-même réfléchi, puis maîtrisé, transformé et consumé à son insu (Hennion, 2014). C'est évidemment cette activité du goût qui nous intéresse, ici, – c'est-à-dire cette dynamique du goût chez un individu d'un goût particulier donné.

Dans une perspective historique, nous essaierons de voir les expériences culturelles (I) susceptibles de nous éclairer sur le goût chez le peuple *gun* (II). En fait, les conditions qui rendent la dégustation efficace sont basées sur l'expérience du *vide intérieur*, au sens de la faim ou du besoin. En tant que tel, le vide intérieur reflète, ici, à la fois le mal de l'estomac (*xo vě*) et la volonté (*jlo*) dont l'avantage consiste dans le désir jamais satisfait du plein (*xo go*). Selon le peuple *goun*, sans cette insatiabilité basée sur l'expérience du *vide intérieur* de l'être, l'individu ne peut ni danser ni goûter. Cet exposé vise non seulement à décrire le goût, mais aussi à éclairer la façon dont les Gun profitent de leurs repas, y compris leur danse (III).

I. Les expériences culturelles du goût chez les Gun de Porto-Novo

La ville de Porto-Novo est connue pour sa grande diversité culturelle et sa richesse linguistique. Dans cette ville habitent essentiellement les Gun selon lesquels il n'appartient pas à n'importe quel individu de prétendre au goût du repas. Seuls peuvent déguster leur nourriture les individus qui peuvent faire l'expérience du *vide intérieur* – celui de l'estomac, de la bouche et de l'âme. Sous ce rapport, les acteurs de la dégustation sont tous les gens intelligents, y compris les ancêtres et les dieux.



¹²⁵ Sous certaines

¹²⁶ Le goût du repas, telles que les libations, ou (Hennion, 1979), mais encore comme un choix, intelligible (jouissance) et intéressé (intérêts politiques sociaux ou commerciaux)

Figure 45 : La ville de Porto-Novo, carrefour de diverses cultures.

Le: Côte atlantique du Sud, Guide et photos, in : Guide duprouver et qualifier la saveur d Routard, Bénin, consulté le 2019/07/07 3, non pas comme un attribut fixe ou figé, mais comme quelque chose de dynamique qu'il leur revient d'approfondir toujours davantage par la réflexivité. Étant en majorité les habitants de la ville de Porto-Novo depuis le XVII^e siècle, ces Gun qui aiment leur repas sont essentiellement des gens fertiles d'imagination et de créativité dans les domaines d'activités agricoles, d'élevage, de pêche ou de la chasse : par exemple, d'un point de vue pratique, la consommation du poisson est une incitation à l'invention des meilleures techniques de pêche qui occupe la plupart des activités économiques pendant les périodes de sécheresse, tandis que le travail agricole qui domine les saisons pluvieuses trouve ses motivations dans le goût des festins. Bien plus, les Gun savent innover en matière d'art culinaire pour éviter que leur goût ne s'affadisse par la routine des mêmes plats. Cela démontre que leur goût a un lien avec leur sens pratique et leur intelligence. C'est comme disent les Latins : « *Gustus et colorus* » (les goûts et les couleurs sont liés), c'est-à-dire que le goût éprouvé sur la langue affecte nécessairement le jugement de l'individu, y compris toutes ses facultés sensorielles et motrices : la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, la marche (mobilité). Le goût chez les Gun apparaît, à la fois, comme la chaîne affectant l'individu et le stimulant qui active son intelligence, y compris ses activités dans le monde. Ainsi, le goût de l'individu consiste, ici, dans une sorte de jugement personnel qui fonde son intérêt à la vie. Voilà qui confirme le vocabulaire d'« attachement » ou celui de « modalité problématique d'attachement au monde », idée qui ressort des études de Latour (1996) de Antoine Hennion (2004) et de David Le Breton (2014).

Il existe une capacité d'imagination fondée sur le goût des repas. Chez les Gun, l'expérience humaine et sociale est fondée sur un goût et s'apprécie grâce au jugement du sujet pensant. Ainsi, l'expérience de l'aliment qui procure un goût dans la bouche provoque, en même temps, une imagination, un jugement chez l'individu mangeant. Le goût contribue à l'inspiration des choix de ce dernier, tant dans son expressivité communicationnelle que dans ses activités humaines et sociales.

Au nombre des activités sociales, les Gun manifestent un goût particulier à l'agriculture du mil, du fonio, du maïs, des haricots, des arachides et des féculents tels que le manioc, l'igname dont la culture exige une profonde préparation des sols.



©Padonou Assomption

Figure 46 : Préparation des sols pour l'horticulture, Porto-Novo près de Songhaï, août 2018.



©Padonou Assomption

Figure 47 : La plantation de maïs, un aliment de base au repas du gun, Porto-Novo près de Songhaï, en août 2018



©Padonou Assomption

Figure 48 : Épis de maïs prêts pour la consommation, à Porto-Novo, Projet Songhaï, en août 2018

À l'exploitation des sols s'ajoutent l'élevage du bétail pour la viande, l'exploration des forêts pour la chasse et des eaux pour la pêche des poissons, des fruits de mer, des crustacés, des minéraux, y compris l'art de cuisiner les repas et de produire des boissons.



©Padonou Assomption

Figure 5 : L'aviculture, au Projet Songhaï à Porto-Novo, en août 2018



©Padonou Assomption

Figure 49 : La pêche artisanale à Porto-Novo, à Djassin Tokpa, en juillet 2019



©Padonou Assomption

Figure 50 : Processus de cuisson de poissons frais à Porto-Novo, Tokpota en août 2018



©Padonou Assomption

Figure 51 : Une technique traditionnelle de production culinaire, Porto-Novo, Tokpota en août 2018

Certes, ce sont là autant d'activités, différemment commandées par le goût de ceux qui en ont eu l'initiative. Mais au fond, elles visent, toutes, le même objectif : celui de l'alimentation de la vie, au double sens du rapport technique de la bouche avec le repas d'une part, et de la disparition par assimilation du repas consommé d'autre part, automatisme en quoi consiste l'appropriation du repas par l'organisme. C'est de cette façon que les Gun développent leur goût, expérience vivante du sensible par le jugement, à travers l'art de se nourrir à main nue pour les uns, les mains munies de baguettes ou de fourchettes pour les autres, souvent dans des feuilles de bananier ou d'autres formes de couverts variables d'une région à l'autre.



©Padonou Assumption

Figure 52 Le goût comme manifestation sensible du repas, Porto-Novo, Houinmè en août 2018

On observe une prérogative du sujet mangeant par rapport aux goûts des plats. En effet, seuls sont capables du goût les êtres humains à la fois intelligents et vivants tels que l'Homme : celui-ci mange sa nourriture au bénéfice de l'unité indivise de son corps, âme et esprit. Ici, en mangeant le repas, la nourriture est consommée au bénéfice de la croissance physique, intellectuelle et du bien-être social. Chez l'homme, le goût est perçu comme un héritage reçu auquel l'individu a vocation de contribuer afin de le raffiner toujours davantage :

« "C'est Dieu qui a créé nos pères et leur a donné le goût de la vie" (*Mawu wè do tɔ miton lè, lo bo na yé nu nyɔɛn vi-vi le tɔn*). Littéralement : Dieu a établi nos ancêtres et leur a communiqué l'intérêt de la vie. Par conséquent, le goût n'est pas seulement un test physique, il est aussi un savoir ancestral sur lequel l'individu laisse sa trace. Cette connaissance est divine. À nos pères elle a été directement communiquée dans l'âme. Ils l'ont apporté aux sanctuaires *vodũn* et l'ont développé [...] et nous, qui en avons hérité, nous continuons à le développer à notre tour en améliorant l'existence saison après saison ». (Extrait d'un entretien avec La Terre, en été 2016, Zèvu)

Il en résulte certains rituels en mémoire des ancêtres lors de la dégustation, telles que les libations en hommage aux divinités :

« "Il faut invoquer les pères au début du repas, car celui qui ignore son père en mangeant ne goûte pas la vie" ». D'où la nécessité de rituels de libation ... "Celui qui ignore ses pères en mangeant n'a pas d'amour maternel. Sa mère ne lui a pas donné le goût de la vie dès son berceau" (*Nɔ tɔn ma d'anɔn ni péché kpévi ton*). "Parce que chez nous ici, l'enfant, de sexe féminin ou masculin, est normalement initié au goût depuis le sein maternel. " » (Extrait d'un entretien avec La Terre, en été 2016, Zèvu).

De même que l'être humain intelligent, les dieux eux aussi ont la faculté de manger leur repas, à la différence que, quand mangent les dieux, y compris une certaine catégorie d'hommes tels que les rois, leur repas ne disparaît jamais physiquement. Eux autres, ils peuvent manger sans détruire la nourriture. Leur nourriture est précieuse. Pour eux manger consiste à aimer (se marier ou

avoir des relations sexuelles). Ils mangent des repas indestructibles, sujet ou objets : « le roi ne mange pas l'animal mortel, mais il consume les vivants », chantent les femmes du roi de Porto-Novo (*Abé ma nɔ dũ nü kuku, nü gbè tè abé nɔ dũ*).

Dans l'aire culturelle *gun* où l'on voue un culte aux ancêtres, ces derniers sont, au fond, des morts dont l'amour pour les gens coûte beaucoup. La plupart du temps, les ancêtres deviennent des *vodũn*, ils sont divinisés. Et lorsque les Gun disent de leurs dieux qu'ils mangent, ils signifient que ces derniers s'unissent aux hommes et les épousent. Comme dit Nah Houevèdjè : « s'il arrive qu'un *vodũn* désire une femme (*vodũn-si*), il se manifeste et, grâce aux devins du « Fâ », nous essayons d'identifier dans la lignée celui ou celle qui correspond à la femme de son goût. Peu importe son sexe, l'individu choisi par une divinité *vodũn* en devient la femme (*vodũn-si*). »

« *Gustus et colorus...* ». Qui parle de goût parle nécessairement d'une expérience cognitive aussi. Par l'expérience du goût qui est un phénomène du sensible, le corps de l'individu réalise son unité avec son esprit et son âme grâce à la liaison de tous ses sens, eux-mêmes reliés à toutes ses facultés affectives. Chaque odeur renseigne l'intériorité de l'individu sur un goût particulier, y compris chaque couleur, chaque flair, chaque sensation et l'écoute. Le goût suscite le sentiment de l'amitié, la vue la contemplation, le toucher les délices, l'ouïe la gustation. Le goût est, à la fois, la chaîne intérieure par laquelle l'individu se sent lié au monde et le stimulant de ses activités dans le monde. C'est du moins ce que pensent les Gun. Le goût est présent et fonctionne partout, tant dans les activités physiques que cognitives (jugement), y compris dans les habiletés motrices dont témoigne l'individu, base de ses intérêts en ce monde (Hennion 2004 ; Le Breton 2014 ; Latour 1996).

Chez les Gun, le goût a souvent servi de base à la métaphore. Ainsi les activités humaines et sociales sont pensées et qualifiées par analogie à des goûts – doux, amer, acide, ocre. Autant de jugements artistiques ou esthétiques par analogie à l'expérience alimentaire. Les Gun utilisent ainsi le vocabulaire culinaire pour rendre compte de la qualité de leurs propres œuvres. Par exemple la jouissance d'une œuvre se dit : *sé vi vi tɔn* (littéralement : profiter de la saveur d'une chose dont on fait l'expérience). C'est comme dit David Le Breton : « le goût du monde emprunte son vocabulaire de la tradition culinaire, il engage le goût ou l'appétit de vivre » (Le Breton, 2006 : 317 ; 2014 : 253).

De même, les activités et la communication humaine se réfèrent à l'expérience du goût chez l'homme *gun*. La relation de l'homme au repas apparaît finalement comme la source de désignation de l'objet de tous nos propos et de toutes nos pensées, peu importe que cette relation se réfère à

l'espace (dimension architecturale) ou au temps (dimension musicale), ou les deux à la fois (aspect chorégraphique). Tout se pense et se communique par analogie au repas (par analogie au goût des repas). Par exemple, les Gun se réfèrent au vocabulaire des repas pour exprimer leurs idées, leurs opinions, leurs émotions. Ainsi, la désignation des productions culturelles, comme les arts, se fait par analogie avec le goût des repas. Ce comportement confirme la conception selon laquelle : « Il n'y a rien dans la sagesse qui n'a pas traversé la bouche et le goût » (Serres, 1985). David Le Breton (2014 : 254) dit, quant à lui, que « le vocabulaire du goût est particulièrement prisé pour raconter le ton des relations sociales, comment ils sont appréciés ».

Comme le dit David le Breton, « la cuisine imagine la saveur et la prépare pour le plaisir des repas : le salé ; sucre l'acide ; et amer » (*Ibid.* : 253). On ne le dira jamais assez : le goût est donné, non seulement dans l'impression faite dans la bouche par le repas consommé, mais il se produit également dans l'esprit sous la forme du plaisir de la belle poésie déclamée, et dans le jugement sous la forme de la beauté de l'art contemplé. C'est en même temps pendant et au terme de son expérience que le goût est formé : « la gustation, selon David Le Breton, est le processus par lequel advient le goût » (*Ibid.* : 253). Le goût est l'expression d'une expérience sensée, qui articule dans la même expression l'état somatique, l'état cognitif et l'état affectif de l'individu. Une réalité unique (goût) en trois zones.

Les traditions culinaires sont source de créativité et d'expressivité humaine. Car le rapport de l'homme au repas est source de tous les goûts susceptibles de servir de qualification de l'architecture, de l'habitat, de la musique, des rythmes, des danses, par analogie au goût des repas.

II. Le mécanisme du repas dans le corps mangeant

Cette partie envisage une réponse à deux questions essentielles de notre propos : celle de la manière dont l'individu se nourrit lui-même chez les Gun, ce qui rend en même temps compte de la seconde, celle de l'objet (aliment) affectant le consommateur à son insu.

Comment mange-t-on chez les Gun ? Selon les Gun, l'individu ne mange jamais comme une bête qui n'écoute que la loi de son instinct. En effet, il existe des normes de la gastronomie à respecter impérativement. Selon celles-ci, l'homme qui mange veille, avant tout, à se doubler d'un ange gardien, veilleur et garantie de la qualité de son repas ; car nous sommes, ici, dans un univers où l'hostilité entre les peuples est parfois si considérable que chacun vit dans la méfiance de l'autre. Les hommes mangent certes ensemble, mais ils mangent chacun avec son double, avec un œil

invisible et protecteur appelé *aziza*. Quand on a faim, il ne suffit donc pas de se procurer des aliments sur le marché ou dans le champ, il faut aussi savoir manger et boire. Il y a un rapport humain à la nourriture qu'on doit respecter. Cela suppose une éducation et un art – préalable indispensable à la gustation chez les Gun.

Les Gun ont coutume de festoyer tous ensemble quand ils en ont l'occasion. Mais chacun doit être éduqué au repas par sa famille. Savoir manger, c'est préférer l'assiette commune : les parents goûtent les premiers et les enfants les imitent. L'enfant ne se permettra jamais de consommer un aliment auquel ses parents n'ont pas d'abord goûté, ni les parents un aliment qui n'a pas préalablement fait l'objet d'une libation. À ce sujet, j'ai personnellement souvenance d'avoir été témoin d'une scène dans la région lacustre de Ganvié à travers laquelle j'accompagnais un coopérant français en visite au Bénin en mai 2006 : un gamin d'environ six ans reçoit en cadeau un morceau de pain ; il se tourne aussitôt vers sa mère à laquelle il remet le cadeau ; celle-ci le lui retourne après en avoir prélevé une légère bouchée. Aussi, mange-t-on ensemble en référence à la chaîne généalogique, car c'est une malédiction que de manger seul. Savoir manger, c'est s'imaginer qu'on ne mange jamais seul, même s'il n'existe physiquement personne autour de soi. L'individu procède à une libation avant de manger : il verse quelques goûtes d'eau sur le sol et s' imagine que sa mère défunte mange avec lui (Drewal, 2014 : 108-127). Tant mieux si quelque famille l'accueille. Autrement, il se sent protégé par les ancêtres. Aussi, les animaux sauvages ne lui font-ils aucun mal. Car une puissance surnaturelle veille sur ses repas. Comme remarqué par Dénise Paulme (1940 : 212), dans le cadre de l'organisation sociale des Dogons du Soudan, il y a certes une grande variété de repas, chez les Gun eux aussi ; mais on ne mange pas un aliment parce qu'on en a simplement envie, ni dans toutes les circonstances, ni à tous les âges, ni n'importe comment. Savoir manger suppose donc la connaissance de ce qu'on est autorisé à manger, au moment où on peut le manger, à l'endroit où il est permis de le manger.

Certes, il est des gens qui mangent devant tout le monde, en des endroits publics ; il en est d'autres qui, pour se nourrir, doivent se cacher dans le cocon familial ou dans l'intimité très réduite de leurs seuls amis ou frères jurés. Ainsi, en est-il du repas des rois que le public ne peut surprendre en train de manger, de même que les repas de consécration d'un pacte¹²⁷ entre des frères jurés qui

¹²⁷ Le pacte au sens d'une alliance ou entente secrète se dit « *alè* » chez les Fanou et les Gun, ou « *imulè* » chez les Nagos, « *zodũdũ* » chez les Popo. Il est pratiqué à dessein de s'unir contre un ennemi commun, ou encore pour faire le mal : l'empoisonnement, le vol, etc. (Hazoumè, 1956)

mangent dans le secret : *nu vodŭn bo du wè*, littéralement qui boivent la divinité afin de danser¹²⁸.

En rapport avec les circonstances, certains aliments sont séparés des repas ordinaires : ils sont alors réservés à la fête – par exemple le *agu* (l'igname pilé) chez les Itcha –, ou à des soins spéciaux (la viande du python pour guérir certaines maladies), ou encore à la métamorphose des individus consacrés aux esprits (les tisanes cérémonielles en général), ou encore à la sanction des délinquants (les poisons). Quiconque se permet de violer l'embargo posé sur ces aliments se risque à des malheurs¹²⁹.

Le tabou alimentaire – *su* chez les Gun – est aussi lié aux âges. En effet, quoique le repas se prenne ensemble en famille, voire dans la même assiette, il existe des parts strictement réservées aux adultes : les jeunes n'ont pas droit aux morceaux d'honneur. On cache certains mets à l'enfant qui ne les goûtera que plus tard¹³⁰ ; et l'enfant ignore le goût de ces aliments réservés jusqu'à ce qu'il devienne adulte lui-même grâce à l'initiation. De façon générale, il s'agit de certains morceaux de viande ou aliments tels que la cola (*gbahunja*) et l'alcool (*sodabi*)... auxquels on connaît une forte dose de cocaïne ; ou encore des aliments relatifs aux repas cérémoniels. On laisse à l'enfant le temps de grandir avant de connaître ces aliments. Mais si par ruse un enfant va les goûter trop tôt, il peut lui arriver des malheurs.

Allons à la question de la source : qu'est-ce qui mange dans le sujet mangeant ? Tout en mangeant chez les Gun, l'individu ressent en lui-même que c'est son être entier qui est nourrissant, notamment ses nombreuses facultés : à savoir les gestes de son corps, son état affectif, son âme et son esprit, toutes ses dimensions de son être se nourrissent. Pendant qu'il croque son pain, son cœur est tambourinant – le cœur peut battre son rythme jusqu'au sommet –, son esprit est en jouissance, et son âme aussi. Ici, plus l'on mange, plus l'esprit et le cœur se réjouissent. L'individu mange avec son cœur, son esprit, son âme ; on mange de toutes ses forces. Toutes ces dimensions de l'être humain mangent autant que l'individu lui-même mange son repas. En outre, de même que toutes les parties du sujet mangeant jouissent du même repas que lui-même, de même elles sont liées aux

¹²⁸ De celui qui pratique la danse du serpent, par exemple, on dit qu'il se laisse avaler par le serpent qui est une divinité particulière (*é du dan wé* : il consomme et se laisse consommer). Selon la légende, c'étaient les animaux quadrupèdes qui savaient danser parce qu'ils consomment les vers de terre jusqu'au jour où un chasseur, les ayant surpris dans la forêt, les imita et dansa lui aussi. Ce chasseur *aja* se nomme Gbéto Aya.

¹²⁹ Le poison consommé par les uns peut avoir plutôt ses conséquences sur les autres

¹³⁰ C'est aussi là toute la signification du jeûne dont la pratique par les adultes eux-mêmes peut aider à améliorer leurs rapports à la nourriture.

capacités de celui-ci à exposer, mieux, à exprimer sa joie, c'est-à-dire à danser quand le contexte s'y prête. Cela signifie « dégustation ». Toutefois, les Gun ne s'imaginent pas en train de déguster leur repas dans leur seul univers social ou culturel :

« Si vous continuez à aller dans la même cuisine, sans de légères innovations de temps en temps, pensent-ils, le repas finira par être dégoûté, et il risque d'être abandonné » (propos recueilli chez Émile Ologoudou en mars 2016 à Ouidah).

Il en découle l'idée des échanges et des initiatives de coopération dans le domaine culinaire avec les populations voisines ; ce qui les sort immanquablement de leur cocon culturel et social en vue de partage d'expérience culinaire à l'origine d'initiatives d'innovation et de créativité : « *L'homme trouve son plaisir, non pas dans son seul repas, mais aussi dans les repas des autres. L'homme est donc un apprenant éternel qui trouve son bonheur seulement s'il ajoute chaque fois à sa connaissance l'expérience des autres, et à son savoir le savoir-faire des autres. On ne sait jamais tout. Nous avons toujours quelque chose à apprendre des autres* », dit Ologoudou pour signifier l'importance des échanges chez les Gun. Autrement, disent-ils, le goût de leur repas pourrait s'affadir : si l'on mange le même repas, sans songer à l'améliorer de temps en temps, c'est quelque chose qui finira par perdre sa saveur, et l'on risque de ne plus manger¹³¹ (*ye do nu dũ wè, bo ma dyo alo ɔ, nu wè é na nyi bo na ci ko, bo yé na jo do*).

« C'est pourquoi, témoigne Ologoudou, le repas est enrichi chaque jour, chaque année, par des inventions et des innovations. Lorsque nous nous retrouvons pour faire la fête, nous goûtons au repas des autres et nous nous demandons : "Qu'est-ce que ces gens de l'autre village ont-ils ajouté à leur plat cette année ? Quels ingrédients nouveaux ? Selon quelle proportion par rapport à la mesure ?", question que tout le monde pose de partout. Et c'est pareil pour les danses lors des compétitions saisonnières chez nous. Il faut inventer du neuf en regardant comment font les autres et vice versa. C'est comme on dit : "Si vous allez dans un tel clan, vous trouverez un tel nombre de repas". Nous irons donc voir. Cela dit, nous nous habillons et nous commençons à aller à apprendre, mieux à nous faire initier pour gagner en compétence : se faire initier traduit *ye no na alo tɔn mè* (les autres vont nous passer la main) ; et nous revenons chez nous, non pas pour reproduire la même chose, mais innover notre cuisine à notre façon à la maison. C'est ainsi qu'il y a ici, chaque année, de nouveaux repas et de nouvelles danses » (mars 2016 à Ouidah).

À ces déterminants externes que constituent les autres, en l'occurrence l'influence des peuples voisins, s'ajoutent les déterminants internes, liés à l'individu mangeant lui-même : à savoir la participation de l'âme à la jouissance d'un goût, y compris celle de l'esprit et de la pensée du consommateur. Certes, le fonctionnement de toutes ces parties interagissant dans l'être humain reste caché derrière des concepts flous tels que le *yè* (l'ombre ou l'esprit de l'individu) que nous peignons

¹³¹ L'innovation et la créativité sont très recherchées dans l'aire *aja-tado* en général. Joseph Adandé fait observer que la créativité a été érigée en règle pour éviter la monotonie artistique ou esthétique dans la cour royale de *Danxomè* : « **se suivre sans se ressembler** » tel était le canon. « La règle veut qu'il en soit pour l'art de cour comme pour les souverains [...] ». Cette règle, en principe politique, a une portée artistique et esthétique importante. Elle explique la variété des formes dans l'ancien royaume du *Danxomè*, où aucune stagnation ou refus de l'innovation n'est permis (Adandé, 1991 : 153).

à comprendre ; car constituant des réalités que nous ne voyons pas avec nos yeux (*nu xe nukun ma mo*), mais dont l'existence et l'activité demeurent démontrées à travers les humeurs des personnes concernées. En témoignent la danse, la jouissance ou les larmes, la souffrance ; toutes révélatrices d'un état intérieur : celui de l'âme, de l'esprit ou de la pensée de l'homme. C'est, disent les Gun, la douce réalité invisible, (*nü vivi, nukün ma mo*), la savoureuse chose inaccessible à la bouche (*nü vi vi nu ma qũ*), la chose douce en vous, ou la chose amère en vous, même si vous ne pouvez pas le voir : (*nü vivi, nu ma du ; nü vi vè, nu ma qũ*).

Revenons maintenant à une réalité évoquée plus haut : à savoir le double de l'homme, discret derrière chaque individu, ce que les Gun nomment *aziza*. Situé à la charnière des énergies externes et internes de l'individu, c'est-à-dire entre la *totalité* et le *vide intérieur* de l'être, *aziza* agit comme le désir qui monte des profondeurs de l'individu, une puissance invisible, une énergie vitale en veilleuse chez tout homme. Il connaît l'individu mieux que lui-même, depuis son intériorité, ses tréfonds, jusque dans l'univers invisible des dieux et des ancêtres. *Aziza* est l'énergie que représente l'individu en relation avec le cosmos. D'où découle l'idée selon laquelle, derrière chaque homme physique, il y a son double susceptible de jouir ou de souffrir à son insu. C'est ainsi que les Gun expliquent le fait que l'homme puisse avoir une âme invisible en jouissance, y compris une jouissance du cœur invisible.

Le goût n'est pas une simple donnée ; le goût est plutôt un accomplissement processuel. Et plus concrètement dans l'expérience du repas chez les Gun, le goût est comme le triomphe, chaque fois, renouvelé d'une jouissance personnelle qui émerge de l'insatisfaction : l'individu non encore parvenu à satiété, déguste et savoure son plat en croquant son pain. Son goût se réalise et s'accomplit dans la saveur de son repas destiné à disparaître au bénéfice de son unité indivise : « *Dans le processus de la décomposition du repas par les dents pour être assimilé à l'individu mangeant, il y a un bien qui s'accomplit* », dit Jean Ahouandjinou. Ainsi dans l'acte mauvais qui consiste à détruire, il existe quelque chose de bon : « *C'est l'apparition du goût, réalité bénéfique et douce* ». C'est, certes, d'une altération douloureuse qu'il s'agit pour nous, pourtant c'est aussi là l'existence de la saveur de nos repas (*nu gbigblé wè, è mè wè vivi té*). Le goût émerge d'une double activité dansante des dents (*àdu*) et jouissante du palais de la langue (*qũ*), laquelle est cachée derrière la bouche qui reçoit sa nourriture et qui parle. Le repas qui pénètre dans la bouche, c'est la chose gâtée, altérée par les mâchoires ; et pourtant c'est en cette même destruction (*nu gbiglé*) que s'accomplit la perception d'un goût (*nu vivi*). C'est le paradoxe du Bien dans le Mal.

De l'accomplissement du goût comme tel chez les Gun, on est en droit de conclure que l'individu initié au repas, et partant au goût collectif, finit par prendre sa propre marque en se différenciant du goût des autres par son goût personnel, peu importe s'il décide librement de s'affilier plus tard à une catégorie de goût collectif en lien avec son goût particulier. Le goût qui se découvre dans un collectif, comme dit Hennion¹³², et dans l'initiation de l'enfant au goût des parents, chez les Gun en particulier, finit par être personnel même au cœur d'un collectif. Il en résulte une sorte de récursivité mettant l'individu au centre de son goût, comme sa propre référence : « *de gustibus et coloribus, non disputandum* » ; autrement dit, les hommes ne sauraient jamais s'accorder sur les mêmes goûts. Bien évidemment, la discordance permanente en ce domaine rend facile la libération de l'individu du goût parental¹³³. L'enfant initié au goût de ses parents n'y reste pas indéfiniment ; il s'en libère peu à peu grâce au paradoxe de la divergence signalée par le proverbe latin et qu'on remarque effectivement au cœur des collectifs, notamment chez les Gun. Comme écrit Hennion (2004 : 14) : « Certains de ces autres amateurs servent de modèles, forçant le néophyte à mépriser ce qu'il aimait autrefois et à aimer ce qu'il avait déjà dénigré. D'autres se servent de feuilles, ou des images nostalgiques des goûts passés, aidant à se débarrasser des pièces jointes égarés : "vous n'aimez que ce que vous étiez" ».

L'acquisition du goût personnel se fait progressivement. Elle apparaît comme un processus d'autonomisation au cœur de la réflexivité des goûts. L'individu procède à la redécouverte du goût reçu grâce à la comparaison de ce goût avec le goût des autres, pour les avoir rencontrés, un jour, et les avoir trouvés différents des siens. De fait, l'individu devient lui-même différent des siens, il est à mi-chemin entre les siens et les autres ; il n'est plus celui qui n'a jamais rien vu d'autre que son seul pays, ni qui n'a rien connu d'autre que le goût des siens ; maintenant, il est celui qui confronte les réalités de son pays avec d'autres découvertes. L'impression sensible du monde sur l'individu, au sens du goût chez les Gun, est vécue, ici, non seulement grâce à la langue, mais aussi grâce aux autres organes sensoriels (la peau concernant le toucher, les yeux la vue, les narines l'odorat, les oreilles pour l'ouïe) auxquels s'ajoute l'esprit : les Gun ont un vrai goût dans la reconnaissance d'un bien :

« Ce n'est pas seulement les yeux qui voient, dit Ologoudou, c'est l'esprit qui perçoit ce que nous avons aimé. Pour voir chez les Gun, il faut aussi reconnaître (référence à la

¹³² « Il n'y a pas de goût tant qu'on est seul avec des objets ; aucun amateur ne sait dès le début comment apprécier les bonnes choses, ou tout simplement ce qu'il aime. Le goût commence par la comparaison avec les goûts des autres. Le collectif n'est pas la vérité cachée du goût ; c'est le point de départ obligatoire » (Hennion, 2005).

¹³³ Processus d'autonomisation au cœur de la réflexivité des goûts. L'individu procède à la redécouverte du goût reçu grâce à sa comparaison avec d'autres goûts.

connaissance acquise), même s'il fait nuit, l'esprit voit et reconnaît le bien » (Entretien avec Ologoudou, mars 2016 à Ouidah).

Aussi l'expérience physique est-elle parfois insuffisante pour rendre compte du goût chez les Gun, surtout quand l'expérience du goût est déterminée par l'état psychologique de l'individu. Par exemple, bien que le corps souffre chez les Gun, l'âme peut éprouver et savourer la joie. C'est le cas d'un souvenir heureux (*flin*) qui guérit un patient :

« Il était une fois un paralytique souffrant dans sa chair, auquel aucune thérapie n'a jamais donné satisfaction. Celui-ci percevant, de son lit d'hôpital, les sons de son orchestral approchant, retrouva ses forces et commença à danser. Par conséquent, la souffrance corporelle du paralytique n'empêcha pas l'âme de savourer la musique. L'âme plongée dans ses plaisirs provoque la guérison du corps malade. En contrepartie, l'âme affligée paralyse le corps : *mè xe adan gbo, agbaza étɔn nɔ gblé* », dit Jean Ahouandjinou (mars 2016, Dowa).

Les Gun éprouvent une réelle saveur dans la reconnaissance d'un bien (*yè nɔ sè vivi na do dopkè na dagbé watɔ, na mawu*), au sens où ce n'est pas seulement les yeux qui voient, c'est l'esprit qui perçoit ce qu'on a aimé. C'est comme dit David le Breton (2007) : « Le goût qualifie la perception des saveurs avant d'aller au-delà de ce domaine pour englober la préférence pour les objets ou une activité ». Cela implique aussi que les goûts sont, non pas des données fixes, mais des négociations dynamiques et constantes entre l'individu et son environnement.

La satiété signifie le déclin du goût chez l'individu. En effet, cela ressort bien des propos d'Émile Ologoudou : la créativité est l'un des bénéfices sociaux du goût, laquelle résulte des brassages identitaires gustatifs avec l'altérité. Le goût des autres est aussi une interpellation au sens d'appel intérieur : celle de l'état de l'art culinaire *gun* à proprement parler, c'est-à-dire de son autocritique visant à lui enlever ce qui est désuet, vieillot, peu efficace au bénéfice de la qualité et du goût. Ainsi, la capacité pour les Gun de procéder à l'invention se trouve à deux niveaux essentiels : d'une part, dans la découverte du goût des autres qui vise à éveiller la sensibilité du néophyte¹³⁴ afin que s'individualise son goût propre, grâce à l'appropriation des goûts reçus et intégrés dans un système personnalisé et cohérent au profit de son groupe d'appartenance sociale. D'autre part, dans un nouveau regard sur sa généalogie gustative revue, revisitée, révisée, c'est-à-dire un regard critique sur son goût d'origine, celui auquel il avait été initié. De cette façon, le goût de l'adolescent en situation de crise affiche une marque de distinction susceptible de révolutionner sa collectivité entière, y compris ses pairs : c'est l'origine des inventions. Ceci revient à dire que

¹³⁴ La domination liée à la phase initiatique peut prendre diverses formes, allant du mimétisme du goût (agrégation involontaire à un corps social) à la dépendance par rapport au collectif : le goût par instinct, par effet de mode ou par intérêt. Dans tous les cas, il y a au départ un manque de liberté interne du néophyte qui finit par sa libre différenciation dans le collectif.

l'immersion gustative commence toujours par une sorte de mimétisme co-productif en externe et finit en interne par une révolution nécessairement créative.

En conclusion, retenons que le goût qui se découvre dans la dualité gustative autour de l'identité et de l'altérité finit toujours par trouver son unique signification, y compris son expressivité dans la nature du sujet dégustant, c'est-à-dire dans le duel entre le consommateur et le repas. Sous ce rapport, tout commence dans la dualité, collectif de deux composantes à savoir : l'objet goûté et le sujet consommateur. De cette dualité sujet-objet émerge une « nouvelle création » (le goût) en dépit de l'état apparent¹³⁵ de la bouche maintenant *vidée* de son pain croqué. En conséquence, le goût est, à la fois, la création qui résulte de l'appropriation de l'objet par le sujet¹³⁶, et la consommation de l'objet en cours. Le goût est la marque d'un sujet sur un objet du début à la fin de la consommation.

III. Comment les Gun mangent-ils leurs repas ?

À partir de l'expérience de l'amateur des repas chez les Gun, nous percevons le goût comme une activité réflexive, en nous référant aux approches de Frow (1995), Firth (1996) ou Hennion (2001).

La réflexivité consiste dans l'attention qu'observe le sujet lors de la communication au repas. Car, pour les Gun, le plaisir gustatif est la chose la plus importante du repas. En effet, un aliment fade et insipide ne sert à rien, encore moins le comportement consistant à se nourrir sans faire attention à la qualité du repas.

D'une part, dans son contact avec l'individu mangeant, le repas joue un rôle de grande importance, tant sur le physique que sur la psychologie du consommateur. En se donnant par son goût, le plat provoque en même temps le consommateur qui le réfléchit comme à travers un miroir. Du coup, le plat est dédoublé : à l'image réelle du plat s'ajoute une image virtuelle¹³⁷. C'est-à-dire

¹³⁵ J'utilise cet adjectif apparent parce que The Goun pense que la dualité (sujet-objet) n'est pas perdue, même si elle a disparu au profit de l'unité. C'est plutôt gagné. En d'autres termes, c'est « ce que les gens ont mangé qui est gagné », a déclaré Sagbohan Danialou ; car il n'y a pas de meilleur gain que ce que nous avons mangé.

¹³⁶ Le goût est la marque d'un sujet sur un objet : « ... le goût vient aux choses grâce à leurs amateurs. » (Hennion, 2004 : 22).

¹³⁷ Je me suis laissé inspirer ici par le phénomène de la réflexivité dont rendent compte plusieurs anthropologues dans Christian Ghasarian (2004).

que le plat se reçoit désormais en image dans les yeux du consommateur à mesure qu'il est mangé et se consume. Autrement dit, le repas, pour être mangé, est d'abord dédoublé grâce aux yeux de l'individu qui se le représente. C'est en sorte que le repas qu'on consomme, quoiqu'il donne l'impression d'être chaque fois finissant, demeure virtuellement intact, j'allais dire solidement intégré dans la mémoire de son consommateur, au sens d'un système de représentation cohérent.

D'autre part, l'attitude du consommateur n'est pas moins réflexive. La réflexivité consiste ici en une sorte d'attention, au sens de mobilisation de toutes les ressources cognitives, affectives et psychosomatiques du consommateur autour du repas. Cela a pour conséquence l'ouverture spontanée¹³⁸ de soi au repas. En sorte que l'individu qui mange apparaît, non seulement comme le *trou (vide intérieur)* dans lequel s'enterre et s'abîme le repas mangé, mais aussi comme le conservatoire ou le témoin de la qualité du repas. Le consommateur est le sujet qui agit sur le repas en le consommant certes, mais en même temps n'est-il pas vrai qu'il est aussi un objet dans lequel ce repas est représenté, voire valorisé, désormais au-delà de l'épuisement du plat. Tel le miroir, objet qui renvoie à celui qui se mire sa propre image, le consommateur face à son plat qui le domine aussi. Ainsi, tout repas, chez les Gun, commence par la réflexion du plat dans les yeux de l'individu qui prend place à la table afin de s'en régaler : en le fixant des deux yeux à la fois, le consommateur crée en lui-même une image du repas. Les Gun ne se limitent pas à vider leur plat, mais ils se représentent le repas qu'ils savourent gaiement, patiemment, délicieusement : « Cette nature réflexive du goût, dit Merleau-Ponty, est presque une définition, un acte fondateur, [celui de l'attention, de la suspension], une pause sur ce qui se passe-et, symétriquement, une présence plus forte de l'objet goûté qui avance, prend son temps, se déroule » (Merleau-Ponty, 1945 : 48-50). L'image du repas, que se représente ainsi le mangeur qui déguste son repas, demeure, quoique s'épuise (se vide) progressivement le plat.

Au fond, il y a autour de la réalité du repas chez les Gun une manifestation dynamique et réflexive du sensible, depuis le contact physique de l'individu avec son repas jusqu'à la

¹³⁸ Une remarque importante par rapport à la notion de spontanéité qui concerne aussi le corps dansant, autrefois problématisée par des morales importées chez les Gun : qu'elles soient chrétiennes ou islamiques, ces morales ont toujours été paralysantes pour bien des danses, me confie Ahouandjinou lors d'un entretien. Celui-ci cite lui-même les propos de son père : « On a condamné la nudité et l'obscénité ... Le corps de la femme a souvent fait l'objet de plusieurs interdictions : les femmes doivent danser avec modestie, elles ne doivent pas tourner les fesses qui provoquent le péché, les fesses féminines doivent rester cachées, autrement elles sont un signe de provocation ». Aussi, les danses des femmes par exemple ont-elles connu une progressive altération, une destruction par défaut de spontanéité. Car si le corps ne se laisse pas, *aziza* ne peut pas s'en saisir, il ne peut donc pas danser : « *ni agbaza ma jo édé do na aziza, é ma sin gan dũ wè* ». Le respect de la morale a détruit nos danses *vodũn*, nos danses ancestrales. Celles-ci ont été violées ou transformées, par la conscience morale. » (Entretien avec Jean Ahouandjinou)

représentation de ce dernier, c'est-à-dire depuis l'apparition du goût jusqu'à sa communication. Toutefois, ce qui conditionne une telle réflexivité finissant par la communion du consommateur avec son repas, c'est selon Merleau-Ponty (*Ibd.*) le réciproque don de soi à l'autre : « Si vous buvez un verre par hasard en pensant à autre chose, vous n'êtes pas un amateur. Les belles choses ne sont accordées qu'à ceux qui se donnent à elles. Mais si on s'arrête même juste pour une fraction de seconde et on s'observe au goût, l'acte est établi ». C'est là toute la vérité de la communication fondée sur la fusion, la communion.

On ne le dira jamais assez : les conditions qui rendent la dégustation efficace sont basées sur l'expérience du *vide intérieur*, rendant compte de la faim en contexte de repas ou de l'envie en cas de danse. En tant que tel, le *vide intérieur* reflète le mal de l'estomac (*xo vě*), compagne de la volonté (*jlo*) dont l'avantage consiste dans le désir jamais satisfait d'une communication avec le cosmos. Selon les populations *gun*, sans cette insatiabilité basée sur l'expérience du *vide intérieur* de l'être en quoi consiste le goût, l'individu ne peut pas danser.

De même que le goût provoque le consommateur en éveillant son attention au repas qu'il savoure, le goût établit la joie qui suscite la fête et la danse chez les Gun. Mais tout commence par un phénomène d'enchaînement ou d'appriivoisement qui affecte l'individu qui va danser. Car chez les Gun, danser traduit « *dũ* » au sens de dérouler, démontrer, sortir de soi les meilleures images du monde, à l'image du consommateur ayant préalablement mangé ce monde. La danse se place, ici, dans la perspective de l'esthétique où la considère un intellectuel communautaire *gun* :

« La danse est un phénomène de la beauté (*yèyi-nu*), celle du monde et de la vie. Celui qui est en train de danser, c'est son cœur qui est propre, beau et esthétique. Bien plus, c'est son cœur que Dieu a bien voulu donner à l'humanité en passant par lui. C'est ça l'esthétique (*yèyi*). Le danseur a ouvert son cœur à la joie du créateur, afin de porter cette même joie aux autres grâce à ce cœur généreux. C'est cela qui fait qu'il est content [...]. Dieu, personne ne l'a jamais vu. C'est sur le visage de l'homme que Dieu se révèle. Il vient dans notre chair. La danse est la puissance de Dieu dans la chair d'un individu. C'est là où il y a cette joie qu'il y a la danse. » (Alias Gbemawonmede, été 2016 à Agonlin).

On en conclut que danser, c'est communiquer. Toutefois le cœur généreux donne toujours ce dont il dispose pour l'avoir sûrement reçu aussi. S'il est donc vrai que l'individu n'offre que ce qu'il possède, comment sortir de soi la beauté d'un monde qu'on n'a pas connu, mangé, intériorisé au préalable ? Comment rendre compte d'une culture qu'on ignore ? De cela découle le préalable nécessaire à toute danse chez les Gun : « Mange ! mon fils, car c'est en mangeant qu'on danse » (*Ovi, dù ! dù ye nɔ dù do nɔ dũ*) ; littéralement, c'est un appel, non seulement à intérioriser, mais aussi à se laisser, posséder, apprivoiser par ce qu'on mange, afin d'en rendre compte. Aussi, les danseurs *gun* donnent-ils souvent l'impression d'être des possédés de leur propre *aziza*, leur

vodŭn. De fait, nous retrouvons, ici chez le danseur, le même phénomène de réflexivité qu'on notait plus haut chez le consommateur par rapport à son repas.

Contrairement au propos des penseurs évolutionnistes qui, par mépris de la « race noire », ont voulu assimiler les danses africaines aux grimaces, aux désordres ou encore à des gestes incohérents sans intelligence, je dispose aujourd'hui de bien des raisons de montrer que la danse africaine est une activité qui mobilise l'intelligence du danseur : « *Seul peut danser celui qui sait nécessairement écouter, c'est-à-dire réfléchir, prendre plaisir à comprendre, ce que ne font que les hommes* », dit un intellectuel communautaire *gun* nommé Gankpon Gbessè, compositeur et danseur, qui conclut après une observation de danse chez les bêtes :

« Parmi les animaux, il n'y a que les singes ou gorilles qui dansent. Car proche de la nature humaine. On dit de chevaux qu'ils dansent, certes, mais les chevaux ne dansent qu'avec les hommes. Au fond, ce sont les hommes qui les font danser à la marionnette. Les chiens et les chats ne peuvent pas danser.... C'est essentiellement en l'homme que Dieu a mis la bonne volonté pour danser » (Gankpon Gbessè, mars 2016 à Djeregebe).

Il s'ensuit que l'origine de la danse est la volonté qui suppose l'intelligence, car la volonté, mieux la bonne volonté comme dit Gbessè, se construit grâce à l'intelligence humaine.

Sans être intelligent, les *Gun* ne peuvent pas danser ; sans un minimum de clairvoyance et de réflexivité, la danse *gun* n'existe pas. Cette réflexivité que je trouve chez le danseur, c'est l'attention qu'il porte à son propre corps pour l'usage qu'il en fait : communiquer, c'est-à-dire parler, traduire ce qu'on a dansé dans sa pensée, dire ce qu'on a confié à la mémoire, enseigner, faire une allocution, etc., autant d'activités de la pensée humaine exigeant du professionnel un minimum d'intelligence avérée pour pouvoir retenir les vérités de la culture à transmettre par le langage du corps. Dans cette perspective, manger signifie pour le néophyte apprendre, se laisser initier à l'école des professionnels de la danse, les regarder, imiter leurs techniques de danse et se les approprier, voire les dépasser :

« Les hommes doivent apprendre à danser, dit Gankpon Gbessè, les hommes, mais aussi les femmes, les enfants, les vieillards. Celui qui apprend à danser, c'est comme on dit chez nous celui qui entend le son, c'est-à-dire celui dont l'existence (expérience de vie) s'ouvre à la bonne volonté, à la joie de vivre (*gbè du du*), à l'amour de la vie. Et savoir danser, c'est savoir éprouver de la joie en sa chair en percevant ces sons qu'on écoute. Le *Gun* dit : *jlo dagbe nɔ wa na mè*, littéralement l'écoute de son suscite l'envie, la motivation, la bonne volonté dans le corps, dans la chair, dans le cœur dans le ventre, dans l'âme. C'est en sorte que si tu n'écoutes pas le son, si le son n'entre pas chez toi, tu ne danses pas, car tu manques de motivation. Savoir danser, cela consiste à ouvrir ton être à l'envie de danser, à la volonté de danser, c'est l'objet d'une initiation traditionnelle à la danse, notamment chez nous dans les sanctuaires *vodŭn* » (entretien, été 2016 à Djèrègebe).

Manger signifie aussi faire l'expérience du monde où l'on se trouve : monde dans lequel la vie s'oppose à la mort, l'amour à la haine, la fidélité à la trahison, l'amour au divorce, la justice à l'injustice, la vérité aux mensonges, la paix à la guerre ; bref un monde marqué par l'opposition

entre le Bien et le Mal. Manger consiste à faire des choix personnels, à construire son propre goût dans ce monde aux goûts divers et variables :

Le choix explique Gankpon Gbessè, c'est « le chemin qui doit aider l'homme à être bon – le chemin des lois naturelles, voilà qui peut aider à fonder le bien. Moi, je suis un adepte du *vodũn Thrɔn*. C'est l'amour de la justice qui m'a conduit à me consacrer à *Thrɔn*. Ce *vodũn* nous enjoint de dire la vérité et de vivre dans la droiture. Il ne faut pas mentir pour gagner de l'argent par exemple [être malhonnête] ».

Dans le sens où parle Gankpon, l'amour est une force – puissance intérieure qui suscite l'envie et l'acceptation de l'autre. Aimer, selon les Gun c'est littéralement sentir et accepter l'odeur de l'autre tel qu'il se donne (*yi wan*). Dans cette optique, la notion de sensibilité apparaît riche de signification dans l'univers conceptuel de la danse chez les Gun. Ne danse pas qui veut : on danse seulement quand on aime¹³⁹, quand on est capable de sentir le bonheur de l'existence à travers l'odeur de la vie et l'odeur de l'autre. Être sensible, c'est aussi sentir les sons car l'individu qui est incapable de sentir est nécessairement mort (*é ku gan*). Le danseur au contraire est celui qui perçoit les sons dans les moindres détails (*me xe nɔ sè gan*). Le danseur *gun* ne saurait rester insensible devant les sons. Même sommeillant, il demeure sensible au rythme : « *Celui qui dort, à l'observer, on voit que son esprit est là* », dit Zéphirin Bizenghor, rencontré en mars 2016 à Missérété pour un entretien. Tel n'est pas le cas du mort : « *Le mort, dit Zéphirin, qu'on le frappe ou qu'on fasse du bruit autour de lui, il en est indifférent. Il ne se réveille plus. Or, celui qui dort est là* » (mars 2016, Porto-Novo).

Chez chaque personne, le goût indique des affections et des motivations. En ce sens, les affects enchaînent l'individu au cosmos et lui donnent la force de communiquer par la parole et les gestes corporels. Ainsi, la danse émerge de l'expérience du goût sur fond de vide intérieur : la faim de l'estomac ou la soif de l'âme qui trouve son bonheur dans la jouissance dynamique. Danser, c'est se réjouir.

¹³⁹ Il ressort du propos de Gankpon Gbessè que le « méchant » ne peut pas danser, notamment face à l'accomplissement du Bien telles que la justice, la vérité, la paix. Le méchant, dit-il, c'est le meurtrier, le criminel, le voleur, le menteur [...] ceux-là ne dansent pas. S'ils se mettent sur la scène, on voit que leur danse manque de sincérité. Ils passent à côté du rythme (*é gbɔ gan*), ils sont maladroits. Car il n'y a pas de sincérité en eux. Mais faut-il croire que les danseurs sont des êtres parfaits quant à eux ? Loin de là, tous les êtres humains ont chacun leurs défauts. Les danseurs ont choisi le Bien et tendent à leur perfection certes, ils restent certes des êtres humains. Leur état d'imperfection les distingue, en revanche, de ceux qui ont choisi le mal. Il peut leur arriver de mentir au passage, juste pour trouver leur pitance journalière : gagner un peu de sous pour la subsistance. » (Gankpon Gbessè, été 2016 à Djeregebe).

Chapitre 7. La métaphore de la danse-repas à partir des traditions royales de Porto-Novo

Dans ce chapitre, je propose de mettre en évidence le lien métaphorique établi par les Gun entre les repas et les danses : « manger, c’est danser » (*dù yé nǎ dù bo nɔ dú*), à travers un aperçu historique des Gun de Porto-Novo. Il s’agit concrètement de découvrir les conceptions majeures des Gun dans le domaine des danses à partir des traditions royales. Il s’agit, d’une part, des danses ancestrales ou rituelles et, d’autre part, des danses contemporaines. Mais auparavant, obligeons-nous à revenir sur une nouvelle version de l’histoire de la ville de Porto-Novo telle qu’elle est présentée par ces traditions plutôt royales.

I. La sociogenèse *gun*

Porto-Novo est l’une des anciennes villes du Bénin dont les origines historiques demeurent assez floues (Bertho, 1946 ; Cornevin, 1956, 1962 ; Dapper, 1989 ; Le Hérissé, 1971 ; Pineau-Jamous, 1986 : 547-576 ; Rouget, 1996). Car à en croire Gilbert Rouget (1996 : 23), « la fondation de Porto-Novo se situe grosso modo – les uns disent plus tôt, les autres disent plus tard – à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècle ». À travers une sociogenèse *gun*, il importe pour nous de voir, dans cette ville de Porto-Novo précisément, comment les Gun se sont progressivement constitués en un peuple pour lequel les musiques et les danses jouent des fonctions particulières dans les domaines religieux, profane et politique.

En nous référant aux repères historiques ci-dessus, les Gun seraient une population récemment constituée. L’apparition des Gun est donc contemporaine de la Révolution Française ; sinon, la situerait-on tout au plus à un siècle auparavant. Ce contexte historique dans lequel se découvre leur origine est peut-être significatif, car on pourrait bien se demander si les courants politiques de l’époque ont pu marquer le peuple *gun* tant épris de sa liberté. C’est du moins l’une des hypothèses non encore avérées.

Selon Rouget, les Gun se limitaient au départ à l'ethnie de la dynastie royale appelée *Aĩnǎ-vi* – littéralement : « les fils du propriétaire du sol ». Ce propriétaire nommé *Aĩnǎ*, c'est-à-dire « maître du territoire », était un habitant des forêts, traduisant *zunɔ*, ou encore « père de la brousse », signifiant *gbétɔ*. Sans doute, ceci pourrait-il nous autoriser à supposer que le *gbétɔ* était aussi un *gbéyantɔ* (chasseur) et qu'il vivait d'ailleurs de la chasse. Cela étant, on a tendance à assimiler les Gun à la progéniture d'un personnage de la brousse, au profil à mi-chemin entre la figure d'un animal (*Kanlin*) et celle d'un homme. Ceci fait supposer un lien historique de parenté entre ces Gun et les Aja – originaires de Tado (Sud Togo) – dont l'ancêtre, identifié à un centaure, eut pour géniteur une panthère qui alla féconder la fille du roi. Voici le mythe fondateur de la dynastie des *Agussuvi* :

« La fille du roi des Aja fut fécondée par une panthère. L'enfant né de cette union, un fils nommé Agassu, d'un naturel particulièrement vindicatif, élimina ses frères, s'empara du pouvoir et se trouva ainsi à l'origine de la dynastie des rois d'Allada » (Rouget, 1996 : 73).

Selon la plupart de mes interlocuteurs, c'est ce personnage appelé *zunɔ* qui serait aussi *Agassu*, ancêtre des Aja installés à Allada, y compris celui du clan royal des *Aĩnǎ-vi*. En effet, celui-ci prit possession de la ville Allada où son trône, une fois installé, était régulièrement célébré et ovationné selon une tradition de musiques, de chants et de danses venues de Tado. Cette coutume de folklore qui consiste à musiquer et à danser au profit du trône fut respecté jusqu'à la décadence du royaume par suite d'une guerre qui dispersa les habitants d'Allada. Parmi ces derniers, il y eut Tê Agbanlin arrivé, pour sa part, à Porto-Novo où il trouva les Yoruba originaires de Ifè (Nigéria) et dont l'ancêtre serait aussi un autre chasseur (Stamm 1997 : 63). Cela semble être confirmé par Rouget (1996 : 70) qui affirme : « plus ou moins mythique, cet ancêtre connu sous le nom de *Avadjɔ Adinmɔla* était un chasseur, donc un homme de la forêt (*zun*) d'où le titre *zunɔ* ».

Quant aux influences d'Agadja sur la constitution des Gun en un peuple à Porto-Novo, voici l'histoire : en 1724, Allada situé au nord de Porto-Novo est attaqué par Agadja, souverain du célèbre royaume d'Agbomè, préoccupé d'avoir le contrôle du commerce des esclaves à Ouidah. C'était, en effet, à l'époque où Allada barrait l'accès au commerce des esclaves à Agadja alors pressé de gagner ce marché dont les bénéfices étaient considérables. Une fois la ville d'Allada détruite par ce dernier, y compris son trône par suite du meurtre de son roi, c'était le 30 mars 1724, Tê Agbanlin, adversaire d'Agadja et fondateur de *Xɔgbonu*¹⁴⁰ qui allait devenir Porto-Novo, décida

¹⁴⁰ Une tentative de transcription phonétique de *xɔgbonu* en transforme l'écriture : *Khɔgbonu* a été écrit dans bien des ouvrages que je cite.

de continuer les traditions d'Allada à Porto-Novo. Les rescapés d'Allada, dès lors en quête d'asile, sont pour la plupart accueillis par les Gun de Porto-Novo, avec leurs *vodũn*, leurs coutumes ou traditions de musiques, de chants et de danses. À ce propos, Rouget (*Ibid.* : 24-25) nous fait observer comment se sont effectués les mouvements démographiques et le transfert géographique de l'ancienne ville d'Allada vers la ville de Porto-Novo naissante, appelée *Khogbonou* à l'époque :

« Il est clair, écrit Rouget, que c'est à la fois cette destruction, ce meurtre et cette vacance qui incitèrent *Tê Agbanlin* ou ses successeurs – récemment réfugiés à *Khogbonou* ou déjà sur place depuis quelques temps – à se poser en continuateurs des rois d'*Allada*, dont ils étaient en tout état de cause les descendants directs, et à se parer de ce titre ».

Voilà qui explique que les rois de Porto-Novo, perpétuateurs des traditions anciennes du royaume d'Allada, soient aussi appelés « rois d'Allada ». Bien plus, ce sont essentiellement les rois de Porto-Novo eux-mêmes qui ont œuvré à la fusion des autochtones avec les Aja venus d'Allada, sinon venus depuis Tado via Allada. Aussi, progressivement mélangés à de nouvelles vagues d'immigrants, les populations autochtones étaient-elles chaque fois enrichies par des cultures étrangères à leur identité d'origine. L'une des clés du développement progressif de leur culture¹⁴¹ naissante fut leur constante ouverture à l'étranger. En tant que terre d'accueil ou d'exil, Porto-Novo fut une zone de convergence de diverses liturgies politico-religieuses (*orisha* d'origine *yoruba* et *vodũn* d'origine *aja*), avec chacune des modes vestimentaires particuliers, des répertoires de chansons profanes ou cultuelles, des musiques et des styles de danses appropriés. Toutes ces richesses qui foisonnent dans les célébrations de fêtes populaires auront contribué à la constitution d'un peuple *gun* toujours plus transformé. D'où l'origine des Gun de diverses souches, notamment *aja* et *yoruba*, gens d'Allada (*Alladanu*) ou gens d'Allada Sado (*Allada sadonu*), expression dans laquelle Sado, variante de Tado, désigne l'antique capitale du royaume des Aja (*Ibid.* : 23).

Par le même processus, les Gun devenus *Alladanu* se sont aussi mélangés aux clans *Toli* d'Awatagan, de Dravo (*Dravonu*), et des Nago (*Nagnu*). Bien plus, s'ajoutent ceux que les Gun se permettent d'acheter pour les qualités qu'ils leur reconnaissent, y compris bien des captifs de guerres auxquels fut octroyée la citoyenneté *gun*. Par leurs qualités respectives en matière d'art,

¹⁴¹ Dans les pages qui vont suivre, la signification chaque fois donnée au terme *culture* sera empruntée à Clyde Klukhohn (1962). Pour lui, la culture est une réalité dynamique, un « héritage social [...] habité de contradictions [...] Aucune culture, dit-il, ne constitue un système parfaitement intégré ». La culture est donc « cette partie de son milieu que l'homme a lui-même créée » et qui va être transmise puis enrichie de génération en génération. On y voit, selon Lanfant (1963 : 213) un refus de traiter la culture « comme un ensemble complexe d'éléments qui inclut les techniques, les croyances, les habitudes acquises par l'homme vivant en société et tous les produits de l'activité humaine déterminée par ses habitudes ». Nous essayerons de souligner les traits distinctifs de cet héritage social dynamique dans le cadre précis des repas et des danses *gun*.

notamment dans la musique et la danse, tous ceux-là ont contribué à poser les bases des activités culturelles propres à la société *gun* de Porto-Novo. Comme écrit (Rouget, 1996 : 28) face à l'intégration des étrangers dans cette population *gun* naissante : par rapport aux premiers venus, dit-il : « s'ajoutent, bien entendu, un certain nombre de colonies d'étrangers au pays, plus ou moins nombreuses, celle des Haoussa, [...] la multitude des descendants plus ou moins directes d'esclaves *mexixɔ* "gens achetés"¹⁴², constitués à présent en lignages autonomes [...]. La population de Porto-Novo était, et est toujours assez hétérogène... la souveraineté du roi ne s'étendait pas également sur tous les groupes ethniques résidant dans la capitale ».

Somme toute, les populations *gun* de Porto-Novo constituent aujourd'hui l'image achevée d'un long parcours migratoire d'origines nigérianes (*Oyɔ* et *Ife*), Tado et Allada¹⁴³. Bien plus, ce parcours est marqué par de multiples mélanges d'identités et de cultures diverses, lesquels sont occasionnés par des rencontres croisées de peuples divers. En outre, à travers le fonctionnement de ces peuples, la place et l'importance des musiques, chants et danses paraissent primordiales et irremplaçables, tant dans la vie communautaire que dans certains aspects de la vie de l'individu. Cela est bien souligné par Rouget, y compris la plupart des auteurs que nous avons consultés : Savary (1994 : 13) parle de folklore au sujet de la vie sociale, y compris le Révérend Père Berrenger (1882 : 622), Roger Bastide (1963), Léopold Sédar Senghor (1964) qui affirme, quant à lui, « Je danse donc je suis », allie la danse à la pensée (conscience) en faisant référence à l'individu. C'est ainsi que la pratique de la danse apparaît comme un héritage à la fois individuel et communautaire en milieu *gun*. Toutefois, c'est aussi un héritage qui n'a de cesse de s'enrichir à travers les diverses générations qui en perpétuent la mémoire jusqu'à nos jours.

D'abord appelées fils de Avadjɔ Adinmɔla, chasseur *nago* originaire de Ifè (Nigéria), présent depuis le VIII^e siècle de notre ère, les premières générations de Gun sont ensuite nommées Aïno-vi à la reconnaissance de Ajacè qui marque l'arrivée de Tê Agbanlin, avec probablement une première vague d'Aja venus d'Allada. Finalement, ces mêmes populations seront appelées Aladanu pour perpétuer la mémoire de la ville d'Allada envers et contre le désir du souverain d'Agbomè voulant y mettre fin par la guerre de 1724. Mais bien plus que par le nom, les Gun qui

¹⁴² Au sujet des gens achetés, J. Adandé (1991 : 166) fait remarquer qu'ils étaient d'une grande utilité pour l'économie du royaume.

¹⁴³ Tado et Allada sont successivement occupés par les Aja. Ils sont les origines communes des Gun de Porto-Novo et des Fon d'Abomey (Adandé, 1991 : 152-153 et 156).

se savent désormais tributaires de la culture d'Allada en ont aussi conservé et perpétué l'héritage *vodũn*, grâce à toute une littérature orale chaque fois développée et transmise de génération en génération¹⁴⁴. C'est justement à celle-ci que nous devons aujourd'hui les repas, les musiques et les danses qui font l'objet de notre recherche chez les Gun (Rouget, 1996 : 26).

II. La danse du dieu mangeant : Ogu

En réalité, dans la cour royale de Porto-Novo, les danses et les musiques ont lieu autrefois lors des repas. Sous ce rapport, la danse *gun* évoque le grand festin appelé « *hwé dũdũ* » lors duquel l'on assiste à une sorte de ripaille, vulgairement connue sous l'expression « *agɔ nu wiwa* » que traduit « la grande chair » ou encore « la débauche de table ». Rouget dénonce aussi une sorte de barbarie de la danse et des repas traduisant la jouissance d'un dieu appelé *Ogú*, dieu du métal (fer), vengeur, qui se réjouit de manger sa victime en dansant. Traditionnellement, en effet, ce genre de danse avait lieu au lendemain des guerres, afin de célébrer *Ogú* qui, en dansant, se régalaient de la chair des ennemis du peuple, en l'occurrence les vaincus¹⁴⁵. De même, la pratique a lieu après l'annonce de la mort du souverain de Porto-Novo, par suite de ce qu'on appelait le « meurtre rituel », réel assassinat visant à conjurer la mort dont le nouveau roi est menacé à son intronisation sur le trône de *Hɔnmɛ*.

En effet, « sitôt nommé un nouveau roi à Porto-Novo, écrit Rouget, celui des Aja n'a de cesse qu'il le fasse mourir » (1996 : 55), malédiction menaçant tout nouveau roi de Porto-Novo depuis l'assassinat dont l'ancêtre *Ajahutɔ* (le tueur d'Aja) s'est rendu coupable en accédant au trône. Pour conjurer le sort d'une « mort précoce »¹⁴⁶ du nouveau roi, l'on s'emparait alors d'un *Aja*, on le ligotait au palais de *Hɔnmɛ* et on le mettait à mort ; car on s'imaginait que « tuer cet *ajanu*, c'était, à

¹⁴⁴ Au commencement était le verbe (Jn 1,1 ; Somé, 2005).

¹⁴⁵ La pratique, y compris la conception, selon laquelle « Manger l'ennemi aguerrit » se retrouve ailleurs dans le monde : « ... les adultes en distribuent des morceaux aux enfants mâles afin de galvaniser la virulence de leur tempérament, tandis que nombre de sorciers d'Afrique centrale introduisent le cœur d'un ennemi parmi les ingrédients d'une portion destinée à fortifier à leur insu les jeunes avant leur premières batailles » (Guille-Escuret, 2014 : 174). De même, Evans-Pritchard (1971) qui s'intéresse à la région décrit un contexte semblable : « le cannibalisme réel, dit-on, est un trait plutôt original que culturel ».

¹⁴⁶ Dans l'histoire du royaume de *Xɔgbonou*, des rois sont effectivement morts précocement, notamment les trois premiers avant *Dè Mèsè* (Rouget, 1996 : 55-56).

travers lui, atteindre le roi des *Aja* et écarter ainsi la menace que sa haine ancestrale faisait peser sur la vie du nouveau roi d'*Allada* » (*Ibid.* : 55-56). Ce meurtre rituel occasionnait finalement un grand festin lors duquel, à l'image du dieu *Ogú*, les ritualistes se réjouissaient eux-mêmes en mangeant la chair du captif considéré comme l'ennemi du royaume. D'où une sorte d'anthropophagie instituée :

« L'*awatagan* [...] ordonnait à ses gens de s'emparer d'un *Adja* (*Adjanu*) [...] Du dos de la victime on détachait alors avec beaucoup de soins la peau, celle-ci devant servir de membrane au tambour de l'*awatagan*, en remplacement de celle dont il était déjà tendu... Après quoi, le malheureux *ajanu* était dépecé et mis à cuire dans une grande marmite, ses intestins ayant été préalablement enlevés pour lier une palissade élevée par ses meurtriers pour leur servir d'enclos. Ceux-ci faisaient ensuite grande ripaille de cette viande, abondamment arrosée de boissons fortes. Beuveries, festins, chants et danses duraient neuf jours, pendant lesquels les gens de l'*awatagan* campaient sur place. En cortège, tambour en tête, ils regagnaient, pour finir, leur village situé à moins d'une heure de marche du palais » (*Ibid.* : 55).

Bien plus que le meurtre d'un *Ajanu*, l'auteur affirme qu'il s'agit d'une peine capitale appliquée aux victimes dont les mâchoires prélevées vives servent à fabriquer le *gblá* ou le *ahwangblá*, tambours à mâchoires humaines (*Ibid.* : 71). Toutefois, ce cannibalisme a progressivement disparu au bénéfice d'un rituel au cours duquel on immole plutôt un cabri. De nos jours, en effet, à la place de la mise à mort d'un *Ajanu* pour le même rituel, on assiste à l'immolation d'un animal acheté. Mais pour que soit validé le rituel, cet animal ne doit être acheté que sur le marché d'Adjarra (*Adjala*) considéré comme celui des *Aja* : un quadrupède, tel qu'une vache ou un bœuf, un mouton ou une chèvre, un cabri, un cochon. L'animal est immolé¹⁴⁷ à l'aide d'un couteau en fer, symbole du dieu *Ogú* auquel on attribue la figure d'un carnivore dans la mythologie *gun* – dieu vengeur se réjouissant de manger la chair et de déguster le sang de sa victime. C'est lui le dieu qui mange sa victime en dansant : « *dù yé nǝ dù bo nɔ dú* » (« manger, c'est danser »). En voici le rituel :

« On prélève délicatement la peau de l'animal immolé au moyen d'un couteau (*Ogú*), tout en conservant sa viande pour le repas. La peau qui sert à fabriquer le tam-tam est tendue sur un cylindre de bois par des piquets tout alentour ; le tam-tam contribue ainsi à musiquer afin de danser. Par conséquent, en même temps qu'on a mangé, on a de quoi musiquer et danser : le fer pour l'émission des sons, le tambour pour la percussion et le corps humain pour manger en dansant. Aussi, avec la musique et le repas, danse-t-on naturellement. » (Propos tirés d'un entretien avec *Djèbu*, été 2016 Porto-Novo¹⁴⁸).

Ainsi, la danse apparaît comme la « vie » qui émerge d'un triomphe. À ce terme « vie » beaucoup de mes interlocuteurs ont préféré le mot « joie ». Comme le dit *Dah Atchékpè*, « la danse,

¹⁴⁷ Dans les temps anciens, certains tambours (dits sacrés) étaient fabriqués avec la peau humaine, par exemple le tam-tam joué par le nommé *Atawagan* chargé d'annoncer la mort du roi défunt (Rouget, 1996 : 55).

¹⁴⁸ Traduction assurée par moi-même de la langue *gun* en langue française

c'est ce qui pique l'individu dansant », mieux « *akpǎkpà* » (la joie) qui « pique » l'âme au sens des ondes vibratoires. Elle apparaît comme un bien, la chose de la joie et du succès résultant d'une blessure joyeuse infligée à la personne par l'émission des sons (*gan*) venant du dieu *Ogú*. La danse est un phénomène de la joie suscité par l'assurance d'un bonheur. C'est aussi une émotion liée à l'heureuse rencontre d'un bonheur espéré, voire inespéré. « *Cette joie, ajoute-t-il, peut apparaître en toutes circonstances, même dans le deuil et on va danser* »¹⁴⁹.

Pareil dans les ouvrages consultés, le terme « joie » est au cœur de la danse. C'est le mot joie que G. Rouget (1996 : 72) utilise, lui-aussi, en décrivant la danse lors des rites religieux ou profanes, notamment pendant les cérémonies d'intronisation du nouveau roi à *Hɔnmɛ* : « La joie éclate de toute part, soutenue par divers groupes de musiciens qui chantent et battent du tambour, ponctuée par des coups de feu que tirent les gens en armes entourant le souverain ».

Ainsi, sous l'écorce de la pratique des « danses », au sens de réalités sociales, religieuses ou politiques chez les Gun, il existe toujours une joie fournie par la bonne parole chantée que traduit l'expression « *gbé kun dagbé* » (« la bonne semence de la parole ») utilisée souvent par Sagbohan Danialou, laquelle s'accompagne bien souvent de musiques (Cakpo, 1991). D'où l'importance des instruments de musique, notamment les gongs et cloches de fer pour produire du son, y compris le tambour pour le rythme. Son et rythme sont ainsi indispensables à la cadence et à la danse chez les Gun.

Comme annoncé plus haut, la cloche métallique qui produit du son représente le dieu de la guerre (*Ogú*) faisant la chasse aux ennemis du royaume : les méchants sorciers, les mercenaires ou voleurs. Le métal (fer) est aussi symbole de feu qui brûle, purifie et consume le réel. Rouget (1996 : 91-93) souligne deux emplois de la cloche : un usage de la cloche par l'individu dansant lui-même, d'une part, avec une incantation matinale particulière s'agissant du roi ; puis un usage par la médiation d'un expert (appelé clocheteur) au bénéfice de l'individu dansant. Mais dans l'un ou dans l'autre cas la cloche accompagne la voix et les chants.

Le tambour qui rythme la danse est une fabrication à base de la peau d'animal dont la chair a fait l'objet du repas. En effet comme le dit l'adage « on ne peut faire de l'omelette sans casser des œufs », les Gun ne conçoivent pas de tambour sans mort d'animal, ni le plaisir de musiquer sans le métal – symbole du dieu *Ogú*. Ainsi, pour fêter, c'est-à-dire manger, musiquer et danser chez les

¹⁴⁹ Dans les rituels *agɔ*, à en croire Rouget (1996 : 66-67) : « La tristesse n'est pas totalement exclue : on se souvient à certains moments du défunt, on évoque son souvenir. Quelqu'un dans l'assistance, ou l'un des membres de l'orchestre entonne alors un de ces chants de "lever d'interdit" (*sude han*), disons un de ces "chants de deuil" bien que réservé au rituel d'enterrement.

Gun, on immole une bête à l'aide du métal (couteau), on récolte des céréales, on cueille des fruits, bref on prélève à l'environnement des produits qui vont servir à composer le repas ; puis, de même que les musiques, le repas va nourrir la danse, notamment lors des funérailles du roi : (*Ibid.* : 59-64).

En réalité, ce qui alimente la danse n'est pas simplement le repas. Bien plus que ceci, la danse est aussi suscitée par l'idée du succès dans la vie de l'individu ou dans celle de son groupe social. Danser, c'est jouir d'une réussite qu'on a connue. D'ailleurs, c'est l'idée selon laquelle l'individu connaît du succès qui traduit l'expression *gun* « *é dù* » (littéralement « il a mangé », « il a gagné »), laquelle traduit aussi « il danse bien ». Ici, manger, gagner ou danser se rapportent tous à la même réalité : du gain, du succès, du triomphe ou de la victoire remportée. Danser, c'est gagner son pain, avoir du succès dans la vie. Or qu'importe aux populations *gun* de gagner leur pain si elles n'en jouissent pas au quotidien ? Dans cette optique, *Sagbohan*, artiste compositeur et danseur, déclare qu'« *il n'existe pas meilleur gain que ce qu'on a mangé* » (« *dé a dù lɔ wè nyi towé* »). D'où danser, c'est au fond manger.

Bien plus que cette perception de *Sagbohan*, l'adage selon lequel « ventre creux n'a pas longue vie » (« *adɔ xe ma dù ma do djidɔ* »)¹⁵⁰ est aussi significatif pour notre travail. En effet, à la capacité à prendre un repas correspond une capacité particulière à danser. Pareil pour le cas contraire : à un handicap empêchant l'individu de manger, correspond un empêchement à danser. Il en découle, pour les Gun, que seul peut danser celui qui peut manger.

On aborde maintenant la question qui nous oriente à parler des repas pour la danse : que mange-t-on pour réussir dans la durée ? Que mange-t-on pour s'immortaliser ? Du « festin » ? (*agɔ ou agɔ daxo*)¹⁵¹ c'est-à-dire repas honoré de musiques et de danses, tel qu'on l'observait lors des rites funéraires (*Ibid.* : 59). À cet effet, Gilbert Rouget parle de plusieurs sortes de nourritures :

- *Repas de communion avec les ancêtres* : libations et tous les rites avant la danse à proprement parler. Rouget nous fait part du rite qui a lieu avant le rythme *gbendum* : « Chaque

¹⁵⁰ La longévité (*dɔ ji* = sommeille et enfante, *ji didɔ* = le sommeil engendrant) correspond à l'entrée de l'homme dans l'éternité : c'est ce qui fait échapper l'individu à la mort ; la nourriture de l'immortalité. Le danseur qui mange survivra par-delà toute érosion du temps ; son espèce (semence de vie) brillera toujours dans la nuit du monde. On en déduit l'idée selon laquelle la bonne semence ne peut mourir.

¹⁵¹ *Agɔ* : chez les Gun *agɔ* est un festin organisé pendant les funérailles, contraires au deuil dans les sociétés occidentales. C'est, comme écrit Rouget (1996 : 59), « le spectacle n'était pas celui de l'affliction, du recueillement, et du silence. Une foule nombreuse et animée occupait certainement les lieux. Semblable cérémonie ne se déroulait jamais en effet, sans musique et sans danse. Les funérailles du roi *Gbèfa*, qui donnèrent lieu à de longues ripailles. Pour le grand *Toffa* les festivités furent certainement grandioses ».

matin, avant de jouer, on procède à la prière (*dè xixo*) et aux libations qui sont de rigueur en pareil cas. On invoque les ancêtres, on les consulte au moyen de colas, on leur offre *avi*, *ata*, *ahan*, le cola, le poivre et l'alcool, ainsi que de l'huile de palme, *ami*, que l'officiant recrache, en la pulvérisant (*tun*), sur le flanc de l'instrument » (*Ibid.* : 79).

- Un repas de couple symbolisé par des tambours sexués mâle et femelle, « c'est, moins de musique ou de danse que de théâtre musical dont il s'agit, le spectacle prenant parfois la forme de saynète comique, à thème satirique et plus ou moins graveleux, intercalée entre deux suites de danses ouvertement érotiques sinon obscènes. La bonne humeur règne, on s'amuse, on rit beaucoup » (*Ibid.* : 66-67).

- Un repas pour alimenter le corps : viande de bœuf, de cabri ou de mouton achetée au marché d'Adjarra¹⁵². Fête au cours de laquelle « chaque lignage a recours, pour *agɔ*, à certains orchestres plutôt qu'à certains autres, chacun d'eux ayant son appellation particulière en rapport avec les instruments de musique qui le caractérisent, mais tous étant désignés dans cette fonction par le même mot de *agɔ dũ hũn* littéralement « tambour du jouer de *agɔ* [...] Musique de *agɔ*, musique de fête de funérailles » (*Ibid.* : 61 et 63). Voici une description du *agɔ* selon Rouget (*Ibid.*) :

« Le *agɔ* a lieu lors de chaque cérémonie. Il existe plusieurs types de *agɔ* petit ou grand selon l'importance de la cérémonie : inhumation (*cyɔ didi*), exhumation du crâne (*ayisu dide*), vénération du crâne (*ayisu giglo*), embarquement du crâne (*ayisu na do ohun*), appel et capture de l'âme du trépassé (*cyɔ wiwɔ*), crémation des effets du défunt (*agɔ mimè daxo*), veillée (*zan kikɔn*), installation de l'autel commémoratif (*asannyiditè*) [...] Les jours de cérémonie, il y avait une foule au palais. Les visiteurs – parents, alliés envoyés non seulement des rois, mais aussi des familles princières d'Allada et d'Abomey, délégations des royautes vassales, voisines ou amies, familles des ministres, représentants des divers clans peuplant la ville, délégués des différentes catégories de la population, membres du personnel politique et administratif du pays et des régions – s'y succédèrent en nombre, chacun y trouvant suivant son rang à boire et à manger. Chaque grande étape du rituel fut marquée par le sacrifice d'un bœuf [...] il y eut donc grandes dépenses [...] la somptuosité de la réception ayant principalement pour objet de faire honneur au grand disparu et de s'assurer par-là de sa bienveillance. Mais en matière de funérailles, on ne sait jamais très bien ce qui est destiné au mort et ce qui l'est aux vivants. Ceux-ci ne trouvèrent pas seulement, au palais, à boire et à manger. On leur offrit également, comme il se doit, à chanter et à danser et à communier aussi suivant les moments, dans la tristesse du souvenir ou dans la joie d'être bel et bien là [...] tout au long de 2 mois que durèrent les cérémonies, il y eut donc musique à *Hɔnmɛ*. Mais sous des formes très variées, différents groupes de musiciens ou musiciennes – disons plus simplement différents orchestres – installés à différents endroits du palais s'y faisant entendre successivement [...] aussi simultanément, au fil des cérémonies ».

Dans la mesure où les cérémonies susmentionnées (*su dīdè*) consistent à libérer la personne d'une certaine contrainte souvent liée à la morale, les musiques et les danses qui les accompagnent sont, elles aussi, considérées comme jouant le même rôle. Aussi les appelle-t-on : « *suḍé han* » au

¹⁵² Adjarra est la transcription phonétique d'Ajala, village intégré dans la région de Porto-Novo. Il est situé à 5 Km environ de la ville. C'est là où trouvèrent refuge les fuyitifs de Ouègbo par suite de la guerre à Allada en 1724.

sens de chants rituels, et « *suḍé fɔ ɖiḍe* », c'est-à-dire l'art de poser rituellement des pas, pour traduire les danses rituelles. Danser, c'est, dès lors, lever un interdit (*ḍé su*), c'est permettre ce qui est habituellement proscrit, c'est autoriser que le profane franchisse le seuil de la maison des dieux afin de manger la nourriture qui guérit. C'est-à-dire la musique de fête considérée, ici, comme la nourriture des dieux. Il incombe donc aux musiciens et musiciennes, ritualistes du roi de musiquer et de danser comme le relate G. Rouget (*Ibid.* : 82) : « Les musiciennes et musiciens constituant les quatre groupes [...] se présentent comme celles ou ceux qui “retiennent l'interdit du roi” (*mi lèè wě nɔ ḍe su son axɔlu go*), “c'est nous qui retirons (*ḍe*) l'interdit (*su*) hors du roi (*axɔlu*)” ; ou plus brièvement : *mi lèè wě nɔ ḍe su niè*, “c'est nous qui retirons l'interdit pour lui” ». Au fond, la danse dite « *su ḍiḍe* » est perçue comme une sorte de déploiement d'énergie (feu) qui brûle tous les interdits du roi, visant à l'inscrire dans un régime juridique particulier : celui des exceptions. La musique et les danses rituelles comportent donc une vertu purificatrice susceptible d'extraire un individu de son groupe social pour une fonction particulière à remplir au bénéfice des autres : les danses rituelles jouent un rôle de consécration :

« Purificateurs, ces *sudide* de l'intronisation du souverain l'étaient bien, en effet, comme me l'explique un jour Gbèfa. Ils étaient nécessaires pour faire de lui, m'a-t-il dit textuellement, un roi bien « blanc » (*wéwé*), qualité manifestant l'état de pureté rituelle et traduite dans son cas par le fait que pour accomplir les rites importants qu'il lui revenait de faire, il ne se vêtait strictement que de blanc... » (*Ibid.* : 82).

Ainsi, grâce à la danse rituelle, le souverain est autorisé à poser des actes interdits au commun des mortels.

Enfin, pour ceux qui se consacrent entièrement à la danse, danser suppose une prise en charge du danseur par la société : un salaire en échange de la danse (*Ibid.* : 67) ; car il faut une garantie de repas à celui qui ne travaille pas, mieux celui dont l'unique travail consiste à musiquer et danser au bénéfice de la société. Dans les société *gun*, en effet, la fonction de la danse incombait justement au groupe social des *watɔḍé* – terme tiré de l'expression « *wiwatɔ ḍé ma tin* » littéralement : « il n'y a pas de travailleur [...] dans notre lignage on ne travaille pas, [...] travailler est notre interdit, (*sù mitɔn wě*) »¹⁵³. Ils sont ceux qui se consacrent plutôt à la danse (*Ibid.* : 77). Un salaire devait leur être garanti, visant à leur assurer une sécurité sociale. Car de même que leur fonction, leur

¹⁵³ Nous sommes ici dans le contexte où le travail était réservé aux esclaves. L'interdiction de travailler signifie pour les Gun que la danse est une activité noble. En tant que danseurs, les *Watɔḍé* relevaient ainsi de la noblesse. Par ailleurs, au-delà de son caractère religieux, l'interdit alimentaire reste un moyen de domination, sinon de manipulation, et s'applique différemment selon le statut des individus du même groupe social. Voilà pourquoi, à l'interdit de travailler, dit Rouget (1996 : 67-77), s'ajoute celui de « manger du maïs et du sel », y compris celui de « prendre quelque nourriture que ce soit pendant qu'ils sont au palais ». C'est pourquoi, disent-ils, ils n'acceptent de venir y danser que moyennant une « petite monnaie de main », qui constitue pour eux, [...] une rétribution plus symbolique que réelle ».

danse au profit du bien-être social entre dans un régime d'exception : rituels de purifications, activation de l'énergie pour la fécondité des champs agricoles, et en vue de la bonne récolte.

Lors des rituels *sudidè* au bénéfice du royaume, Rouget explique que les gens de *Watɔdè* n'arrivent au palais pour la danse que sur l'invitation du roi, notamment en deux occasions essentielles : pour les funérailles du prédécesseur du nouveau souverain, y compris sa propre intronisation. Lors de ces deux événements majeurs, c'est au roi qu'il incombe d'assurer la logistique et les outils pour la danse : « les frais pour la remise en état des instruments de musique, fourniture de la peau de panthère pour confectionner le tambour [...] » (*Ibid.* : 78). Sans cette assurance par le roi, point de danse possible, selon l'adage : « il faut manger pour danser » (« *dù yé nɔ dù bo nɔ dũ* »).

III. Les danses

Je propose maintenant quelques figures de danse chez les Gun. Avec l'exemple du dieu *Ogú* présenté comme un consommateur dansant, on en est venu à la métaphore de la danse *gun* – jouissance du repas. Les Gun comparent, en effet, à la jouissance corporelle du danseur les plaisirs gustatifs éprouvés à la dégustation du repas. Leur danse est comme l'épiphanie d'une profonde satisfaction à l'instar des sentiments suscités par un copieux repas dont l'individu raffole.

En outre, proportionnellement à la grande variété des repas chez les Gun, on peut supposer également l'existence de plusieurs types de danses. Nous en aborderons maintenant quelques-unes – chacune suivant son rythme propre, son style, son art ou savoir-faire technique. Par suite d'une étude sémantique du terme « jouissance » comme telle chez les Gun, j'essaierai de montrer en quoi la danse ressemble à un repas. En d'autres termes, j'ai le dessein de procéder à une mise en exergue du phénomène de la jouissance à l'œuvre dans chaque danse au même titre que dans les repas. Que signifie jouissance par rapport à la danse lors des repas cultuels (*vodũn* et ancêtres) ou royaux ? Que signifie jouissance lors des repas profanes ou modernes ? D'où une catégorisation des danses elles-mêmes, au sens des jouissances à l'œuvre dans des pratiques traditionnelles, y compris des pratiques modernes en milieu *gun*.

Procédons à un examen rapide du terme « jouissance » chez les Gun. En langue *gun*, le concept de « jouissance » traduit « *vi-vi* », c'est-à-dire ce qui est doux au goût. Ce terme a un lien très étroit avec les activités du ventre (*xo-mě*) traduisant « dans le ventre ». Car pour les Gun,

l'expérience de la jouissance a lieu, non pas seulement dans la bouche, mais aussi dans le ventre « *nu mè vivi, xo mè nɔ vi vi* », disent les Gun – littéralement : « le goût agréable est le signe d'un ventre agréable ». Mais les Gun affirment aussi qu'il existe des goûts très agréables que la bouche ne connaît pas : « *nu vi vi, nu ma du* » (« la chose au goût formidable qu'on ne mange pas avec la bouche »). C'est là où il apparaît une sorte de jouissance qui confère au terme « ventre » une nouvelle connotation : selon les Gun, l'expression « *nu vi vi, nu ma du* », au sens d'activité du ventre mangeant sans l'intervention de la bouche, s'appelle « la jouissance de l'âme »¹⁵⁴. Dans l'univers conceptuel *gun*, le ventre réunit alors des réalités à la fois matérielles et immatérielles. Comme tel, le ventre est non seulement la destination des repas qui réjouissent l'homme, mais aussi la zone de convergence des affects, c'est-à-dire le cœur (*ayi*) d'où émergent les émotions, les sentiments, voire la pensée. Ainsi, la jouissance apparaît comme une expérience en rapport avec le ventre et avec le cœur à la fois. Voici le témoignage de Jean Ahouandjinou :

« *Hwenu éna yè mɔ aya jè, wè yè nɔ sigan sè vi* » ;

Traduction : « lorsque l'individu a vu (éprouve) une joie, celle-ci le dispose à jouir. »

« *Bɔ ni ayajè lɔ tiin to jlè dé mě, alan mè nɔ sé vivi dé. Eně wè nyi nu dudu wè lɔ ton, nu vi vi xe nu ma du* »

Traduction : « et quand l'épreuve (expérience) de cette joie se prolonge dans la durée, alors on entend (on en éprouve de) la jouissance. C'est cela qu'on appelle la nourriture de la danse, repas au goût agréable que ne connaît pas la bouche ».

Dans le langage *gun* ci-dessus, la danse est présentée comme une jouissance de l'âme¹⁵⁵. Mais auparavant, la joie est perçue par le danseur (*yè mɔ aya-jè*) ; cette joie a fait l'objet d'une vision, d'une perception ; non certainement pas par les yeux, mais seulement par le cœur. Le même terme *xomě* traduisant indifféremment le ventre et le cœur (*ayi*)¹⁵⁶. Il en résulte que la joie qu'on ne saurait percevoir des yeux est perçue par le cœur qui s'en réjouit. En conséquence, du moment où le mot *xo mě* désigne, à la fois, le ventre et le cœur, les Gun pensent que la réjouissance par le cœur est consécutive à la jouissance par le ventre : le cœur qui se réjouit traduit, au fond, la jouissance du ventre absorbant son repas. Voilà l'une des explications du proverbe « *dù yé no dù bo no dũ* » (« il faut manger pour danser »).

Traduit en langue française, le verbe d'action « *mɔ ayajè* », c'est-à-dire voir une joie, devient un passif. En effet, les Français parlent d'une joie éprouvée ; auquel cas il s'agit d'une « épreuve » : la joie s'éprouve. Mais en même temps, c'est un passif assorti d'une énergie active : la joie

¹⁵⁴ En langue *gun*, le même mot *xomě* traduit à la fois le ventre, les reins, le cœur, la pensée.

¹⁵⁵ Idée qui ressort également des travaux de C. Plancke (2010 51-59) au sujet des danses rituelles *punu* au Congo-Brazzaville.

¹⁵⁶ On pourra utilement se reporter aux approches de Michèle Coquet (2012 : 429-455).

éprouvée est aussi l'énergie qui rend l'individu capable de : « *yè mɔ aya jè, bo nɔ sɔ sɪgan* » (« on voit la joie ; et on devient capable de »). Cette conjonction qui rend un passif solidaire de l'activité de la danse conduit à un paradoxe qui me sera très utile par la suite : celui de l'expérience de la souffrance et de la jouissance qui caractérise la danse chez les Gun. La danse comme jouissance n'échappe donc pas à l'épreuve de la souffrance. Bien au contraire, le bon danseur doit consentir à surmonter lui-même une sorte de souffrance sans laquelle il ne saurait danser : c'est là l'intérêt du désir de danser que traduit l'épreuve de la faim « *xo-vè* », c'est-à-dire le mal du ventre, ou encore l'épreuve de la soif « *vè xu* » qui veut dire « gorge asséchée ». Ainsi, le Gun en état de désir de danser dit d'abord : « j'ai faim » ou « j'ai soif » au même titre que l'affamé en quête de pain ou l'assoiffé qui demande à boire. Vient ensuite la capacité « *gan* », c'est-à-dire l'énergie à danser.

En somme la danse, au sens de jouissance, apparaît comme l'expérience durable d'un appétit situé entre la faim « *xo-vě* » et la satisfaction (*xo-gɔ*). Ainsi, chez les Gun, à l'amont de la danse se trouve l'épreuve de la faim « *xo-vě* » et à l'aval la satiété de l'âme (*vi-vi ayi tɔn*). Au fond, c'est l'âme du danseur qui éprouve à la fois la faim de la danse que démontre le corps et la satisfaction d'avoir dansé.

S'agissant de la jouissance en contexte des danses traditionnelles, il importe de faire tout de suite une distinction : entre la danse – jouissance que les Gun entendent attribuer aux dieux – et la danse au sens de jouissance des hommes.

D'une part, selon les témoignages reçus, les Gun ne s'imaginent pas que leurs dieux mangent comme les hommes qui disposent, chacun, d'un ventre où sont destinés les repas. Pour manger, les dieux n'ont pas besoins d'ingurgiter leur repas. Auquel cas, le recours au ventre n'existe pas, s'agissant de la jouissance du repas des dieux. Tout au plus, pourrait-on dire que la jouissance des dieux s'opère au niveau de leur cœur, de leur âme, ou encore de leur pensée. En effet, les Gun croient que les dieux ont, chacun, une âme qui les anime, un cœur d'où jaillissent des énergies, ou une pensée correspondant au point de départ des émotions vives suscitées dans le corps de leurs adeptes.

Par exemple, on dit du dieu *Ogú*, représenté par le fer (métal), qu'« il mange en résonant ». Cette image qui consiste à attribuer le comportement du mangeur à un dieu est une métaphore. L'émission des sons par la cloche ou par le gong relève d'un comportement humain. Étant substantiellement du fer « *gan* », la cloche qui vibre et le gong qui percute sont les symboles du dieu *Ogú*. De même que leur activité suit l'initiative des hommes, de même aussi leur déploiement

d'énergie. Celle-ci fait monter une musique au bénéfice des oreilles en état d'écoute. Il s'ensuit alors que la jouissance du dieu s'expérimente dans l'expérience humaine : la jouissance du dieu *Ogú* est donc à l'œuvre dans l'écoute des sons qui « pique » l'âme des adeptes dont le corps ne peut s'abstenir de danser. Car, au fond, si le dieu *Ogú* ne dispose manifestement pas de ventre pour manger, c'est à travers le corps et les facultés de ses adeptes qu'il consomme ses repas. C'est ainsi qu'on dit de ce dieu *Ogú* qu'il utilise les oreilles, les yeux, la langue, les narines, les pieds et le ventre des humains. Il se réjouit de prendre possession de ses adeptes considérés comme son trône. C'est par ce biais qu'il éprouve de la jouissance en dansant ; il se réjouit d'infliger des blessures joyeuses à ses adeptes qui, paradoxalement, en éprouvent du plaisir et dansent pour lui. Dès lors la jouissance résultant de la danse *Ogú* est nécessairement une réjouissance partagée entre le dieu et ses adeptes : d'un côté cette jouissance est la satisfaction dont profite le dieu lui-même rassasié de sons, et de l'autre, elle est l'ensemble des influences du dieu visant l'impulsion de la danse des adeptes. La danse consiste, ici, en une sorte de jouissance processuelle et partagée entre le dieu et les danseurs – ces derniers ne dansant que quand ils sont touchés d'une blessure divine et joyeuse « *akpăkpà vodŭn ton xé nɔ sɔ mè* », ce qui signifie une excitation, une étincelle piquante du dieu à l'origine de l'épreuve de la faim, « *xo-vè* », c'est-à-dire ce mal de ventre sans lequel on ne peut pas danser. La faim, non pas comme une simple souffrance, mais comme un désir de souffrir joyeusement pour le dieu, est au fond une passion : plus l'attachement au *vodŭn* fait souffrir, plus on prend plaisir à s'attacher à lui. Ce plaisir ressenti par le musicien, pareil à la joie ressentie par le danseur, commence par une envie, une faim qui fait des miracles, témoigne Jean Ahouandjinou :

« Un jour lors d'un spectacle un paralytique sur son lit de malade se mit à bouger lentement au son de la musique. “*vi vi dé xé byo lan etɔn mè*”, c'est-à-dire le bon goût qui pénètre sa chair vive. La joie de cette musique qui pénètre dans le corps du patient a pu contribuer à mouvoir ses membres – pieds et mains – jusqu'à la guérison du paralytique. » (Extrait d'un entretien en 2016).

D'autre part, de même que la jouissance dans la danse des dieux au bénéfice du bien-être de l'homme, il existe aussi une sorte de jouissance propre à la danse des hommes. Mais celle-ci arrive autrement, s'agissant des humains qui disposent, quant à eux, d'un ventre comme destination du repas. Voilà comment l'expliquent les Gun. D'abord pour danser, la morale *gun* enjoint au danseur de bien manger (« *xo-gigɔ* », « *xo-gɔ* »), c'est-à-dire la satiété, tout en évitant le trop-plein « *du tran* » qui traduit un repas à l'extrême, au point de faire mal : « *xomě wlé* », littéralement des crampes dans le ventre. Cela revient à dire que le ventre rempli à l'extrême est une source de souffrances ou de maux. Ce qui pose alors de réels soucis de santé. Auquel cas l'individu n'éprouve

aucune jouissance après son repas. Or la morale conseille, au contraire, que le repas puisse calmer, apaiser la faim (*xo-vě*), c'est-à-dire le mal du ventre, sans pour autant le faire disparaître¹⁵⁷. Au fond, dans cette optique, la faim que traduit ce terme « *xo-vě* », apparaît comme un mal nécessaire ; c'est un appel du pain quotidien, un appel à la joie de vivre, un besoin de la jouissance. Sans ce besoin, il n'existe pas d'appétit. Autrement dit, l'individu n'éprouve de la jouissance au repas que lorsqu'il éprouve la faim (*xo-vě*). Cette faim, loin de jamais disparaître, est à l'origine de la saveur du repas – dimension matérielle de l'individu –, puis de la jouissance de l'âme – dimension immatérielle de l'individu – et finalement de la réjouissance de tout l'individu transfiguré par ses émotions.

De là découlent logiquement deux moments principaux dans la danse des humains :

- Celui qui va de la saveur du repas à la jouissance de l'âme : danse purement humaine ;

- Celui qui va de la jouissance de l'âme à la transfiguration de tout l'individu dansant : danse dans laquelle l'individu entre en communion avec les dieux.

Si ces deux moments se retrouvent toujours dans la tradition des danses *gun*, le premier moment est quasiment absent de la danse des dieux, à moins que ces derniers se soient eux-mêmes rabaissés à la danse des humains : c'est le cas d'un échec orchestré, soit par une chute soit par un malaise soldé par la mort d'un adepte *vodŭn* lors d'un spectacle de danses. Car les Gun ne conçoivent pas la mort de leurs dieux.

Quant à la danse des humains à proprement parler, une fois aboutie, elle est pour le danseur, un moyen d'imiter les dieux sans pour autant les égaler. Aussi beaucoup de danseurs parvenus à la jouissance de l'âme, c'est-à-dire libérés d'eux-mêmes et de leurs soucis, deviennent-ils comme des dieux – notamment en ces moments de transe où ils sont sporadiquement dans l'oubli du temps et de l'espace, n'ayant plus souci du pain quotidien (Plancke, 2011 : 366-395 ; Dup, 2001).

Le point de jonction entre la danse des dieux et la danse des hommes se trouve dans l'exemple donné par la figure du *Watɔɔlé*, entièrement libre pour se consacrer à la danse. Autonome dans ses fonctions de danseur, le *Watɔɔlé* doit danser sans avoir le souci du ventre¹⁵⁸ (sans le mal de ventre). Il faut que le *Watɔɔlé* imite les dieux dont la danse se limite à la jouissance de l'âme ou du cœur.

¹⁵⁷ D'ailleurs nul ne saurait y arriver à moins de renoncer à la vie.

¹⁵⁸ Rouget (1996 : 78) explique que les gens de *Watɔɔlé* n'arrivent au palais pour la danse que sur l'invitation du roi, notamment en deux occasions essentielles : pour les funérailles du prédécesseur du nouveau souverain, y compris sa propre intronisation. Lors de ces deux événements majeurs, c'est au roi qu'il incombe d'assurer la logistique et les outils pour la danse : « les frais pour la remise en état des instruments de musique », fourniture de la peau de panthère pour confectionner le tambour... » Sans cette assurance par le roi, point de danse possible (*dù yě nɔ dù bo nɔ du*).

En fait, avec la figure du *Watɔɔlé*, on perçoit que c'est le cœur qui, à terme, réjouit l'individu lors de la danse. Ainsi, lorsque danse le *Watɔɔlé*, m'expliquait Désiré surnommé « La Terre », ce dernier recherche la libération de l'esprit, son corps se transforme et se transporte. En dansant, le *Watɔɔlé* a comme le sentiment de vouloir se quitter, s'oublier pour se laisser guider par un esprit. Mais auparavant, il a fallu manger, car s'oublier suppose une préalable maîtrise de soi-même. Voici l'une des descriptions qu'il fit du *Watɔɔlé* :

« *Mè xé nɔ byɔ eɛe m ɛ* »

Traduction : c'est-à-dire : l'individu susceptible d'opérer une introspection

« *Mè dé mɛ wɛ ye nɔ mɔ hwè, na do sigan bà mè dɛe kpo* »

Traduction : c'est-à-dire : il faut d'abord que l'individu puisse se savoir (prendre conscience de son existence), avant de pouvoir faire l'expérience de l'oubli de soi.

« *Mè dè ma mɔ éɛé mɛ, mè éné ma nɔ sigan du wè. E damlon ma fon ma nɔ du wè. Mè éné ku* »,

Traduction : celui qui n'a pas conscience qu'il existe ne peut pas danser ; s'il dort et ne se réveille, il est donc mort et ne peut pas danser.

« *A na mɔ dɛ wè, kaka jè fi dɛ xe a na ba dɛ wè kpo te. E nè wè nyi a du wè.*

Traduction : danser consiste dans ce passage qui va des soucis quotidiens liés à la condition de l'homme à l'oubli de soi, à l'oubli de tous les soucis qui identifie l'homme à un dieu.

« *A na tɔn sɔn dɛ wè mi mɔ mɛ, bo ba dɛ wé kpo. Enè wè nyi a du wè* »

Traduction : de la pleine conscience de ton statut d'homme entier jusqu'au moment d'oubli de toi-même. Voilà qui s'appelle danser. Mieux sortir du regard que tu as sur toi-même pour agir comme si tu n'existais pas. Voilà la danse.

« *Gbè lɔ dɔ tukala gbawu, ayajè din wè yè nɔ tè bo do nɔ to wè du. Yè né du na do dè lɛnpɔn* »

Traduction : il y a trop de soucis dans le monde, ce que l'on recherche en dansant, c'est la joie d'oublier tous ces soucis et besoins – se nourrir, se vêtir, se coucher, s'instruire. On danse pour libérer l'esprit de ses soucis.

À travers ces quelques lignes, l'essentiel de la danse *gun* apparaît comme une évasion de l'esprit (Plancke, 2010 : 51-59), un voyage vers le repos, un plaisir susceptible de sortir les hommes de leurs tristes conditions humaines vers les délices de l'éternité. Danser, c'est donc goûter au festin des dieux. C'est ce type de repas qui introduit à la danse « *dù ye nɔ dù do no dũ* », et non pas le repas qui alourdit le corps, ou encore l'immobilise comme un mort. Le type de repas qui réjouit le cœur laisse toujours une place à l'appétit des dieux (*xo-vɛ*) au sens d'épreuve de la piquêre joyeuse dont parle *Dah Atchékpé*.

Dans cette optique, la danse qui suppose la faim appelée « *xo-vɛ* » chez les Gun, le mal de ventre, est un appel à une dépense volontaire d'énergie au profit de la nourriture du corps qui va danser. Elle s'oppose à la privation d'énergie, mieux au refus volontaire de nourriture qui conduit à l'anorexie chez les danseurs de *ballet* classique dont le modèle idéal de la danseuse de *ballet* classique est celui de la sylphide¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Comme le fait remarquer Michèle Coquet son rapport du CST 2017 : « Les fillettes, à leur entrée à l'Opéra par exemple, sont choisies en fonction de critères précis (stature, poids, silhouette, etc.). Pour que leur corps reste conforme

Abordons ensuite la notion de jouissance dans la danse contemporaine. De nos jours, à la figure des danseurs professionnels traditionnels appelés *Watɔɔlé*, se substituent progressivement les *Wedutɔ*, c'est-à-dire ceux que le vocabulaire de notre époque désigne par « maîtres » ou « professionnels » de la danse. Asservis par la loi du marché, ces derniers sont obligés de se soumettre aux contraintes du marché mondial. Étant pour la plupart subventionnés en amont par la clientèle, ils ne sont pas, par conséquent, libres dans leurs initiatives personnelles, ni d'organiser leur créativité à leur guise, ni de choisir les destinataires de leurs œuvres. Le *wedutɔ* doit danser afin d'être nourri. Chez lui le proverbe « *qù ye no qù bo no qũ* » s'inverse et provoque une subversion de l'ordre des choses : plutôt que de manger pour danser, le *wedutɔ* doit danser pour manger. Le *wedutɔ* a le souci du ventre. D'où sa politique du ventre : il cherche à gagner des marchés autrement il meurt de faim. En témoigne toute une littérature qui parle du marché de la danse et de la professionnalisation des danseurs africains contemporain (Bayart, 2007).

Cette inversion des conditions et rôles du danseur passant de l'état de *Watɔɔlé* à celui de *wedutɔ* m'amène à m'interroger : d'où vient que la faim qui, naguère entretenue, motivait l'activité artistique de la danse en soit venue à être remplacée par la convoitise ? Car si l'expérience des *Watɔɔlé* démontre une perpétuelle culture de l'épreuve de la faim sans laquelle la danse n'est pas possible, l'expérience des *wedutɔ* démontre le contraire. Pour ces derniers, en effet, la fin justifie les moyens. En clair, ils dansent, non pas leur propre danse, mais désormais la danse du marché à des fins commerciales (Faure, 2010 : 145 ; Bovin, 2013).

Bref, aujourd'hui les danseurs sont assujettis par la faim alors qu'autrefois ce sont eux qui maîtrisaient la faim. Comment ce lien entre repas et danse a-t-il évolué ? C'est au fond à cette question que j'ai l'ambition d'apporter une explication, à partir de la parole des danseurs eux-mêmes et les faits observés lors de mes différents terrains.

Considérons quelques danses ethnographiées lors de mes recherches. Les danses *gun*, aussi bien traditionnelles que contemporaines, ont fait l'objet de mes différentes observations à Porto-Novo. En voici un aperçu sommaire, avec quelques photos d'instruments de musiques :

à ce modèle, les ballerines le soumettent à toutes sortes d'épreuves dont celle du jeûne. Le corps des danseurs classiques est travaillé, transformé, au prix de grandes souffrances (il existe de nombreux témoignages), pour répondre au prototype du danseur aérien, quasi immatériel. Des souffrances comparables à celles des grands sportifs ».

- D'une part, au nombre des danses traditionnelles, il en existe trois catégories : celles qui se pratiquent lors des cultes *vodŭn*, celles qui servent à rendre hommage aux ancêtres et celles de la cour royale.

Les danses *vodŭn* regroupent les musiques et les danses des masques *zangbéto*, *egungun*, *gèlèdè*, *oro*, *ahoxo-vi*, *dan*, *kaleta* : elles servent à traduire la jouissance des dieux *vodŭn* lors de leur victoire sur les ennemis du peuple. Elles sont dansées tantôt pour être vues du public et tantôt pour être cachées. À chacune de ces danses correspond, bien évidemment, une signification.

En plus des masques, entrent dans la famille des danses *vodŭn*, les danses rituelles désignées par l'expression *sù didè*, (action d'enlever l'interdit) c'est-à-dire la fonction qui consiste à enlever les interdits. Le *sù didè* relève de la fonction des adeptes *vodŭn*. Elles sont pratiquées lors du culte aux ancêtres, notamment par des adeptes *vodŭn* (*vodŭn si*), au sens d'épouses, peu important les sexes féminin ou masculin des concernés. Lors de la danse des *vodŭn-si*, le dieu est susceptible de prendre possession du corps de ses adeptes, car c'est dans le corps capable de faire l'expérience humaine des émotions que ces *vodŭn* préfèrent trouver la jouissance de leurs exploits : ils y mangent, dit-on, tout en dansant (*fí nè wě vodŭn nɔ du tè na do dŭ*). Au fond, ces corps habités par le *vodŭn* sont avant tout transformés : ils sont quasiment en état de perte de toutes leurs facultés au bénéfice du dieu. Ce ne sont donc pas ces corps en état d'ivresse qui connaissent la jouissance de leur danse, dit-on. Ces corps sont dits en état de transe, c'est-à-dire possédés, saisis par un esprit qui gagne tout le profit de leur danse (Plancke, 2010 : 51-59)¹⁶⁰.

Comme telle, la transe est observée chez des personnes dites possédées par le souffle *vodŭn* :

« En prenant possession du corps de l'un des participants au rituel, le pouvoir immatériel du dieu devient perceptible aux êtres humains, écrit Verger ; cet être choisi et élu par la divinité [le dieu] *orisha*¹⁶¹ ... est appelé son *elegun*, celui qui a le privilège d'être monté (*gun*) par lui. Il devient le véhicule qui permet à l'*orisha* de revenir sur terre pour recevoir les marques de respect de ses descendants qui l'ont évoqué » (Verger, 1982 : 19).

Selon Rouget (1996 : 23), les trances de possession s'observent lors des fêtes annuelles dites *hunhwè*, notamment chez des individus recrutés par le *vodŭn* : « Lorsque le *vodŭn* recrutait, à

¹⁶⁰ À cet effet, affirme A. C. Lomo-Myaziom, le corps en transe est la jonction entre le monde des vivants et le monde des ancêtres, canal par lequel les dieux ou les ancêtres viennent eux-mêmes à la rencontre des vivants (Cf. Conférence « Perspectives autour des usages sociaux du corps dépiécé au Gabon du colonial à nos jours... » de Manomba obame Luce, in : *Mondialisation et mutations sociales en Afrique*, Séminaire du 7 mars 2018 à l'Université de Strasbourg).

¹⁶¹ *Orisha* est une variante de *vodŭn*, diminutif du composé « *yê-hué-vau-don* », littéralement l'âme ayant fui son corps et disparu de la vue des vivants. Jérôme Alladayè rappelle que le *vodŭn*, c'est l'esprit qui plane sur le crâne déterré d'un mort et soigneusement conservé dans une caisse vitrée à domicile. D'ailleurs il en donne aussi l'étymologie dans son ouvrage *Le catholicisme au pays vodŭn*, avec quelques définitions recueillies lors de ses enquêtes : les *vodŭn*, selon l'abbé Robert Sastre, ce sont « ces êtres numineux à la fois redoutables et fascinants » (Alladayè, 2003 : 29-30).

cette occasion, de nouveaux et de nouvelles adeptes, à la fin de leur initiation ceux-ci se rendaient en grande pompe d'abord chez Akplogan... puis au palais, chez le roi, qui leur offrait un festin. ».

Quant à la tradition des danses pratiquées à la cour royale, en plus des danses des masques et des *su dide*¹⁶² dont se chargent les *Watodé* au service du roi et de tout le corps social, j'ai pu observer une danse coutumière appelé *hun-hwè*, c'est-à-dire les fêtes du sang¹⁶³ lors desquelles se pratiquait le rituel de la mise à mort symbolique d'un *Ajanu*, à travers le sacrifice d'un mouton acheté sur le marché d'Adjarra : l'ennemi est symboliquement éliminé pour le plaisir du peuple célébrant son triomphe par des danses comme le décrit G. Rouget¹⁶⁴ (*Ibid.* : 55). On note ici :

Les danses de prise de possession du trône lors de l'investiture du nouveau roi. Sitôt fini le repas cultuel, ces danses sont pratiquées par une marche majestueuse sur fond de rythmes cadencés. On observe un cortège de machine de guerre, symbole de la garde du royaume par d'intrépides combattants en mouvement. Ainsi en est-il des marches majestueuses et rythmées au cours de laquelle « Akplogan accompagne le roi à la tête de ses propres tambourinaires pour se rendre chez Gogan » (*Ibid.* : 55). Telle est la procession consistant en entrée triomphale du souverain précédé des sifflements aux trompes d'ivoire à Hɔnmě.

Les danses guerrières appelées « *ahwankpa wè* », c'est-à-dire danses des belligérants se pratiquant, à l'image des danses du triomphe, sur fond de tambours appelés *atchahũn*, signifiant « rythme de défiance ». Cette danse est destinée à défier l'adversaire. C'est là qu'on observe aussi « les hommes d'*Atawagan* chantant et dansant toute la nuit autour de la case aux sons de tambour tendu à peau humaine » (Baudin, 1875 : 615-616), c'est-à-dire la peau de l'animal symbolisant l'ennemi tué à l'annonce de la mort du roi précédent.

* Les danses du plaisir appelées « rythme du plaisir » que traduit « *gbe dù-hũn* » ou « *jèkè* », entièrement profanes, mais pratiquées en vue de produire du plaisir au roi en circonstances

¹⁶² Ces *su dide* sont un rituel de musique des cérémonies d'intronisation.

¹⁶³ On peut citer ici la « cérémonie de la tête » (*ta nu wiwa*) au cours de laquelle l'on donne à manger à sa propre tête dans la chambre du destin (*sè xɔmɛ*). Le *ta nu wiwa* fortifie la bonne chance de l'individu, celui du roi engage le bon destin du royaume. Il est accompli une fois dans l'année par le roi de Porto-Novo (Rouget, 1996 : 83-84). De même on peut ajouter la cérémonie de la nouvelle chose préparée (*nu yɔyɔ dida*) précédée d'une veillée (*zan kiklɔn*) lors de laquelle on préparait les éléments pour la libation : la « nouvelle igname » ou le « nouvel haricot » (*Ibid.* : 84).

¹⁶⁴ Les traditions présentent le meurtre de l'*Ajanou* comme nécessaire à la longévité du roi *alada xɔlu* de Porto-Novo : ce meurtre devait avoir lieu en échange à la mort du nouveau roi, c'est « un contre-meurtre ». Autrement, la malédiction qui poursuit le roi d'Allada aurait lieu selon la description de Rouget (*Ibid.* : 55-56).

de réveil matinal (perçu comme le triomphe de l'individu sur la mort) ou lors d'un trophée du roi après une guerre :

« Lorsque le roi, qui venait de vaincre un ennemi, désirait se réjouir de sa victoire, dit *Hounzounken*, épouse de *Gbèfa*, il ordonnait à ses femmes de “frapper” [du tambour]. Il leur donnait à boire et les régalaient. Celles-ci prenaient leurs instruments de musique et jouaient pour le roi. On amenait l'ennemi ligoté ; les musiciennes chantaient et battaient du tambour, le roi dansait. *Ogú*, le dieu du fer, “montait sur sa tête” ; saisissant un sabre, il décapitait lui-même le prisonnier » (*Ibid.* : 89-90).

Aussi, le succès du roi porte-t-il ses échos au-delà de la cité royale, voire dans les royaumes voisins. Dans tout le royaume de Porto-Novo, la joie se diffuse, dit *Zévu*, « *Aya-jè nɔ gba kpé gbɔn akɔ lée mɛ, gbɔn akɔ lée kpo mɛ* » (la joie éclate partout dans les quartiers, jusqu'aux confins de chaque communauté appelée *akɔ*). Cette joie est nourrie d'une tradition musicale qui se perpétue d'une génération à l'autre, grâce à des retraites initiatiques au profit des jeunes générations sporadiquement invitées à se rendre dans les sanctuaires appelés *hun-kpa* ou *gbalɛ*, c'est-à-dire l'enclos du sang ou le lieu des secrets (Gautier, 1909). C'est pendant ces moments de joie qu'ont aussi lieu des fêtes claniques rythmées par *Akɔ-hũn*¹⁶⁵ : on chante la fin de la disette et le triomphe d'une saison de l'abondance, on célèbre la bonne récolte – celle des ignames notamment (Bastide, 1963), on se réjouit en dansant pour la prospérité du royaume, on implore la paix sur tout le pays, y compris de bonnes relations sociales, sans oublier l'harmonie entre les ancêtres et les vivants. Selon Rouget (1996 : 23 et 56-58), la danse est incontournable lors de ces fêtes claniques *hun-hwè* : « le *vodũn* réunissait, dans un climat de grande effervescence, les membres du clan (*akɔ*) concernés et ceux de ses alliés. C'étaient de superbes cérémonies où la musique et la danse jouaient un rôle central ».

Les quelques figures de danse ci-dessus, aussi diverses qu'elles puissent paraître, sont très peu nombreuses pour traduire la richesse des traditions folkloriques chez les Gun. Elles sont sans doute semblables du point de vue de la jouissance qui en motive la pratique, restant sauves, bien évidemment, les particularités de chacune. Elles ont chacune son origine, son histoire, son importance et utilité sociale, dans la mesure où elles contribuent à répondre à des besoins légitimes et vitaux des uns et des autres attestés par la coutume. Or aujourd'hui, apparaissent de nouvelles formes de danses, avec souvent des intérêts décalés par rapport aux priorités de ces traditions de danses. On constate en effet que les nouveaux styles de danses *gun*, quoique relevant profondément

¹⁶⁵ *Akɔhũn* signifie le rythme du clan. Il commande toutes les danses claniques pratiquées sur fond de rythmes propres à chaque clan (*Akɔhũn*). Chaque clan (*akɔ*) dispose de son propre tambour et de ses rythmes (*hũn*).

du patrimoine culturel *gun*, peuvent prendre de nouvelles orientations suivant les progrès, voire peuvent connaître des changements.

D'autre part, j'ai également découvert de nouveaux styles de danses *gun* qualifiées de danses modernes ou contemporaines. Mes recherches m'ont, en effet, conduit à visiter des écoles de danses modernes à Porto-Novo : celle de Alougbine Dine que j'ai interrogée, de Désiré surnommé « la Terre » et bien d'autres. Parmi celles-ci se trouve l'établissement *Eyo'nle* fondé par la famille Ahouandjinou qui habite à Dowa à Porto-Novo. Voici l'essentiel de mes découvertes sur les danses modernes. Elles sont toutes d'inspiration traditionnelle.

La danse *abomè* sur fond du rythme *agbadja* rénové de Porto-Novo : cette danse se pratique par le fléchissement des épaules, des genoux, accompagné par le battement des bras, à l'image d'un poulet en train de se laver. Il s'agit, au fond, beaucoup plus d'un « mimétisme »¹⁶⁶ (Coquet 2012 : 431), du théâtre que d'une simple danse : on rigole on applaudit, la bonne humeur règne. On est proche de la danse indienne (Clara, 2016).

* La danse des revenants *kuvito-wè*, à la fois semblable et différente de la traditionnelle danse des *Egungun*. Car on y voit des rajouts divers dans le calcul des pas rythmés par un solo appelé *ogbon* : en avant, en arrière, en latéral. En plus du tam-tam y jouant la fonction de solo, entre en ligne de compte un ensemble d'instruments de musique : un tambour appelé *gangan*, une grande calebasse entourée d'un filet de cauris tissées appelée *agbè*, une cloche dite *ahlé-kon*. Ici l'intérêt culturel semble disparaître au bénéfice de la joie de vivre, « *gbè dudu* », littéralement repas de la vie ou repas de l'existence.

- La danse *massè* rénovée : c'est une danse très érotique qui évoque la jouissance sexuelle. Elle se pratique par le tremblement des fesses, et des épaules à la fois. Ce qui en fait une danse rénovée, ce sont surtout des rajouts de styles jazz au traditionnel *massè* qui donne l'impression d'une influence latino-américaine. Le *massè* est rythmé par une caisse de bois (*massè-gohŭn*) trouée en son milieu, y compris un ensemble d'instruments de musique que sont : *agbessi* (tambour fabriqué avec de l'argile recouvert de peau de chèvre), *alè kle* (un couple de tambours

¹⁶⁶ J'emprunte l'idée du mimétisme à « mimétisme pratique », expression chère à Bourdieu (1979) et à Mauss dans l'anthropologie du corps. Par le « mimétisme pratique », dit Mauss (1950), l'individu incorpore activement les exigences de son milieu familial et participe à son propre modelage affectif.

mâle et femelle, de petites tailles, soit 25/15 cm), *Akpessi* (tambour de moyenne taille) et *agomè* (tambour de grande taille).

La danse *Djɔnglisso* : elle est une imitation de *massè*, avec seulement quelques différences dans les pas ou les gestes : allant plutôt latéralement, à droite puis à gauche. Elle est rythmée par *ɔnglisso-hũn* qui compose un orchestre pareil aux instruments utilisés pour le *massè*.

La danse *kaka* rénovée : elle est pareille à la traditionnelle danse de liberté *kaka* pratiquée aux sons des bois *kpalɔn*, bien taillés, et à laquelle on apporte, de nos jours, quelques rajouts : du cuivre (trombones, trompettes, soubassophone) et du jazz.

* La danse *kpalɔnhũn-go* rénovée : elle fait observer un danseur au nombril appuyé sur le sommet d'une tige d'assez grande taille appelée *kpalɔn*. Le rythme *kpalɔnhũn-go* est dominé par le géant tambour ci-joint, lui-même baptisé *kpalɔnhũn-go*.

À ce grand tambour, maître de la musique *kpalɔnhũn-go* accompagnant les chants et les incantations, s'ajoutent un ensemble de tambours couplés traditionnellement appelés *alè klè*, y compris une ou plusieurs cloches de fer appelées *gan*.

Bien plus, on retrouve dans le *kpalɔnhoun-go* de nos jours des instruments de cuivre (trombone, trompette, soubassophone) et de jazz. L'orchestre constitue une puissance de protection pour le danseur en situation de risque de chute permanente, susceptible de valider sa mort. C'est ainsi qu'on considère le *kpalɔnhoun-go* comme un rythme sacré, une puissance invisible de lutte contre toute intention malveillante venant d'éventuels adversaires ou malfaiteurs désirant l'échec du spectacle en cours.



© Padonou Assumption

Figure 53 : Ici une autre forme de tambour appelé dũn-dũn. C'en est un de géant, à double face, servant à jouer le kpalon-hũngo.

En conclusion, retenons qu'il existe un profond lien entre les danses *gun* dites traditionnelles et celles qu'on a l'habitude de qualifier de modernes. Ce lien trouve sa première justification dans le fait que les danses modernes sont elles-mêmes d'inspiration traditionnelle. Ensuite si l'on s'intéresse à l'intérêt du danseur lui-même, ce lien entre les danses traditionnelles et modernes apparaît tantôt en disjonction, tantôt en conjonction.

En effet, le danseur traditionnel, notamment les professionnels, n'ont aucun intérêt à se laisser asservir par le marché mondial, tandis que ceux des temps modernes ne sauraient réussir à danser sans compter sur l'aide du marché qui leur impose aujourd'hui ses lois. Mais par-delà cette disjonction, l'expérience de la jouissance demeure l'intérêt de la danse, peu importe qu'elle relève des temps anciens ou des temps nouveaux. En voici un témoignage reçu lors d'un entretien en été 2016 à Porto-Novo :

« Ce qui se passe chez le danseur lors de sa danse est comparable à l'appétit », déclare Désiré :

« *xo-vě wè nɔ hù weduto* », dit-il (c'est une faim qui saisit le danseur)

« *xo-vě wè dũdũ tɔn* » (la faim de la danse). Car à l'écoute du son et du rythme, le danseur ne peut s'abstenir de bouger :

« *hwenéna a to hũn gbé sè bo to gan gbè sè, a na hwan jan wè* » (Lorsque tu entends le rythme et que tu écoutes le son, tu bouges nécessairement).

D'où une faim correspondant à une demande du rythme et du son, laquelle trouve manifestement sa réponse à travers le mouvement de la danse.

« *ovè wè nɔ xu mè* » (c'est une soif que vous éprouvez) ajoute-t-il, « *owè lɔ sin vè* » (la soif de la danse).

« *do a sè hũn gbè, a tè to ayi sin-sin, a na to huihwan* » (car à l'écoute du rythme, même si tu es assis, tu es en train de bouger). Qu'importe alors au danseur de justifier ce

phénomène du rythme en lui autrement que par la jouissance qu'il y trouve ? Aussi Désiré dit-il que le danseur danse pour nourrir son propre corps.

« *é na dŭ bo na do na nu dŭdŭ agbaza* » (il va danser pour donner du repas à son corps).

« *Ni é to wè lɔ dŭ, agbaza étɔn nɔ to hwi hwan, fi lè kpo étɔn no to hwihwan* » (quand il danse, son corps tout entier est mouvant, toutes les zones de son être sont en mouvement).

« *Enè wè nyi dɔ é to nu duɖu na agbaza* » (Cela signifie qu'il est en train de nourrir son corps).

« *Fide xé vi-vi tiin to wè mŭ té ni-ě* » C'est là l'expérience de la jouissance et de la satisfaction dans la danse qui apparaît comme un repas. (propos reçus de Désiré surnommé « La Terre »).

Chapitre 8. Danser, c'est manger

Les traditions royales de Porto-Novo mettent l'accent sur la jouissance liée à l'expérience de la danse. En même temps que la figure du roi et de son peuple, elles font intervenir les notions d'énergie et de mouvement dont les origines et les fonctions trouvent diverses explications à travers des mythes. Ainsi, si les Gun s'accordent sur la danse au sens de jouissance, ils manifestent toutefois une divergence de points de vue quant aux origines de celle-ci. Un premier essai d'explication de la danse, au sens de phénomène de jouissance, se fonde sur la notion de dépense de l'énergie. Une deuxième approche fonde la jouissance dans une révélation à l'homme – cadeau divin. Puis une troisième approche se réfère à l'épiphanie du corps humain et social. Après un exposé de ces mythes, nous envisageons une présentation du roi danseur et de la place de la danse au cœur de la vie sociale et religieuse chez les Gun.

I. Le mythe de l'énergie chez les Gun

Les mythes, selon Roger Somé (2006 : 54-64 ; 2017 : 106), offrent un « champ d'explication des faits humains [...] moment préhistorique de l'histoire [...] moment de la recherche de l'origine des choses ». Si tel en est le rôle, nous pouvons nous permettre de déduire du mythe ci-après l'une des conceptions de la danse chez les Gun :

« Autrefois, raconte la légende, il n'existait qu'un univers chaotique, léthargique et passif, englobant la matière inerte et sans vie. Cet univers avait une forme féminine ; il ne connaissait pas encore le goût du mouvement. Il demeurait ainsi figé jusqu'au jour où il consumma de l'énergie et en prit goût. **Alors, l'univers dansa.** Telle fut l'origine de la danse au sens du mouvement de la matière. » (traduction d'un mythe chanté par Nah Agoï, lors d'un entretien en été 2016 à Agonlin)¹⁶⁷

Il ressort de ce mythe que l'énergie qui caractérise la vie est aussi, selon les Gun, à l'origine de la danse. Car la matière fut toujours inerte et sans vie tant qu'elle ne connaissait pas encore

¹⁶⁷ Ce chant de Na Agoï qui résume le mythe va dans la perspective où Bienvenu Akoha (2011) observe, au-delà des danses elles-mêmes, que la musique et les chants sont un trésor de savoirs traditionnels et historiques.

l'énergie ; elle était féminine tant qu'elle manquait d'énergie, sans mouvement tant que l'énergie n'existait pas.

De ce mythe découle logiquement l'idée selon laquelle l'énergie est aussi bien le mouvement, la vie et la danse. À Porto-Novo, la société *gun*¹⁶⁸ conçoit, en effet, la vie comme l'action de l'énergie vitale qui caractérise le vivant. Mais cette énergie est dite chaque fois renouvelée selon un cycle perpétuel. C'est elle qui explique le phénomène de la danse.

La danse est un phénomène d'apparition et de mise en scène. Elle est le mouvement du corps situé entre une alternative chaque fois renouvelée : celle d'une apparition et d'une disparition. Ainsi, pour les Gun qui conçoivent la vie entière comme une danse, il faut observer deux moments : d'une part, une première phase de la danse du vivant allant de sa naissance à sa croissance ; puis une seconde phase allant de sa progressive décroissance (vieillesse) à sa transformation totale (ancestralisation)¹⁶⁹. Mais l'alternative est cyclique : à peine finie sous une forme donnée, elle reprend un cycle nouveau, sans doute sous une autre forme. Ainsi de suite, la danse qui est la vie apparaît chaque jour régénérée en prenant une nouvelle forme chez les humains, à travers des métamorphoses du vivant, grâce aux rites et aux rituels, au sens de procédures opératoires collectives élaborant et validant les relations sociales (Monnerie, 1996 : 74). Dans cette alternative perpétuelle, propre à la dynamique du vivant, les Gun observent deux réalités essentielles et fondamentales : le mouvement et l'énergie.

Le mouvement (encore appelé « souffle ») traduit « la vie qui bouge » *nũ gbè tè ; nũ hwan* (Tiérou, 2001). Les Gun l'appellent aussi « la danse » (*wè*). Le terme *gun wè* est tiré de l'expression (*aziza zé wè*), littéralement : le génie *aziza* a pris possession de ton corps, mieux, il t'a saisi¹⁷⁰.

En vérité *aziza* est perçue comme la source de la « vie joyeuse » selon Djossou, un artiste rencontré à Porto-Novo en mars 2016 pour un entretien sur les danses *gun* : « *aziza*, c'est le *vodũn*, dit-il, c'est la vie, c'est aussi la joie à l'intérieur de l'être humain, celle qui possède l'individu afin de le manipuler » (« *vodũn wè, nu gbèté, ayajè xé nɔ jè mè dji, na do zé mè lo* »).

¹⁶⁸ De souche *adja, oyo, haoussa* (Rouget, 1996 : 23 et 91).

¹⁶⁹ J'emprunte la notion d'ancestralisation à R. Somé (2017), qui y voit le processus par lequel le défunt, grâce à des rituels dans la durée, accède au statut d'ancêtre chez les Dagara.

¹⁷⁰ Au terme « vie » dans l'expression : « la vie qui te saisit » correspond l'impératif *zé wè* : prends le mouvement. En effet, selon Rouget, (1996 : 97) « il faut que le *vodũn* vienne dans ta tête ».

- **L'énergie**, quant à elle, est désignée par le mot *dù* – terme traduisant aussi bien la « nourriture » que le « feu ». La nourriture en ce sens, c'est à la fois l'aliment à consommer et le feu qui consomme et transforme le réel. Feu et nourriture sont tous deux désignés également par le terme *dù*, mot venant de l'expression *nũ dù dù* signifiant littéralement : sinon la chose mangeable, du moins la chose combustible, n'attendant qu'une étincelle pour s'enflammer. D'où découle une double connotation possible du mot *dù* désignant l'énergie : l'une est méliorative au sens de nourriture pour la croissance de l'être (*dù bo hwèn* = mange pour croître), et l'autre péjorative au sens d'énergie qui ronge et dévore l'être, tel le feu (*dù bo dɔɔ* = mange pour être transformé).

Ces deux connotations de l'énergie – aliment de croissance et feu des transformations sociales – entrent dans la signification du roi sans lequel le peuple ne connaît pas de jouissance, et partant, ne danse pas chez les Gun.

C'est, en effet, le titre du roi (*axɔlu*) qui fait penser à l'énergie à l'origine de la nourriture pour la vie du peuple. Plus concrètement, ce sont les fonctions liées à cette énergie qui, en garantissant la fécondité, la paix et la prospérité au bénéfice du pays, procure de la jouissance à travers les musiques et les danses. À cet effet, Rouget (1996 : 35) donne ce témoignage éclairant en se référant au roi :

« de manière [...] symbolique sans doute, écrit-il, [...], il lui revenait d'être le garant de la prospérité générale, de la fécondité de la nature et de la circulation des richesses. Cette fonction, le roi l'exerçait essentiellement par le moyen des rituels dont il était [...] le principal acteur, et qui comportaient toujours [...] une importante dimension musicale ».

La même appellation du roi (*axɔlu*) se réfère à la puissance sans laquelle n'existe aucune garantie de bonnes relations sociales, aucun signe de bonheur ni de jouissance pour le peuple *gun*. En effet, l'existence d'un roi est la première réalité indispensable à la vie sociale chez les Gun. Car c'est elle qui garantit la justice et la paix sociale en sanctionnant les crimes et les délits. Sans une telle garantie, on assiste à des désordres, au chaos. En témoigne la vacance du trône chaque fois marquée de « troubles, d'insécurité et de violence », symbole du chaos résultant de l'absence de pouvoir » (Rouget, 1996 : 67). C'est, dit Baudin (1875, 615-616), au cours de pareilles périodes chaotiques qu'a lieu le meurtre rituel, c'est-à-dire la mise à mort d'un *Ajanu* – sacrifice de vengeance motivé par les mauvais traitements infligés jadis par des ennemis, habitants de *Aja*, à l'« escorte » de *Tè Agbanlin*. Ce meurtre dans lequel l'individu est traité, non comme un être humain, mais comme un animal, est bien un symbole de la subversion de l'ordre social occasionné par l'absence du roi (Rouget, 1996 : 56).

Au total, le mouvement et l'énergie sont, pour les Gun, deux réalités qui servent à expliquer la vie, y compris la jouissance de la vie par les danses. Ce sont deux réalités, à la fois consubstantielles et interchangeables, derrière lesquelles sont à l'œuvre des contradictions¹⁷¹.

D'une part, j'affirme du mouvement et de l'énergie qu'ils sont consubstantiels puisque le premier n'existe pas sans la seconde, ni la seconde sans le premier. Interchangeables, d'autre part, car tandis que le mouvement illustre la nature de l'énergie, c'est à cette dernière qu'il appartient de rendre compte de l'existence du mouvement. J'allais même dire que, selon les Gun, l'énergie vaut le mouvement et vice versa. C'est, au fond, la solidaire action de l'énergie et du mouvement qui est rendue visible dans le phénomène de la danse comme telle. C'est aussi leur commune action qui nourrit la pratique de la danse chez les Gun qui affirment que « *danser, c'est aussi manger* ».

Venons à une explication de jouissance à partir du récit de la danse révélée par *aziza*. Il n'est pas rare de voir intervenir un personnage nommé *aziza* lors d'un discours dans le domaine de l'art béninois, notamment en ce qui concerne les danses à Porto-Novo. Plusieurs traditions peuvent, à ce sujet, nous éclairer chez les Gun. Parmi celles-ci, je retiens les récits de Paul Hazoumè en raison de l'intérêt qu'ils accordent au lien entre les repas et les danses.

La danse *gun* nous serait venue d'une révélation par le génie des forêts, *Aziza* ci-dessus mentionné, à un certain nommé *gbétɔ Aya*, chasseur et ancêtre des Gun. À celui-ci le génie aurait révélé les secrets de la vie (Hazoumè, 1956 : 11-18) parmi lesquels se trouve l'origine de la musique et de la danse *gun* prescrites pour les rituels saisonniers. Voici ce que rapporte Paul Hazoumè (1956 : 17-18) à cet effet :

« Au cours d'une chasse, *gbétɔ Aya* pénétra dans une épaisse forêt que jamais pied humain n'avait souillée [...] Il était en présence d'*Aziza* [...] Le chasseur ... dit : "Salut *Aziza* roi des forêts !" »

« Rassure-moi, *gbétɔ Aya*, répondit le génie [...] tu n'es pas ici par ta volonté. Tu me vois parce que je voudrais te donner de l'importance dans le pays, [...] Nous allons procéder à une cérémonie qui doit te communiquer la puissance que je suis seul à posséder [...].

« Ils contractèrent alors le *Pacte de sang* [...] puis *Aziza* [...] lui dit : "Au début de la grande saison des pluies et avant les semailles, le roi d'Adja, les hauts dignitaires, les princes et toi reviendrez dans cette forêt, à cet endroit que tu es le premier à connaître parmi les mortels. Vous apporterez dix graines de maïs et une igname. [...] Vous battrez ensuite du tam-tam et vous danserez. Si tu connais maintenant les instruments de musique, c'est grâce à moi qui te conduisis, à ton insu sous le grand arbre ; je t'aidai à en déposséder la gente quadrupède pour réaliser mes desseins." [...] *Aziza* remis deux brins de sa chevelure à *gbétɔ Aya* et lui en révéla tous les pouvoirs, puis il disparut... Au début de la saison pluvieuse, [...]. Les Ajanu, émerveillés du résultat obtenu, idolâtrèrent jusqu'à nos jours [...] tous les instruments de musique, enlevés aux quadrupèdes ».

¹⁷¹ La danse consiste justement dans l'épiphanie de ces contradictions. On y reviendra plus loin.

Dans un mythe *gun* plus haut évoqué dans la cosmogonie, le singe est désigné comme le quadrupède auquel la pratique de la danse a été enlevée au profit de l'homme, tandis qu'au génie *aziza* sont attribuées les qualités du créateur du monde. Voici le contenu du mythe en question :

« Un jour, au singe *Guidi*, un quadrupède, le créateur *Aziza* vient annoncer la bonne nouvelle qu'il perdra sa queue et marchera sur ses deux pieds comme les bipèdes. Heureux de cette nouvelle, le quadrupède rend visite à ses pairs ; et s'étant maintenu sur ses pieds comme un bipède, il commença à danser et à chanter :
 “Sè *do* *na* *jlɔ* *sɔ*, *Nye* *na* *jlɔ* *!”*
 “Sè *do* *na* *jlɔ* *sɔ*, *Nye* *na* *jlɔ* *!”*

Traduction :

Dieu dit que je marcherai sur mes deux pieds demain, oui je le ferai !
 Dieu dit que je marcherai sur mes deux pieds demain, oui je le ferai ! »
 (Extrait d'un entretien, avec les conducteurs taxi-moto appelés *zémijan*, en septembre 2016 dans la ville Bohicon).

Telle fut l'origine de la danse *gun* de Porto-Novo. De ce mythe, il apparaît que ce qui motive la danse est une joie – joie assortie d'une agréable surprise ou d'une espérance (une consolation). Par exemple une heureuse découverte dans l'existence, une expérience de bonheur, un espoir de vie au-delà des impasses de l'existence. Mais l'exemple du singe qui prend le temps de savourer son espoir en dansant devant ses pairs démontre que la joie ne devient une danse que dans une certaine durée. Danser, c'est donc savourer, jouir d'un bonheur, pendant un laps de temps.

À partir du récit et du mythe ci-dessus, nous sommes autorisés à penser que les Gun, à l'origine chasseurs¹⁷², entretenaient des relations de proximité avec les animaux. Ils tiennent donc leurs danses et leurs musiques de « la gente quadrupède » qui en a été dépossédée à leur profit par *aziza*, ce fameux génie des forêts. En effet, selon la littérature orale, c'était à l'époque où les chasseurs, nommés *gbétɔ*, étaient familiers des animaux habitant les forêts. Les Gun, connaissaient alors tous les secrets des quadrupèdes, les ayant reçus eux-mêmes de leur ancêtre *gbétɔ Aya*, lui-même assimilé à moitié à un animal. À cette époque, dit-on, les Gun eux-mêmes vivaient comme les animaux, imitant tout ce qu'il y avait de meilleur chez ces derniers : comment respecter les lois de la nature, comment chasser les gibiers pour leur repas, y compris comment procéder au ramassage ou à la cueillette des fruits.

Les Gun, raconte-t-on, vivaient en harmonie avec toutes les bêtes des forêts jusqu'au jour où *gbétɔ Aya*, leur ancêtre, en soit venu à soumettre ces derniers :

« Un après-midi qu'il poursuivait un gibier, il arriva sur une vaste place circulaire au centre

¹⁷² On se reportera utilement à la définition des mythes par Somé (2006 : 54-64 ; 2017 : 106).

de laquelle se dressait un grand arbre au tronc énorme [...]. Un vent s'éleva subitement : *gbéto Aya*, enlevé comme une feuille sèche, se vit projeter à califourchon sur une branche [...]. En effet, en ce temps-là, les animaux parlaient et agissaient comme les hommes. Ils organisaient des réjouissances, et battaient du tam-tam qui était de leur invention. [...]

Curieux de voir ce qui allait se passer et voulant profiter de cette occasion inespérée pour faire une bonne chasse, il se tint caché sur l'arbre [...] voyait tout de sa cachette, sans que sa présence fût soupçonnée des animaux [...].

L'éléphant se leva [...] : « Vous connaissez tous, dit-il, un nom que certains d'entre vous ne peuvent entendre sans trembler comme une feuille ; un nom dont le simple écho est capable de leur « casser les reins », s'il ne foudroie pas les plus poltrons : c'est le nom de *gbéto Aya*.

[...] Quiconque trouve une dépouille de gibier sur ce chasseur ne peut manquer d'y voir celles d'un de ses rejetons, ou de ses amis... N'est-il pas temps d'exterminer ce criminel ? Point de repos pour nous tant qu'il vivra ; aussi faisons, dès maintenant, le serment de le combattre n'importe où nous le rencontrerons. Que chacun expose donc la façon dont il entend nous délivrer de *Gbéto Aya*. [...]

Le lion prit le premier la parole [...] « Voyez-vous ces cornes ? » dit l'impatient antilope qui coupa la parole au lion [...] le rhinocéros [...] l'éléphant [...]

Les animaux étaient bien décidés à lutter contre *gbéto Aya*. Leur union le disait assez [...] Le chant et le tam-tam reprirent. Le lion bondit dans l'enceinte pour danser. Le tam-tam faisait rage, le félin gambadait, exécutait des sauts périlleux, secouait tout son corps, faisait hérissier sa crinière. Il tomba tout à coup. Beaucoup crurent que c'était une figure de danse nouvelle ! Mais le lion labourait la terre de ses pattes qui refusaient de le porter. L'on vit bientôt un filet de sang lui couler du nez. Une baguette était plantée dans son flanc gauche. On eût dit qu'elle le fixait au sol. C'était la flèche que, de son refuge, *gbéto Aya* venait de décrocher à celui qui avait parlé avec tant d'insolence et juré sa perte.

Quand les animaux s'en aperçurent c'était un « laisse-moi m'en aller si tu ne veux te sauver ». En trois bonds les plus agiles atteignirent la forêt. Il y eut des reins cassés, des pattes démisées, des écrasés. Les grands blessés purent à peine se traîner jusqu'au bord de la forêt avant d'expirer [...] *gbéto Aya* descendit de l'arbre aussi miraculeusement qu'il y était monté [...] » (Hazoumè, 1956 : 15-16)

Il ressort du récit de Hazoumè que les musiques et les danses relevaient au départ des coutumes animales, et qu'elles leur ont été enlevées au bénéfice des hommes (*Ibid.* : 11-16). Les animaux seraient donc les ancêtres des musiciens et des danseurs *gun*. Puisque le mythe les place à l'origine des savoirs et savoir-faire techniques utiles aux musiques et aux danses. Cela aurait-il aussi un rapport à la figure de la panthère attribuée au roi ?¹⁷³ La comparaison reste vraisemblable.

S'agissant des repas, c'est aussi grâce au flair des animaux, semble-t-il, que les *Gun* en seraient venus à savoir distinguer les nourritures bonnes des repas mauvais pour la vie de l'homme. D'où les interdits alimentaires appelés *sù*. Avec l'expérience acquise chez les animaux, selon

¹⁷³ Parmi les chants des femmes du roi, qui comparent celui-ci à un fauve (panthère), il y en a un qui fait remonter l'histoire des rois au petit de la panthère appelé à régner par le *vodŭn*. (Rouget, 1996 : 27)

Hazoumè, les Gun auraient compris que l'existence, même si elle tolère le libre-arbitre de l'homme, est par ailleurs remplie d'interdits¹⁷⁴. C'est comme chante Poly Rythmo :

« <i>Gbè lɔ do faa,</i>	Le monde est ouvert au libre-arbitre
<i>À mon su le dé mè gégé</i>	Mais en même temps rempli d'interdits
<i>A do gbè mè bo jolo</i>	Si tu vis et désires
<i>Nu gbè na nyɔ nu wè lɔ</i>	Jouir d'une existence heureuse
<i>Su é a do na nyi lè su kpɔ</i>	Tu dois respecter beaucoup d'interdits »

Ainsi, dans le strict respect du droit naturel, notamment les règles héritées des quadrupèdes, ces Gun, qui aiment faire bombance après la bonne chasse, savaient choisir les aliments susceptibles de composer leurs repas à l'image des animaux. Ils se régalaient certes de la chair du gibier, mais ils ne mangeaient guère la peau des bêtes, car la peau est toujours réservée aux divinités ; la peau de l'animal entre dans la liste des repas interdits, y compris les poils, les plumes, les yeux et le sang de certains animaux.

De même, sitôt fini leur repas, les Gun savaient se détendre les muscles comme faisaient les animaux chaque fois gambadant après le repas. Alors, ils se servaient de la peau réservée aux divinités, notamment celle du gibier dont la chair est mangée, afin de fabriquer des tambours pour musiquer et danser. En effet, se réunissant pour la détente après le repas, les Gun jouaient de leur musique au rythme des tambours et ils dansaient¹⁷⁵.

Ce qui se passe lors de ces pratiques musicales et festives, ce sont les mouvements révélés par l'énergie du corps humain, à travers des orchestres, des folklores et des instruments – un spectacle que l'on peut regarder et apprécier. C'est aussi cela qui compte en ethnologie. Et comme écrit Louis Matthieu citant Ali Bensaâd, il s'agit pour nous « d'observer les pratiques elles-mêmes » (LOUIS, 2014 : 54 ; Bensaâd, 2009 : 128) et d'en expliquer le mécanisme et les causes.

Intéressons-nous un peu au « Fâ », système de divination en usage en Afrique de l'Ouest. On a souvent dit des Africains qu'ils ont la danse dans le sang. Ce qui revient à penser à la danse comme à une sorte d'épiphanie du sang africain. C'est une idée qui trouve une justification dans

¹⁷⁴ Au fond, ici l'interdit joue un rôle de protection du secret. Il cache un mystère (susceptible de faire fantasmer le profane), il cache ce qui va se passer dans les coulisses, cache aussi une information seulement connue d'une minorité et devant être transmise dans les limites d'une association fermée. En suscitant un effroi pour les profanes et un pouvoir pour les quelques initiés, il contribue à créer une sorte de stratification sociale. L'interdit entretient des discriminations en ce sens qu'il couve « un mystère à partager avec ceux qui sont initiés » et à préserver l'innocence de ceux qui ne le sont pas. Il est la source des inégalités. Tel est le sens des repas réservés et de certaines techniques de danses ignorées de la plupart (Bouttiaux, 2013 : 28).

¹⁷⁵ On comprend par conséquent que les Gun soient portés à penser que le tambour n'existe que si le gibier est tué et mangé. D'où le dicton : « il faut manger pour danser » (*dù yé nɔ dù bo nɔ dù*).

l'une des conceptions de danse en *gun* de Porto-Novo. Selon cette conception tirée du « Fâ », les Gun conçoivent la danse comme l'œuvre de l'énergie du cosmos dans le corps humain.

La personne humaine elle-même est perçue comme un danseur chez les Gun. Dans mon jeune âge à Porto-Novo, j'ai souvenance d'avoir souvent entendu répéter que la découverte des astres par nos ancêtres a largement contribué à une certaine maîtrise de l'univers. Selon les Gun, cette maîtrise rend compte du contrôle dont les hommes se sont rendus capables sur le monde. Elle découle du savoir et savoir-faire relatifs à l'utilisation du temps, suivant les différentes périodes de l'année tout au long de la vie.

L'horoscope africain appelé « Fâ »¹⁷⁶ ou « noix sacrés » est, selon mon père, l'une de ces découvertes au profit du bien-être humain dans l'optique du progrès.

L'un des bienfaits du « Fâ » est d'avoir éveillé le cœur de l'homme à l'intelligence des lois de l'univers, afin qu'il les connaisse, les respecte et puisse vivre en harmonie avec la création entière qui est un univers de sons et de musiques. Voici ce que m'enseignait mon père au sujet de cette harmonie :

« L'univers tout entier est composé de notes musicales. Dans la nature, chaque chose rythme ; la nature elle-même s'exprime par des sons à l'image de l'orgue ou de l'harmonium. Grâce au « Fâ », l'homme accède à la musique de l'univers et peut, par conséquent, contrôler sa propre existence : s'orienter en faveur d'une vie heureuse en respectant les lois. »

C'est ainsi que mon père définissait le « Fâ » : « Ensemble des présages tirés par un astrologue de l'état du ciel à l'heure de la naissance » (propos de Joseph Padonou lors de nos entretiens à la maison avant sa mort en 2000).

Aussi, pour aider l'enfant, dès sa naissance, à orienter ses ambitions dans le sens de la jouissance de la création, revient-il au devin (*bokɔnɔ*) d'interroger le « Fâ », système divinatoire procurant l'exploration des origines de la vie et des personnes : dans quels contextes cet enfant est-il né ? sous quels cieux est-il né ? quelle est son étoile ? autant de questions à se poser. Car c'est de la réponse à ces interrogations que découle logiquement le nom à attribuer à l'enfant, y compris sa place et sa vocation dans le monde. Le choix du nom de l'enfant n'est donc pas un fait de hasard, il fait l'objet d'une consultation avec l'invisible (Maupoil, 1943 ; Turner, 1982 ; Faïk-Nzuji, 1992 ; Tiérou, 2007 ; Plancke, 2009 : 177-208). Mieux, le choix du nom dépend de la musique du monde à

¹⁷⁶ Selon Germaine Dieterlen (1965 : 87), « le culte de « Fâ » n'est pas né en Afrique noire, il y fit son apparition dans les premières années du XVIII^e siècle, importé dans le royaume d'Abomey, par les marchands itinérants venus du pays yoruba, et au-delà même de la Haute-Égypte. Certains auteurs s'accordent pour placer l'origine de ce culte en Perse, mais une fois qu'il eut pénétré le royaume d'Abomey, on peut dire qu'il devint une sorte d'institution royale, sauvegarde spirituelle de la bonne marche du royaume, et que la chute de la royauté lui fit perdre une grande partie de sa vigueur. Au XVIII^e siècle, son aire de dispersion fut très vaste au Dahomey, au Togo et dans le Nigéria. À cause de la traite, il atteignit même l'Amérique... [?] Cuba et au Brésil... [?] »

l'heure de la naissance et du rôle que veut confier à l'enfant la société tout entière. Ce rôle est justement perçu comme la danse de l'enfant tout au long de son existence. Car selon les Gun, l'accomplissement parfait de l'individu entraîne une jouissance nécessaire de son existence.

La conception du monde, chez les Gun, est donc marquée par la dualité du visible et de l'invisible. Pareille mentalité est dévoilée par les mythologies grecque et hindoue qui soulignent, elles aussi, l'importance des « entités de l'autre monde », notamment lors du débat public en vue des décisions pour les vivants (Boyer, 2014 : 70-107). Dans un tel débat, chez les Gun, l'utilisateur du «Fâ» (*bɔkonɔ*) apparaît comme le sage qui en assure l'arbitrage ; car tout en appartenant à l'espace visible, celui-ci accède en même temps au monde de l'invisible grâce à la connaissance des sons de la nature, y compris leurs interprétations au bénéfice des naissances¹⁷⁷. Voici comment il procède selon Yves Agossou rencontré à Porto-Novo en mars 2016.

Le *bɔkonɔ* entre dans la musique de la nature, laquelle suit son cours à travers la succession des « saisons »¹⁷⁸ et des lunes. À chaque saison, à chaque lune correspondent des émissions de sons musicaux spécifiques. De même, à chaque son particulier correspond un sens ou une signification. Grâce à la connaissance de ces saisons, y compris leurs caractéristiques musicales, le *bɔkonɔ* se met en état d'écoute : il y observe une harmonie, laquelle émerge des diverses notes musicales parfois contradictoires. On dirait un mélange de sons reliés entre eux, lesquels indiquent les présages du ciel à chaque naissance. Ce rapport étroit entre la note musicale du ciel et l'heure d'une naissance est capital dans l'existence de chaque individu. Car quand l'utilisateur du « Fâ » perçoit l'émission d'un son lors d'une naissance, il est en mesure de deviner les nouveaux sons qui suivront. C'est pourquoi il apparaît comme le prophète des Gun (*numɔtɔ*), c'est-à-dire celui qui anticipe sur les événements à venir en raison des données présentes. L'utilisateur du « Fâ » est appelé « devin ». C'est ainsi que la vie de chaque chose et de chaque être peut être perçue par avance pour d'éventuelles modifications¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Le « Fâ » (voir commentaire plus haut) dévoile le mystère ; il se situe au croisement de deux entités : Terre et Ciel ; il favorise la communication entre le naturel et le surnaturel. Sous cet éclairage, on comprend que « les Dahoméens disent du « Fâ » qu'il est le chef des *vodún*, (je doute que *vodún* soit écrit ainsi dans la citation originale. Il faut respecter les citations originales) et cela est vrai en ce sens qu'il est le porte-parole, l'ambassadeur des hommes auprès de ces derniers et que ceux-ci l'écoutent et lui obéissent nécessairement » (Dieterlen, 1965 : 87-88). Chez les Yoruba, « le devin est celui qui ouvre les canaux de communication entre *aye* (terre) et *orun* (ciel). Il est l'interprète des puissances surnaturelles qui affectent les humains et il révèle leur exigence ... en fonction du besoin des hommes » (Drewal, 2014 : 108-127).

¹⁷⁸ Selon les Occidentaux, on parle en termes de « temps » : siècles, décennies, années, mois, jours, heures, minutes tierces.

¹⁷⁹ « Lorsqu'on prend par exemple une naissance, il faut savoir si c'est avec le commencement d'une note que la naissance a eu lieu ou si c'est au quart, au milieu ou à la fin de cette note. Celui qui possède bien cette notion dira avec

L'énergie vitale de l'individu apparaît, au fond, comme l'origine de sa danse. Cette énergie vient du sang, au sens des héritages en ligne verticale. C'est elle qui impulse le mouvement de la danse. Comme telle, elle fait l'objet des recherches du devin *bɔkonɔ* grâce au « Fâ », notamment lors de l'identification de la note musicale du ciel à l'heure de la naissance de l'enfant. Quand le « Fâ » accède à l'énergie caractéristique de l'individu, elle agit sur elle.

L'énergie traduit le substantif *acè*, c'est-à-dire force ou puissance. Elle signifie « pouvoir » (Drewal, 2014 : 108-127). *Acè*, terme à l'origine *yoruba*, est aussi emprunté par le vocabulaire *aja* ; on l'utilise spécialement en langue *gun*. Car le milieu *gun* est largement influencé par la culture *yoruba*.

Au fond, *acè* se rapporte à une puissance qui rend compte des interactions à l'œuvre dans l'ordre cosmique, notamment lors des naissances¹⁸⁰. En remontant à l'origine de l'individu, le « Fâ » s'emploie à identifier à quel type d'interactions correspond l'énergie vitale qui caractérise ce dernier, y compris sa place dans le cosmos et les influences éventuelles du cosmos sur elle. C'est finalement l'énergie comme telle (*acè*) qui détermine l'individu à danser. Autrement dit, la danse elle-même serait une sorte d'épiphanie du *acè* sur le corps transfiguré du danseur. Ainsi, chaque individu étant déterminé par son énergie propre, il s'ensuit que l'individu danse sa propre danse : « on danse comme on est », disent les Gun, personne ne danse comme l'autre.

Je propose maintenant une présentation sommaire de l'ordre hiérarchique des danseurs, en fonction de quelques catégories sociales chez les Gun. Car la condition de l'individu peut rendre compte de sa capacité à danser.

II. Le roi danseur

Dans la hiérarchie des danseurs, apparaît en première instance la danse du roi. Il s'agit d'une danse évoquant avant tout la figure de la panthère (*kpɔ*) attribuée au roi¹⁸¹ de Porto-Novo encore

exactitude les événements qui arriveront à la suite de cette naissance ; car tout étant classé en ordre dans l'univers, il suffit de savoir se situer dans la musique de cette naissance, afin d'en déduire l'explication et la portée des notes qui suivent. » (Extrait d'un entretien avec Papa T. rencontré à Calavi Kpota en 2018)

¹⁸⁰ Pareil (*acè*) (Drewal, 2014 : 108-127).

¹⁸¹ Comme écrit Rouget (1996 : 75, 242 et 259), « parmi les chants des femmes du roi, qui comparent fréquemment celui-ci à un fauve et en particulier à la panthère, l'un d'eux ... fait remonter l'histoire des rois au petit de la panthère appelé à régner par le *vodũn* ... un autre décrit le monarque marchant lentement et avec majesté à l'instar de cet animal ».

appelé le « roi d'*Allada* » (Rouget, 1996 : 25). Car en milieu *gun*, c'est bien évidemment la personne du roi qui représente l'énergie du peuple, comprise dans sa double acception : nourriture et feu.

- D'abord l'énergie (*dù*), au sens de nourriture qui porte le peuple à sa croissance. La danse du roi vise à impulser le mouvement positif, la ligne à suivre, au sens de la vie (*gbè*), pour la liberté (*vivo*) de tous. Le roi a le souci de garantir la jouissance de la vie, et non pas la mort. Il représente le bonheur de son peuple dans la mesure où toutes ses activités contribuent à offrir une vie épanouie au Gun qui considère sa propre vie comme un cadeau dont il faut profiter en l'accomplissant. Il importe donc que le roi œuvre, non seulement pour la croissance, mais aussi pour la jouissance (*vivi*) des biens et des richesses. Car, pense-t-on, il ne sert à rien pour le vivant de disposer d'une vie (*gbè*) sans en profiter : « ne t'appartient réellement que ce que tu as mangé » (*dé a dù ló wè nyi towé*), chante Sagbohan Danialou qui incite le peuple à la consommation et à la jouissance des richesses de la vie.

Ensuite, la danse identifie le roi à un feu (*dù*) au sens d'élément purificateur et guérisseur du peuple. Le roi qui danse vise à guérir son peuple d'éventuelles maladies. L'énergie du roi est perçue comme un feu qui consume le mal : crimes, méchancetés, etc. En témoigne le sens du nom *Hɔnmɛ* donné au palais royal de Porto-Novo : terme composé de *hɔn* (le boa) et *mɛ* (intérieur). *Hɔn-mɛ* signifie « à l'intérieur du boa », gros serpent connu pour son fréquent appétit d'avaler l'être humain. Voici une explication du mot *Hɔnmɛ* tirée des recherches de Rouget (1996 : 37) :

« "*Hɔn*, dit le secrétaire de roi Gbèfa, veut dire ici le gros serpent python – ou boa – qui avale tout. Le nom s'attribue au palais des rois qui avale tout, sans rien laisser comme débris ; toute personne ou toute chose est inférieure au palais" et Gbèfa lui-même de renchérir : « Si quelqu'un agit mal avec moi, s'il entre au palais, le python l'avalera... si cet homme a tué quelqu'un on le tuera, ou bien il restera en prison jusqu'à ce qu'il meure » et Hounzounken, la doyenne des femmes ajoute : « Si quelqu'un fait le mal, [...] le python (*hɔn*) sortira pour le prendre ». Et la secrétaire de conclure finalement : « *Hɔnmɛ*, c'est le gros serpent qui avale tout [...] ce sont eux les rois qui vivent ici qui avalent tout ».

Cette conception de l'énergie du roi par rapport au palais royal, *Hɔnmɛ*, est restée, la peine de mort abolie, la seule phobie des criminels. Ici l'énergie du roi (*dù*) consiste à avaler, mieux à faire disparaître le méchant, tel le feu consumant le mal de la vie. Sans cette vigilance perpétuelle du roi danseur, point de jouissance possible dans le royaume.

Sans doute, importe-t-il de signaler ici que l'univers culturel *gun* voit métaphoriquement la danse du roi comme l'expérience du plaisir qu'il prend à manger un criminel. Le roi est comme une flamme (feu) dont l'énergie consomme progressivement les ennemis du peuple à mesure que progresse sa danse.

Toutefois, s'il est vrai que le roi danse, toutes ses danses ne se valent pas. Je propose de m'arrêter sur deux grandes catégories de danses attribuées au roi chez Rouget (1996) : la danse publique et la danse secrète du roi, chacune ayant une signification particulière.

- La danse publique du roi

L'une des pratiques de la danse du roi remonte à Tê Agbanlin, originaire d'Aja et fondateur du royaume de Porto-Novo. Rouget situe l'arrivée de Tê Agbanlin à Porto-Novo vers le XVII^e siècle, précédée par les Yoruba depuis le VIII^e siècle. L'auteur précise que, en l'accueillant dès sa première venue, les Yoruba l'ont aussitôt désigné du nom de *Ajace* (*aja-icè* ou *Aja-acè*), entendons l'énergie de *Aja*, mieux une souveraineté *Aja*. C'est ainsi que le nom *Ajacè*, synonyme de *Xogbonu*, fut alors attribué par les Yoruba au quartier *Akrɔn* de Porto-Novo, au sens de domaine où s'est désormais établie l'énergie (*acè*), du roi *Aja*. D'où le nom *Ajacè*¹⁸², donné au royaume de Tê Agbanlin.

En outre, au souverain d'*Akron*, futur roi de *Xogbonu* (la grande case)¹⁸³, les *Yoruba* firent don d'un ensemble de trois tambours communément appelé « *gbendum* »¹⁸⁴. Ces trois tambours qui n'appartiennent qu'au roi de *Xogbonu* sont constitués d'un mâle et de deux femelles. Les *Yoruba* en ont fait cadeau à « Tê Agbanlin pour qu'il se réjouisse » (*ijo*) à son réveil chaque matin :

« Le *gbendum* (au sens d'inflexion mélodique de la communication tambourinée) n'est jamais ni accompagné par un autre instrument, ni par quelque chant, contrairement à l'ordinaire. Car il est à lui seul un discours..., telle que cette salutation « *oba o l'aa cè ni iwɔ...* » ... Le *gbendum* ne parle qu'en nago, message tambouriné à l'adresse du roi. Mais seul parle le mâle, les deux autres lui fournissent un soutien rythmé. Sert à l'intronisation du roi [...] on ne joue jamais longtemps de ces tambours, à peine quelques

¹⁸² *Ajacè* est la fusion en un seul mot du composé *Aja icè*, traduisant littéralement l'énergie ou la puissance des *Adja*.

¹⁸³ Nom donné par les *Aja* eux-mêmes au royaume leur appartenant désormais.

¹⁸⁴ Tel qu'on le retrouve au palais de *Hɔnmɛ* aujourd'hui, le *gbendum* se présente en un ensemble de trois tambours tendus de peau de bœuf. Ces tambours sont « ceints d'une étoffe blanche nouées en dessous des chevilles de tension de la membrane, et recouverts, lorsqu'on a fini de les jouer, d'une natte en moelle de palmier, *zankplakpla*, matière spécialement choisie pour envelopper toute espèce d'objet rituel » (Rouget, 1996). Le *gbendum* fait l'objet de respect : « Des nattes sont étendues sur le sol pour les y poser et leur éviter le contact direct de la terre, mais aussi pour délimiter autour d'eux un espace de respect... Seuls les tambourinaires y ont accès et ont le droit de s'y asseoir ou de s'y étendre, le *vulgum* étant ainsi invité à se tenir à distance et à ne pas s'approcher qu'après s'être prosterné et avoir baisé la terre » (Rouget, 1996 : 79).

minutes chaque matin, pour participer au réveil du roi durant sa retraite initiatique dans le « *akpo xɔ* » (chambre de l'enclos) ». (Rouget, 1996 : 78-79).



© Padonou Assomption

Figure 54 : Photo du gbendum, réalisée lors des festivals 2018 à Dowa, Porto-Novo

Comme ajoutait Vedôun ,– l’une des épouses du roi – au sujet des trois tambours composant le *gbendum* : « Lorsque le roi les entend, son corps se réjouit : “*ni axolu sé, lan mè éton na ya*” » (Rouget, 1996 : 73). Cela traduit une jouissance corporelle qui est une danse, au sens du ressenti du roi par suite de la musique du plaisir « *gbèdu-hũn* », c’est-à-dire « rythme de l’existence mangeant » ou « plaisir de vivre ». On comprend dès lors que la danse soit perçue comme l’émotion qui réveille et réjouit le corps du souverain, y compris toute la cité royale. Telle est aussi l’image de l’énergie royale à l’œuvre dans le royaume, au sens de la danse du souverain.

La danse signifie aussi la joie retrouvée au réveil au matin de chaque jour, alors que le corps a naturellement sommeillé durant la nuit, particulièrement chez le souverain dont le réveil donne de l’assurance au peuple. Aussi, le roi ayant les attributions d’une panthère, celui qui doit s’assurer de son réveil s’appelle-t-il Ajagan, c’est-à-dire le chef de la cage où dort la panthère. Ajagan procède au réveil du roi par une voix mélodieuse et pleine de charme. C’est cette voix qui procure de la jouissance au souverain qui, à l’image du fauve, s’amène majestueusement¹⁸⁵ au-devant de la cour qui l’ovationne. En voici le rituel :

¹⁸⁵ Cette marche qui imite la panthère est une véritable danse. Elle permet au souverain de montrer sa dignité et de recevoir les honneurs qui lui sont dus. Sa sortie de sa chambre comparée à la sortie d’une panthère de sa cage est significative pour la danse. Cela signifie que par la danse, l’esprit du danseur sort du corps qui danse. La danse *gun* est donc comme l’ouverture du corps permettant la libération de l’esprit. Aussi la danse ne donne-t-elle son plein éclat de beauté que si l’âme du danseur est libérée.

« *Hawé ! hawé ! hawé !* (hola ! hola ! hola !)
Kpɔ dɔ, kpɔ fɔn, (la panthère dort, la panthère se réveille)
Alan dɔ, alan fɔn, (l'animal dort, l'animal se réveille)
Didɔ kaka we to ayihɔn mɛ, (que son sommeil dans le monde soit sans fin) » (Rouget, 1996 : 73).

Par ailleurs, au titre d'énergie royale à l'œuvre au milieu du peuple *gun*, le roi de Porto-Novo était représenté par le métal (*gan*) qui, dit-on, fut le premier dans l'ordre des instruments de musique chez les Gun. Pour preuve, c'est essentiellement le rythme de *Ajogan*¹⁸⁶ qui procure de la jouissance au roi ovationné à la cour royale par ses femmes appelées *axɔsi*. En effet, celles-ci dansent munies, chacune d'une canne de fer longée de multiples anneaux qu'elles manipulent à volonté. Le métal (fer) évoque, ici, le roi, tel le feu qui purifie, assainit ou guérit. Le feu (*dù*), au sens d'instrument de purification, déploie des énergies dans le fer qui résonne, notamment à travers le gong utilisé pour rassembler le peuple et faire passer un message, ou à travers la cloche, instrument de musique que le roi se doit de sonner chaque matin à son réveil (*adɔ fifɔn*) : « Aussitôt levé et avant de faire quoi que ce soit, écrit Rouget, le roi devait réciter à haute voix une suite de phrases incantatoires qu'il accompagnait en frappant lui-même, d'une manière particulière, une cloche double en fer¹⁸⁷ ». Voici le contenu de l'incantation :

« “Le tambour s'éteint, la voix de la cloche ne s'éteint jamais/Ma voix est là/ au-dessus des Aja, au-dessus des Ayɔ, au-dessus des Haoussa, au-dessus des Kembeli. Ma voix est là, au-dessus d'eux tous”, telles étaient, aux répétitions et aux variantes près, les paroles de ce que *Gbèfa* lui-même appelait un *bo gbe* (talisman-voix), -- « une déclamation magique », bref, une incantation. Jointe à la structure répétitive du texte, celle du jeu de la cloche, mettant en œuvre trois motifs mélodico-rythmiques a, b, c, donnait à cette récitation une forme incontestablement musicale » (*Ibid.* : 91).

Cette danse qui donne au roi l'occasion d'accomplir son règne, mieux de jouir de ses attributs royaux au bénéfice de son peuple, porte ses échos au-delà des frontières. Ainsi, le roi de Porto-Novo, muni de ses divers attributs (père des Aĩnɔvi, roi d'Allada, roi d'Allada Sado) avait manifestement de la puissance à déployer dans un vaste domaine. Il régnait, non seulement à

¹⁸⁶ Genre de danse des femmes du roi, c'est-à-dire les *axɔsi*, munies de cloche et de canne de danse. Celles-ci, écrit Rouget (1996), « s'avancent lentement, précèdent le roi en chantant. De temps à autre, elles interrompent la marche pour exécuter quelques figures de danse ».

¹⁸⁷ L'énergie du roi qui va se déployer dans sa danse est symbolisée par le « fer » (*gan*) qui est au-dessus de tous les instruments de musique. Voici comment l'interprète Rouget (1996 : 91) : « De même que le métal (*gan*) [dont est faite la cloche *gan*] ne perd jamais sa sonorité, contrairement au tambour qui, lui, la perd [lorsque la peau est mouillée, détendue, crevée, etc...], de même ma voix [celle du roi] ne peut perdre la sienne ; [de même que la voix de la cloche est au-dessus de celle des autres instruments de musique qui se règlent sur elle, de même ma voix est au-dessus des autres peuples [disposés aux quatre points cardinaux sur lesquels je règne] ».

l'intérieur de Xogbonu bientôt élargi aux dimensions d'une ville moderne baptisée Porto-Novo¹⁸⁸ par les Portugais, mais aussi au-delà des limites de celle-ci. Selon (Rouget, 1996 : 28), le roi de Xogbonu « prétendait à la suzeraineté sur le roi de Pobè (Kpobè) au nord, sur celui de Badagry au sud Est, dans l'ouest sur ceux des Tofinnu, habitants des cités lacustres bordant le lac Nonhué (Nɔxwé) sur le roi de Tori (Toli), lequel, comme disait Gbèfa, défaisait son pagne et le nouait sous ses aisselles, comme les ministres, pour venir lui rendre visite ».

À cette première perception de la danse royale, symbole de la puissance à l'œuvre dans le royaume, s'ajoute une seconde : celle de la danse secrète du roi.

- La danse secrète du roi appelée la métamorphose du roi en panthère

La danse secrète du roi est une tradition de danse royale, chez les Gun. Cette danse tenue secrète consiste, dit-on, dans la transformation du roi en une panthère. Aussi, doit-elle être pratiquée loin des regards du public : elle est cachée (Rouget, 1996 : 76) – ne devant être vue de personne. Je propose ici un épisode relatant cette danse qui assimile le roi à la panthère, géniteur mythique de son lignage :

« ... resté seul avec ces musiciens et [...], le roi est bientôt rejoint par une de ses femmes, celle qui lui a été donnée comme épouse pour faire avec lui sa 1^{ère} entrée au palais sans doute. Celle-ci prend place derrière lui et s'étend sur une natte, en lui tournant le dos, la tête couverte d'un voile pour ne rien voir. Dans la cour, les musiciens, disposés en sorte qu'ils ne puissent ni voir le roi, ni en être vus, entrent alors en action. Une cloche de fer donne alors la formule rythmique de base sur laquelle les deux plus petits tambours règlent leurs *ostinatos* respectifs, le tambour principal faisant entendre les grands thèmes rythmiques propres à cette musique. Seul et à l'abri de tous les regards, le nouveau souverain exécute alors une danse dont un familier du palais [...] m'a dit, dans le plus grand secret, qu'elle consistait à imiter les mouvements de la panthère. Une danse qui ne doit pas avoir de témoin » (*Ibid.* : 75).

Perçue comme une transformation du roi en bête fauve, cette seconde figure de danse est, au fond, assimilée à la jouissance¹⁸⁹ sexuelle par le roi, comportement qui, pour être humain, doit avoir

¹⁸⁸ Nom donné par les Portugais au royaume fondé par *Tê Agbanlin*, Porto-Novo, au sens de « port nouveau », à partir de 1782 précisément (Allio et Schut, 2011 : 22).

¹⁸⁹ La danse est perçue essentiellement comme une jouissance. Le danseur *gun* utilise ses sens. Il jouit de sept sens. D'abord, les cinq sens reconnus par les Occidentaux – la vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher et le goût ; et en plus, deux autres sens que sont la mobilité et la perception extra-sensorielle. Ces sept sens sont les fenêtres qui ouvrent l'individu sur l'environnement visible et sur l'invisible. Drewal (2014 : 108-127) résume ces sept sens en trois catégories : la mobilité, la perception sensorielle, la perception extra-sensorielle.

lieu dans le secret. De même que cette danse cachée, le repas qui contribue à la dynamique du roi doit être aussi mangé dans le secret (Bouttiaux, 2013 : 27). Ainsi, le roi qui consomme son repas dans les plaisirs sensuels – soit par la jouissance gustative, soit par la jouissance sexuelle – est tenu de se protéger pour renouveler ses énergies, et par extension les énergies du peuple. Il le fait non pas devant le public, mais toujours en secret (Rouget, 1996 : 89). Car il représente le cœur de son peuple. Ainsi, de même que le rythme du cœur (organe) est caché dans le corps humain, de même aussi la danse du roi dans son royaume.

L'aliment dont se régale le souverain est dit, non pas corruptible, mais incorruptible. En témoignent les paroles contenues dans les chants ovationnant le roi mangeant : « *Abé mɔ nɔ dũ nu kuku, nu gbètè Abé nɔ dũ* », littéralement : « Le roi ne consomme pas des choses mortes, c'est du vivant que vit le roi ». Ainsi chantent les *vodũn-si*¹⁹⁰ ou épouses (*axɔsi*) du roi toutes en liesse. Le roi est donc un véritable *gbèdũtɔ* au sens de « mangeur de vie », c'est-à-dire jouisseur de plaisirs sensuels. Son repas apparaît ici comme le symbole de la joie de vivre (*gbe dũ dũ*) et du bonheur.

À ce sujet, Gilbert Rouget (1996 : 73) nous parle des figures rythmiques que font entendre les tambours pour faire danser le souverain ; et ce faisant pour le « réjouir ». Dans cette danse cachée du roi, car interdite au regard du public, se déploie une énergie représentant la fécondité d'un règne, celle qui bouge et qui fait bouger le peuple entier, grâce à la musique du plaisir appelée « *gbèdũ - hũn* ». Cela fait penser, au fond, à une puissance (l'énergie) dont l'action (le mouvement) s'observe manifestement selon une logique de continuité. En voici le processus selon les informations reçues à Porto-Novo en été 2016 :

D'abord inaperçu par le public, le plaisir du roi suscite une joie autour de lui, laquelle se propage ensuite depuis ses proches jusqu'aux régions voisines influencées. Il en résulte une atmosphère de fête (*agɔ*). Ici, la fête signifie la danse, une danse dans laquelle le roi danseur apparaît comme le jouisseur, « feu »¹⁹¹ brûlant et dont les rayons embrasent ses environs, et finalement le peuple entier.

¹⁹⁰ Le terme « *vodũn si* » traduit littéralement « épouse du *vodũn* ». Le terme s'applique aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Chez les populations qui connaissent les influences de *Ifè* (Nigéria), le même terme traduit *élégun*, ou encore « *iyawoorisha* », ou simplement *yawo*, femme de *l'orisha*. Il évoque l'idée de possession, de sujétion et de dépendance, comme les femmes l'étaient autrefois aux hommes dans ces milieux.

¹⁹¹ Le danseur est comme du feu qui brûle sur la scène, y compris les spectacles des rythmes et des chants qui l'accompagnent. Sans le danseur, il n'y a pas de fête.

Mais quoique caché aux regards¹⁹², au fond, le roi dansant n'échappe au regard de son peuple qu'à moitié. Puisque chez les Gun, ce n'est pas uniquement aux yeux qu'il appartient de voir ; les Gun peuvent voir aussi avec le cœur : « Ce que l'œil ne peut voir, le cœur l'aperçoit », dit-on (« *nũ xé nukun ma mɔ, ayi nɔ mɔ* »). Ainsi, le peuple qui ne peut voir son roi dans le feu de l'action demeure pourtant bénéficiaire des musiques qui annoncent ce qui se passe chez le roi. C'est donc un peuple qui est à l'écoute d'une musique à signification particulière. De cette musique découlent les informations sur l'activité et l'état du souverain. Certes le profane n'y comprend rien ! mais le peuple averti connaît bien ce code. C'est lui qui dispose, bien évidemment, de la bonne clé de lecture de ce phénomène réjouissant. Au dehors, règne la bonne humeur et les gens sont heureux.

Cette nuance était nécessaire pour démontrer qu'il ne s'agit pas d'une danse absolument cachée. Car cachée à un niveau donné, du fait d'être inaperçue par le regard public, la danse du roi cesse de l'être dès lors que sa musique est perçue aux oreilles et reconnue comme telle par le peuple. D'où la musique qui informe le corps (le cœur) est aussi une source de réjouissance populaire, de liesse générale, ou d'enthousiasme collectif. On peut citer quelques exemples de ces fêtes dans la cité royale de *Hɔnmɛ*, lors desquelles des chants et des danses nourrissent la liesse populaire :

Exemple n°1 : Dans les temps anciens

La « grande cérémonie » (*gozen* encore appelé *nuwiwa dɔxo*) pour la vénération de tous les ancêtres royaux : « Le *gozen* royal est, écrivent Akindélé et Aguessy, l'apanage des règnes durables. Aussi chaque souverain s'évertue-t-il à lui donner le maximum d'éclat possible. Les fastes exceptionnels des trois rois *Toffa* ont retenu l'attention des historiens locaux [...]. Sa Majesté organise des réjouissances publiques où sont conviés tous les tam-tams de la ville et de la banlieue. Dans la cour du palais, il y avait à boire et à manger pour tout le monde » (Akindélé et Aguessy, 1953 : 124-125).

Exemple n°2 : à l'ère post-coloniale

De 1960 à 1972, sous le règne de Gbèfa précisément, la fête de l'indépendance de Dahomey « consistait essentiellement dans le spectacle de chants et de danses donné par les femmes du roi à leur époux et à ses invités, et dans les nourritures et boissons offertes à ces derniers sur place, en l'absence du roi bien entendu, celui-ci ne mangeant et ne buvant jamais en public, comme on sait... À la musique des femmes du roi s'ajoutait, bien entendu, en alternant avec elle, celle des musiciens du « tambour du plaisir » (*gbè dũ hũn*), autre appellation... de ce tambour-du-clan (*akɔhũn*) dont la fonction était de faire danser le souverain accompagné de ses invités » (Rouget, 1996 : 89).

- La liesse populaire ou le folklore

La tradition des danses populaires *gun* révèle, elle aussi, une diffusion d'énergie à l'œuvre, notamment lors de l'expérience des initiations. De même que l'énergie se diffuse et nourrit la danse

¹⁹² Le secret cache toujours un savoir ou un savoir-faire dans le but de dominer, de manipuler (Bouttiaux, 2013 : 27).

du peuple en général, de même, l'énergie est transmise à l'individu, notamment aux enfants par l'éducation et l'initiation à la danse (Bouttiaux, 2013 : 21 et 27).

- **Énergie et transmission.** Comme décrit plus haut, l'énergie du roi danseur, à l'image d'un feu brûlant, réussit toujours à embraser la population entière dès lors gagnée à la joie de vivre : le « *ta nu wiwa* » du roi, c'est-à-dire sa bonne chance, engage le bon destin du royaume (Rouget, 1996 : 83-84). Cela se réalise par le concours des ritualistes du roi relayés par la musique du clocheteur ou des chefs appelés « *gan* »¹⁹³.

Le clocheteur du roi est appelé *ganxutɔ*. Le plus brillant clocheteur dans l'histoire de Porto-Novo fut le nommé Agbokla « Bélier-fougueux »¹⁹⁴. Ce clocheteur, écrit Rouget (1996 : 92),

« muni d'une cloche de fer simple, à battant externe, de type *gansu*, "cloche mâle" [...] parcourait la ville, s'arrêtant aux carrefours, y battant sa cloche de manière convenue pour annoncer sa présence et ponctuant de ses coups son discours [...] L'instrument dont il se servait et qui était conservé au palais – était réputé être [...] "la cloche de Tê Agbanlin" [...] par sa voix c'est la légitimité et donc l'autorité du pouvoir qui s'exprimait » (Rouget, 1996 : 92).

* Les chefs (*gan*)¹⁹⁵ constituent les forces agissantes au bénéfice de la croissance du peuple, de la purification et de l'assainissement de l'espace public sous le contrôle du roi-prédateur, pareil au cerveau dont les commandes et les informations passent par l'activité des nerfs à l'œuvre dans l'organisme humain tout entier.

- Éducation et initiation :

Le père, la mère, la famille proche ou lointaine, y compris la société tout entière : tous contribuent, à des niveaux divers, à rendre l'enfant attentif à sa vocation à la danse. Ils se soucient d'éveiller son intelligence à l'énergie lui appartenant au bénéfice de ses qualités de danseur.

Ainsi, à peine accueilli, l'enfant jouit d'une considération personnelle, proportionnelle au présage révélé par l'état du ciel à l'heure de sa naissance. L'on s'aperçoit déjà du style de danse

¹⁹³ On s'est toujours demandé s'il n'y a pas un lien entre le terme *gan* signifiant fer et *gan* signifiant chef, le clocheteur étant celui qui sonne le fer, et le chef celui qui tient le fer.

¹⁹⁴ Agbokla s'appelait *Abinukpaku*, nom *nago* qui signifie « il se fâche et tue la mort ». Son service a commencé sous le règne du roi Khoudji (1913-1929), il fut à ce même poste sous le roi, très populaire Gbehento, puis sous le roi Gbèfa qui en a fait son *bogbesatɔ*, « déclamateur de discours magiques », à cause de ses nombreux talents avérés pour la parole.-(Rouget, 1996 : 93).

¹⁹⁵ Au titre de suzerain de Porto-Novo et des régions voisines, « lui seul était *to xɔlu*, « roi du pays » ... « grand roi » supérieur à tous les autres voisins qualifiés de « chefs » (*gan*). C'est par le roi de Porto-Novo que les autres rois étaient nommés... La part qui lui revenait dans le choix et dans l'intronisation d'un roi vassal pouvait être plus ou moins décisive. A minima, fallait-il que son envoyé (*lalinɔ*) porteur de sa récade (*kpɔ*) fût présent au moment du sacre, marquant ainsi sa présence et ainsi sa suzeraineté » (Rouget, 1996 : 28-29). Ces occasions d'intronisation sont aussi animées par une variété de musiques et de danses, notamment celles des femmes et serviteurs du roi indifféremment appelés *axɔsi* (*Ibid.* : 71-72).

auquel il doit être initié, au sens où Bouttiaux parle d'incorporation des gestes et des techniques de danses¹⁹⁶. Toutefois, on le confie d'abord à sa mère pour qu'elle le nourrisse, selon que la tradition enjoint de « manger pour danser » (*dù yé nǝ dù bo nɔ dú*).

Le nouveau-né reçoit de sa mère le sel qui l'intègre dans la société, l'eau – source de vie –, et le lait maternel comme l'aliment de croissance et d'entretien. Ainsi accueilli par les siens, il commence dès lors à éveiller ses sens au plaisir de manger, lequel le prépare aussi à la danse des adultes. Il apprend à connaître le goût des aliments par une initiation à la dégustation progressive des repas.

Quelques années plus tard, il appartient à son père et aux autres de lui offrir des aliments plus complexes : de la bouillie, du pain, du poisson ou de la viande. La façon dont il réagit à l'offre est le signe de son état de santé et la promesse qu'il dansera plus ou moins bien. Car pour les Gun, danser suppose aussi la jouissance d'une bonne santé. Ce qui revient à dire que l'absence de la danse – traduisant l'absence d'appétit au repas chez l'individu – est un signe de mauvaise santé.

Que s'écoulent quelques années encore, et vient le temps de la mobilité chez l'enfant qui décide de se lever tout seul. Les premiers pas hésitants du jeune enfant d'environ dix mois riment déjà avec des paroles chantées par sa mère, paroles plusieurs fois répétées comme ceci :

« *tè-tè, agba gba* », « *tè-tè, agba gba* »
« *tè-tè, agba gba* » ; « *tè-tè, agba gba* »

Littéralement l'expression *agba gba* traduit le *vide* et signifie, dans ce contexte, la marche autonome du jeune enfant posé sur ses pas en position debout, sans soutien ni mains tendues, et cette expression *agba gba* est au fond une réponse à l'enfant balbutiant *tè-tè* à cet âge. En suivant son propre rythme, l'enfant apprend à poser les premiers pas de sa danse intérieure et incommensurable. Rythmant avec ses balbutiements – *tè-tè* – ses pas sont à coup sûr cadencés. Sa marche révèle un danseur en puissance (Aristote). Elle peut être bientôt considérée comme celle d'un danseur véritable (*wèdúto*). C'est dire qu'un peu plus tard, l'enfant pourra aller seul vers les autres et devra par conséquent développer ses talents de danseur, nouer des relations sociales avec d'autres danseurs : imiter, interpréter, apprendre, construire, partager sa danse, aimer et en jouir.

Aussi, son premier geste, en entrant dans la société, est-il de manger pour vivre, selon l'adage latin « *primo vivere* », puis de s'épanouir par sa danse en grandissant, afin de contribuer à

¹⁹⁶ Selon Anne-Marie Bouttiaux, « l'initiation comprend l'idée d'approcher de nouvelles connaissances ou pratiques avec comme objectif de dépasser ce stade, sans quoi l'expertise et les compétences ne seraient jamais acquises. Tant que l'on suit un cours d'initiation à la danse indienne, aux percussions guinéennes ou à l'informatique, on est débutant ; pour être initié, il faut avoir “incorporé” des techniques, des gestes et des réflexes » (Bouttiaux, 2013 : 21).

l'épanouissement des autres en dansant toujours plus. Dans cette perceptive, tout danseur est à la fois le produit et le producteur de sa société propre, au sens où « la culture s'ancre et prend forme dans le corps humain qui est à la fois l'outil original par lequel les hommes façonnent le monde et à la fois la substance originale dont le monde humain est formé » (Mauss, 1934 :15-16)¹⁹⁷. Chez les Gun, l'enfant qui mange dansera aux sons du gong et des tam-tams, et c'est seulement la mort qui mettra un terme à sa danse.

III. La danse au centre de la vie sociale et religieuse

Il s'agit maintenant de montrer la danse et les repas comme une dynamique de la société *gun*. En partant de la place privilégiée qu'ils occupent dans l'existence des Gun, je voudrais me focaliser sur le paradoxe qu'ils recouvrent. Quelle est donc la place des repas et des danses chez les Gun ?

Manger et danser résumant, chez les Gun, l'essentiel de la vie et de l'existence humaine. Sans le repas, en effet, il n'y a pas de vie, ni de vie sans la danse. Autrement les morts vivraient eux-aussi, y compris les mourants descendant dans le silence par dégoût de la vie. Mais ceci n'est pas vrai de la société *gun* qui n'est pas sujette à la tristesse, quoi que lui coûte parfois l'existence. Elle conçoit la mort, non pas comme la destruction de l'être, mais plutôt sa métamorphose. L'état du défunt est perçu comme l'entrée dans une nouvelle vie, celle des ancêtres. Cette conception justifie la joie exprimée par la danse et par le repas, même en contexte de deuil.

Le repas est rendu possible grâce à un organe du corps humain : les dents que les Gun appellent *adú*, organes situés dans la bouche de chaque personne (enfants, jeunes ou adultes). Peu efficaces à l'état embryonnaire chez le nouveau-né, les dents deviennent tranchantes à leur poussée, puis énergiques à leur développement. C'est grâce aux dents qu'il est possible à l'homme d'être autonome dans la consommation de son repas. Autrement il se fait aider.

De ce mot *adú* pour traduire les dents, y compris leurs fonctions au service des repas, les Gun ont retenu *dú*, pour signifier "danser". Cela m'autorise à poser l'hypothèse d'un lien nécessaire

¹⁹⁷ Idée de Marcel Mauss cité par Csordas Thomas (1994 : 6) Voici ce que disait Mauss (1934 :15-16) : « Le grand moment de l'éducation du corps est, en effet, celui de l'initiation. [...] Par exemple : dans toutes les sociétés noires, l'éducation du garçon s'intensifie à son âge pubère, celle des femmes restant pour ainsi dire traditionnelle. Il n'y a pas d'école pour les femmes. Elles sont à l'école de leurs mères et s'y forment constamment, pour passer, sauf exceptions, directement à l'état d'épouses. L'enfant mâle entre dans la société des hommes où il apprend son métier et surtout son métier militaire. Cependant, pour les hommes comme pour les femmes, le moment décisif est celui de l'adolescence, C'est à ce moment qu'ils apprennent définitivement les techniques du corps qu'ils garderont pendant tout leur âge adulte ».

entre le repas et la danse dans l'univers conceptuel *gun*. Mais s'agit-il, en pensant à ce lien, d'un jeu phonologique comme essayent de le montrer les linguistes, ou encore d'une métaphore ? Dans la poétique *gun*, il est bien évidemment d'usage de jouer sur l'accent des mots pour produire de nouvelles significations (Cakpo, 1991). Les phonétiques de *dú* (danser) et de *dù* (manger) paraissent aux prises de ce jeu. Voici ce que dit Alphonse Zancian rencontré à Porto-Novo en été 2014 :

« Quand les gens prononcent le mot *dú* avec un accent aigu sur la voyelle “u”, ils pensent à “danser”. Mais il suffit de baisser l'accent pour faire changer au mot son sens : *dù* devient alors l'action de prendre un repas, de décomposer un aliment dans ses menus ingrédients, afin de le rendre ingérable par l'organisme qui mange. D'où, le lien profond entre “*dú*” et “*dù*”, la nourriture et la danse chez les Gun. » (Entretien, été 2014 à Porto-Novo)

Les dents apparaissent dès lors à la charnière de l'action de manger et de danser. D'abord, les Gun ont essayé d'imaginer la danse par analogie à l'activité des dents mangeant dans la bouche. En effet, de même que les dents décomposent et réduisent le repas en molécules destinées à la nutrition de tout l'organisme, de même la danse par rapport au corps humain afin d'assurer l'irrigation des organes par l'oxygène, y compris la brûlure des graisses ou des calories inutiles qui libère l'individu de l'excédent alimentaire. La danse semble pour le corps humain ce que les dents sont pour les repas dans une bouche : moyen d'assurer nourriture et bonne santé par la distribution et le partage des aliments. Ainsi, le Gun conseille de manger pour danser : “*dù yé no dù bo no dú*”. Autrement dit, celui qui n'entre pas dans la connaissance du mécanisme du repas ne peut pas savoir les réalités cachées derrière un spectacle de danse.

L'incompétence à la danse, chez un individu, est comparée par la société *gun* à l'ignorance du mécanisme des repas, mieux ignorance de la jouissance d'un repas. Le mauvais danseur s'apparente à celui qui ne sait pas prendre plaisir au repas. Le bon danseur, au contraire danse comme il trouve plaisir à manger. En effet, sachant que le pain n'a de goût que quand il est croqué et mâché pour être fluidement assimilé par l'organisme, il en intègre le processus dans sa façon de danser. À l'écoute des sons et des tambours, il se laisse saisir par son génie et en jouit à l'envi, comme s'il dégustait son repas. Telle paraît la danse, ainsi paraît le repas que les dents transforment progressivement en une bouillie dans la bouche, laquelle descend fluidement dans l'estomac, puis dans les intestins pour être irriguée par le sang à travers tout le corps humain. Danser, c'est manger. De même que les repas, la danse chez les Gun, est au service de la vie, pourrait-on dire pour compléter A. Tiérou (1983 : 41) selon lequel : « la danse africaine, c'est la vie ».

La société *gun* a découvert dans la fonction des dents la réalité décrite par l'enthousiasme des danses, au bénéfice de la santé, de la longévité humaine et sociale. Quand les danses ont lieu, c'est toujours une bénédiction pour la société *gun* tout entière qui en prend souvent l'initiative.

Généralement, pour les Gun, la danse a lieu dans deux circonstances différentes. D'une part, pendant les fêtes appelées « *hun xwè* » renvoyant aux initiations saisonnières¹⁹⁸. L'expression « *hun xwè* » traduit les fêtes de sang évoquant souvent un succès social, telle que la bonne chasse ou la bonne récolte effectuée par une famille, un clan ou un village.

D'autre part, la danse est aussi pratiquée pendant les rites appelés « *yèsu dîdè* », par suite d'un contexte historique imprégné d'épreuves, telle que la maladie, la malchance, le deuil auquel on cherche une solution. Rétablir l'équilibre social perdu s'avère nécessaire. L'expression « *yesu didè* » traduit dès lors l'autorisation d'enfreindre temporairement certaines règles sociales et religieuses pour réparer les torts faits à la société. Ces diverses occasions de « *yesu dîdè* » exigent chaque fois une danse qui vise à démontrer une saison d'état d'urgence. La danse cherche ici un besoin pressant de secours des dieux et des ancêtres. C'est du moins un moment de remise en cause sociale jusqu'à l'obtention d'un remède, d'une thérapie aux maux d'une société en souffrance. La souffrance sociale est donc une raison d'organiser la danse. Quand elle est bien faite, les sociétés supposées en tort retrouvent durablement leur état de jeunesse initiale, à défaut de la conserver de manière permanente.

De ce qui précède, on voit que la danse permet à la société *gun* de retrouver l'image de ses rêves chaque fois qu'elle l'a perdue. S'il arrive que les Gun ne s'inquiètent de rien, qu'ils ne se prennent pas pour victimes de mauvais sorts, qu'ils ne s'imaginent pas en manque de bénédiction des dieux, et que leur vie sociale elle-même est une harmonie, ce n'est jamais un effet de hasard ; c'est le signe qu'ils ne négligent pas de remercier leurs nombreuses divinités grâce à leurs danses. Car la bonne santé de la population *gun* rime avec les danses au bénéfice des ancêtres. En conséquence, l'harmonie sociale est perçue ici comme résultant des danses organisées pour lier en permanence ce monde visible à l'invisible. L'effet de la danse consiste dans la rénovation de l'état de la société, toujours plus jeune.

Que serait alors, pour le Gun, une vie sociale sans les danses ? Elle ressemblerait à un univers d'efforts sans jouissance – un monde où les hommes s'échinent toujours plus à œuvrer pour une croissance qui ne leur profite pas vraiment. Une vie sociale sans les danses serait pour les Gun un triste paradis, une triste fête, un cumul mortifère de richesses qui, plutôt que de profiter à la vie et aux relations sociales, maintient l'individu dans une sorte de repli sur soi. Un proverbe béninois

¹⁹⁸ La danse initiatique consiste ici en une sorte de transmission de codes secrets ou communication non verbale propre à un groupe de personnes données. C'est ce qu'on appelle *awo* au sens de connaissance ésotérique devant être acquise par les prêtres cultuels ou prêtresses. L'initiation va intégrer un profane dans une société fermée et lui donner des droits, peu importe qu'elle ait un caractère religieux, politique ou économique (Jamin, 1977 : 11).

chanté par l'artiste Sagbohan Danialou compare justement un tel cumul à une pure perte. Selon les Gun, en effet, il n'est pas bon de vivre dans la privation, surtout quand la nature vous offre la chance de profiter du bonheur de la vie : il n'y a pas meilleur gain que la richesse consommée ; la richesse non dépensée (donc l'épargne) est une perte, car elle risque de vous échapper d'un instant à l'autre : « *dé adù lɔ wè nyi towé* », chante Sagbohan. Autrement dit, pour les Gun, il n'y a pas meilleur bénéfice pour la vie que ce que l'individu a mangé, au sens d'ingestion de nourriture. Cette fonction d'ingestion dont les dents sont la condition, au niveau du corps humain, trouve une analogie dans l'harmonie sociale que démontre la danse. La danse assure constamment le bonheur de l'homme par la dépense de ses énergies cumulées comme une richesse dans le corps. Parallèlement, de même que le corps humain n'accéderait facilement pas à la saveur du repas sans les dents, de même aussi, sans les danses la société *gun* ne trouverait ni son équilibre, ni son harmonie.

Monsieur Ahouandjinou, aujourd'hui danseur professionnel, est l'un des artistes que j'ai rencontrés lors de mon expérience de terrain en 2016. Voici comment il raconte sa propre expérience de danse :

« Je suis fils d'un danseur reconnu. Pendant longtemps, je ne savais pas danser. J'ai commencé à acquérir les réflexes du danseur quand j'ai compris que la musique doit être mangée. La musique comme telle est une composition de sons devant être décomposés, appropriés puis interprétés. J'ai alors appris à connaître des sons, à les distinguer les uns des autres et à les interpréter dans le rythme. Ma danse a atteint un grand niveau de performance quand j'ai compris cela. Quand je danse, je recherche ma nourriture à travers ma mémoire et les éléments qui composent la musique que j'écoute. Danser, c'est vivre la folie du repas ! Et je voudrais maintenant aider les autres à devenir de bons danseurs. Parce que danser, chez nous, c'est non seulement suivre un rythme, mais aussi distinguer les sons divers contenus dans un rythme, afin de les interpréter par le langage du corps. Le rythme, c'est la vie. Ce n'est pas seulement mon expérience ». (Extrait entretien en septembre 2016 à Porto-Novo).

Il se joue, ici, au cœur de la danse, une véritable « folie » – des contrastes entre la croissance et la décroissance. L'énergie dansante fait observer, chez les Gun, deux phénomènes contradictoires : celui de la croissance et celui de la décroissance. Si le premier, semence de vie grandissante dès la naissance, s'apparente au déploiement de l'énergie destinée à se développer, le second est le feu qui contribue à la transformation totale de cette même vie. Il en est ainsi de toute nourriture et de toute danse, énergie qui porte la semence à la croissance, puis le feu qui mène celle-ci à sa dégradation par des transformations ou des changements qu'elle connaît. Le même paradoxe se retrouve dans l'énergie caractéristique du roi-prédateur. Ce paradoxe lié à la puissance du roi apparaît dans les acclamations adressées au roi de Porto-Novo salué avec enthousiasme lors de ses sorties en ville :

« *Abè o*
Sɔ, Abé sɔè

Fauve
Saisit, le fauve le saisit

*Hu, Abé hui
Abé mɔ nɔ dũ nũ kuku
Nũ gbè té Abé dũ
Abé o*

Tue, le fauve le tue
Le fauve ne mange pas de chose morte
Mais il vit du vivant
Fauve ! » (Rouget, 1996 : 32)

Il ressort, en effet, de cette acclamation un visage ambivalent du roi : que le même roi soit à la fois au service de la croissance et de la décroissance, du cumul et de la dépense d'énergie. Voilà le paradoxe. Ici, si l'idée de la croissance met souvent en valeur l'humanité du roi, (il est humain, donc il est bon, il cherche le bonheur de tous), celle de décroissance fait référence à ses attributs non humains : le roi est aussi une panthère, donc un sauvage ou un dieu qui sanctionne sévèrement.

S'agissant des paradoxes en question, diverses sont, chez les Gun, les contradictions qui traversent les conceptions de la danse, y compris la perception de la vie sociale des danseurs eux-mêmes :

1- La même énergie, à l'origine de la danse, est à la fois positive (humaine) et négative (non humaine). Ainsi, chez Rouget (1996), le roi apparaît à la fois comme un être humain et un animal (la panthère ou le python boa).

2- Le corps dansant procède à des actions à la fois subies et accomplies : les pas sont posés par le danseur dont le corps transpire sans qu'il le décide.

3- Dans certaines conditions, la danse cachée, jouissance sensuelle, paraît à la fois réelle et cachée : la jouissance du roi se régaland est trahie par la musique des orchestres de la cour royale.

4- Finalement, la danse elle-même comme un bénéfice est au fond une dépense de richesse : est vraie et réelle la richesse dont l'individu profite. D'où l'idée de la jouissance.

Ainsi, dans le cadre de la danse, l'univers culturel *gun* nous fait découvrir que, par-delà les spectacles que nous observons, il existe à coup sûr bien des informations qui, quoique nécessaires à la connaissance, ont souvent échappé à notre perception.

Quelle est l'origine des paradoxes dans la mentalité *gun* ? Que le roi qui est manifestement un être humain soit désigné du nom de panthère ou de « fauve » par ses propres sujets, tandis que l'on sait que la panthère n'a rien d'humain, la chose a de quoi surprendre. Mais au fond, l'attribution de cette figure au roi de Porto-Novo ressort du mythe fondateur de la dynastie des *Agasuvi*¹⁹⁹ cité plus haut.

Il ressort de l'image présentée par Agassu, ancêtre de la lignée royale de Porto-Novo, un personnage à la fois humain et animal. C'est lui le fondateur du royaume d'Allada, aujourd'hui partagé par tous les Aladanu, peu importe leur installation à Porto-Novo ou ailleurs. Ce lien entre

¹⁹⁹ Les Agasuvi constituent les ancêtres des Gun de souche *aja*.

les royaumes de Porto-Novo et d'Allada s'explique, non seulement par le fait que les deux royaumes ont en commun le même ancêtre mythique – une panthère mâle « *kpɔ* » (Le Hérissé, 1971 : 274), mais encore par une réelle volonté des rois de Porto-Novo se portant en continuateurs de l'antique royaume d'Allada (Person, 1975 : 64) par opposition à Agadja, roi d'Abomey. Et, selon Rouget (1996 : 26), « c'est à la tradition de cet Allada²⁰⁰ là qu'appartenaient les chants et les danses qu'exécutaient les femmes de *Gbèfa*, (roi de Porto-Novo) [...] frappant sur les carrions de cloches en tout point semblables à celles décrites [...] et chantant en son honneur, entre autres paroles celles-ci :

« Doucement !
que la panthère marche²⁰¹ doucement
comme le faisaient ses ancêtres ! [...] »

On peut donc affirmer que le roi de Porto-Novo encore appelé *Alada xɔlu*, ne faisait que perpétuer les traditions du royaume d'Allada, notamment dans le domaine des rites, des chants et des danses.

Les richesses ainsi héritées du royaume d'Allada sont immenses, notamment dans le domaine de l'art religieux ou profane. En se fondant sur ces richesses retrouvées à Porto-Novo²⁰², Gilbert Rouget observe que le célèbre royaume du Bénin²⁰³, considéré comme le plus brillant de la région à l'époque, n'était pourtant pas grand-chose à côté du royaume de Porto-Novo, du moins en matière d'art musical et des danses. Situé vers le XIX^e siècle à l'Est vers le Nigéria (Bradbury, 1957 Cité

²⁰⁰ Les faits qui assimilent les us et coutumes de Porto-Novo aux traditions d'Allada sont multiples : d'abord le fondateur de Porto-Novo, Tê Agbanlin, est un descendant direct du roi d'Allada au même titre que le roi d'Abomey. Ensuite la date à laquelle le roi de Porto-Novo s'est vu attribuer le titre de roi d'Allada correspond historiquement au temps de la destruction d'Allada par Agadja, roi d'Abomey, qui venait d'annexer la ville de Ouidah pour le commerce des esclaves.

²⁰¹ S'agissant de la marche, il s'agit (-> style : répétition) en fait de danse majestueuse en cortège : « *Akindélé* et *Agessy*, rapporte Rouget, parlent à plusieurs reprises de « *tam-tam* » accompagnant le ... roi au cours de ses nombreux déplacements ... ces parcours s'effectuent en cortège ; et qui dit cortège dit nécessairement, surtout lorsqu'il s'agit d'un grand personnage, musique » (Rouget, 1996 : 69-70).

²⁰² Entre autres richesses liées aux danses, on peut citer : « la titulature du roi, son carrosse, ses femmes, leurs chants, leurs instruments de musique, ses sonneurs de trompe d'ivoire, ... tout chez les rois de Porto-Novo, tel qu'on pouvait encore le voir au milieu du XX^e siècle, semblait sortir des descriptions de l'ancien Ardres – *Allada* -- ... Tout, jusque et y compris ces curieuses cannes de danse, caractéristiques de la musique du palais, instruments uniques en leur genre, que l'on ne retrouve nulle part ailleurs en Afrique, mais que le chevalier Dès Marchais put observer à loisir en 1724, à Savi, capitale du royaume parent, voisin et ennemi, de Ouidah, à l'occasion du sacre du roi... pour rester dans le domaine de la musique ... en 1959, le roi *Gbèfa* me fit voir deux boîtes à musique, à rouleau et à peigne... consciemment ou non *Toffa* avait en tête de renchérir sur un état ancien des choses, représentatif de ce qu'avait été *Allada* » (Rouget, 1996 : 26-27). Respecter fidèlement la citation originale.

²⁰³ Différente de l'actuelle République du Bénin, le royaume de Bénin, naguère appelé « *Hugwato* » est découvert vers 1486 par Duarte Pacheco Pereira et les Portugais. Il n'avait pas de murailles, mais était « seulement entouré d'un grand fossé (*do*) très large et très profond suffisant pour sa défense... Les maisons étaient construites en torchis et recouvertes de feuilles de palmiers » (Stamm, 1997 : 63-65).

par Rouget, 1996), l'art musical béninois était bien inférieur aux trésors du royaume de Porto-Novo dans le domaine de la danse :

« Sous le rapport de la floraison des arts, écrit Rouget, les deux royaumes de Porto-Novo et du Bénin, tels qu'ils apparaissaient vers la fin du XIX^e siècle, ont pu, à une époque au moins, se comparer, mais dans deux domaines différents. L'ancien Bénin est à juste titre célèbre mondialement, pour ses réussites plastiques : ivoires sculptés et surtout bronzes à la cire perdue comptent parmi les plus grands chefs d'œuvre de tous les temps. Sa musique est en revanche peu connue. Pour ce qui est du royaume de Porto-Novo, c'est à l'inverse dans le domaine musical que l'art atteint des sommets qui auraient dû lui valoir, selon nous, une réputation comparable. Moins toutefois, précisons-le, en matière de musique de cour, bien que celle-ci présente, [...], des qualités – mélodie en particulier – très exceptionnelles, qu'en matière de musique religieuse, les chants d'initiation au culte des *vodŭn* constituant, par l'originalité, la rigueur et le classicisme de leur style, des pièces d'une inégalable beauté » (Rouget, 1996 : 21).

Au total, aussi impressionnantes qu'elles puissent paraître, les magnifiques danses qui font la richesse culturelle de Porto-Novo ne sont pas des inventions autochtones, car elles ont été importées pour la plupart. Même si elles ont connu des améliorations par la suite, ces danses viennent des traditions d'Allada, considérées comme la référence historique par excellence du royaume de Porto-Novo qui en porte d'ailleurs la marque. Les deux royaumes d'Allada et de Porto-Novo ont donc eu pratiquement les mêmes conceptions de danses assorties de rites *vodŭn* à cette époque-là. Ils avaient coutume d'organiser des danses pour célébrer la mémoire des roi-ancêtres élevés au rang des *vodŭn*, pour saluer la bravoure du roi-panthère et pour demander sa bienveillance au profit du peuple.

Toutefois, qu'on ne s'y trompe pas : l'appellation symbolique du roi de Porto-Novo assimilé à la figure du roi d'Allada (*alada xɔlu*) ne recouvre pas nécessairement la même réalité d'un univers à l'autre. À Porto-Novo, le roi n'est pas un dieu, car son pouvoir est bien limité « même à l'intérieur de son palais » (*Ibid.* : 64 et 76), tandis que le souverain d'Allada jouissait de sa toute-puissance. De même, en dépit de leur commune appellation, royaume d'Allada, l'organisation et le fonctionnement de ces deux royaumes étaient différents. Ils jouissaient, chacun, d'une particulière organisation intérieure, notamment en matière des arts et des cultes.

Les traditions de danses retrouvées à Porto-Novo n'ont retenu que la symbolique du roi panthère, non pas celle du roi dieu, ce qui fait penser à une relative rupture opérée par Porto-Novo

dans les traditions royales héritées des descendants *Agasuvi* d'Allada²⁰⁴ et d'Abomey. Ces derniers disent du roi qu'il est aussi un dieu *vodũn* – et non pas simplement une panthère (*Ibid.* : 35).

Les Gun de Porto-Novo, en effet, se sont contentés d'une conception de roi à la fois homme et panthère. En dansant, celui-ci symbolise à la fois l'énergie positive pour la croissance et l'énergie négative à l'œuvre dans les sanctions faites aux criminels. C'est essentiellement cette puissance royale qui se déploie dans la danse.

D'une part, le roi-prédateur consomme le vivant, la fille du roi d'Aja. Et c'est grâce à cette consommation du vivant par le roi qu'advient la fécondité du royaume : « *hwénuéna axɔlu (kpɔ) dũ nũ gbetè, jinukun nɔ na si sen* », dit Djossou (« Lorsque le roi a consommé le vivant, les champs fleurissent et portent du fruit »). D'où l'idée de la génération qui passe par la danse, semence de vie qui rend possible l'engendrement, la croissance et le renouvellement du peuple.

D'autre part, au sens de renouvellement, le roi-prédateur se doit de consumer le mal du peuple en conjurant les mauvais sorts lors des rites de purification auxquels il s'applique aussi par obligation. Cette obligation du roi regroupe des réalités culturelles, certes cachées, mais souvent trahies par les acclamations à la gloire du roi de Porto-Novo. Celles-ci s'énoncent ainsi :

Abé mɔ nɔ dũ nũ kuku

Nũ gbeté Abé no dũ

Traduction : La panthère ne consomme pas le mort

C'est le vivant que consomme la panthère

Ainsi, corrélativement à l'idée du repas²⁰⁵, il y a l'idée de la danse au sens de déploiement et de jouissance des énergies tantôt positives, tantôt négatives, selon nos observations à partir de la danse du roi fauve. L'énergie est donc présente dans la jouissance des repas et des danses, y compris dans la musique²⁰⁶. Dans les danses rituelles dites *sũ dide*, l'énergie est à l'œuvre dans

²⁰⁴ Au fond le mythe de Agassu n'a pas cours à Porto-Novo, seule la symbolique de la panthère reste étroitement associée à l'origine des rois. Rouget nous fait observer à ce sujet que « la continuité qui fait qu'on passe sans véritable rupture d'un Allada à l'autre ne signifie bien entendu pas que de l'un à l'autre il n'y ait pas eu de changements majeurs, ni que chacun d'eux n'ait pas pour son propre compte beaucoup changé au cours des siècles. *Khogbonu* a toujours été différent d'Allada... différent... de celui de son fondateur *Ajahoutɔ (ajahuto)* le tueur d'Adja » (Rouget, 1996 : 27). De même, s'agissant des origines des rois de Porto-Novo, Akindélé et Aguessy « ne font aucune allusion ni au mythe ni au personnage Agassu pourtant promu au rang d'un *vodũn* d'ailleurs très vénéré à Allada et à Abomey ». On se limite ici à l'existence de la panthère parmi les principaux *vodũn* de Porto-Novo (*Ibid.* : 73).

²⁰⁵ Le terme *gun* qui sert à désigner le repas est dû à l'expression *nũ dũdũ*.

²⁰⁶ La musique, affirme Rouget (1996 : 68), « constitue une dimension essentielle de chacun des rites qui, de cérémonie en cérémonie, mèneront le personnage choisi pour être roi de l'état de nouveau-né, qui était le sien au début du rituel, à celui du souverain incarnant le pouvoir de la panthère, qu'il deviendra en fin de parcours, en passant par celui d'enfant porté au dos de sa mère qu'il emprunte pour faire son entrée au palais ».

toute forme de régénérescence par-delà la mort symbolique du réel, elle apporte une nouvelle croissance au-delà de la décroissance, une continuité malgré des ruptures. On le voit bien dans les rituels de mise au monde, symbole du nouveau roi, suivie de la naissance de l'ancien au pays des ancêtres (*Ibid.* : 48-49, 68).

La jouissance de la danse *gun* est une expérience dans la chair vive et dans les relations sociales. Qu'elle soit positive ou négative, l'énergie du roi-prédateur se déploie et se communique grâce au corps du roi, notamment ses sens tels que la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût, y compris la mobilité. Ces sens, servant de limites (fenêtres) entre son corps et le monde extérieur, contribuent à informer son intériorité grâce au contact avec les choses qui lui importent le plus (*nü xé vè ni-en*), mieux les réalités qui lui sont chères (*nü vivè*), ayant un coût (*nü xɔ akwè*), ou du prix à ses yeux (propos ressortant de mon entretien avec Alugbine Dine en mars 2016). Chez les Gun, en effet, il n'y a que les sens qui puissent percevoir le goût du repas et en traduire les émotions ressenties dans la chair vive : la jouissance ou la souffrance, le plaisir ou le déplaisir, la tristesse ou la joie... bref les sentiments qui traversent nos passions.

C'est ainsi que la panthère qui danse éprouve du goût lors de la consommation de la fille du roi d'Aja : l'ayant flairée au passage (l'odorat), il aspire à l'atteindre (la mobilité) ; puis la voyant (la vue) il la suit discrètement par l'écoute (ouïe), la saisit par la main (le toucher) et s'en régale (goût)... Dès lors la panthère mange et danse gaiement. Mais par-delà le plaisir de ce repas, mangeant et dansant, le prédateur se trouve tout en sueur, signe de la souffrance de son corps en état de jouissance du repas. Paradoxe. Selon les Gun, « c'est dans la chose amère qu'on découvre les vrais délices » (*vivě mě wε vivi tè*). D'où l'idée de la jouissance dans la souffrance, du plaisir dans l'amer, de la joie dans la tristesse, du délice dans la douleur.

TROISIÈME PARTIE

Pour une étude de la danse

L'ethnologie s'est toujours intéressée à la danse comme à l'expression visible d'une joie humaine ou sociale. C'est pourquoi notre démarche par rapport à la danse – objet de cette étude –, vise, pour finir, à s'intégrer dans cette même tradition scientifique qui ne date pas d'aujourd'hui. En effet, de nombreux discours ont été prononcés ou écrits sur la danse, au sens de phénomène de la joie – ou de fait social tout court. Pour preuve, les études descriptives sur la danse, notamment africaines par Gilbert Rouget, Germaine Akogni, Alphonse Tiérou, etc. De nos jours, ces discours constituent une riche littérature²⁰⁷ nourrie bien évidemment de plusieurs contradictions sociales, au sens de points de vue divergents, qui n'enlèvent pourtant rien à la vérité de la joie à l'origine de la danse comme telle, ni à son efficacité, ni au but visé par les arts. Voilà qui a retenu mon attention.

Dans cette dernière partie, il s'agit d'une entreprise de déconstruction des regards sur la danse. En me fondant sur la riche littérature progressivement constituée autour de la question de la danse, je propose de partir d'une macro-typologie à une micro-typologie de la danse africaine et de la danse *gun* en particulier. Le chapitre 9 est consacré à la question du rythme à travers les danses et les musiques. Il offrira l'occasion d'évoquer les principaux courants de pensée qui traitent des déterminants de la danse en générale et de la danse *gun* en particulier. Le chapitre 10 offrira un terrain pour la description du mécanisme des danses africaines, y compris l'histoire de leurs traditions ; ceci débouchera sur la danse *gun*, centre d'intérêt de cette thèse. Dans le chapitre 11, j'envisage une confrontation des regards sur la danse : entre la danse classique venue d'Occident et les danses des traditions africaines elles-mêmes.

²⁰⁷ Il s'agit de plusieurs ouvrages que je classe en trois grandes catégories selon les théories développées par leur(s) auteur(s) respectif(s) : la catégorie des danses dites patrimoniales, maladroitement qualifiées de traditionnelles, puisqu'on y cache l'idée selon laquelle il existe une catégorie de danses en dehors des traditions. Ensuite, les danses dites modernes d'inspiration occidentales, encore appelées danses classiques ; et enfin, les danses dites contemporaines.

Chapitre 9. Le rythme, les danses et les Musiques

La danse, épiphanie de la joie intérieure, suppose deux pôles à l'intérieur desquels s'opère une sorte de migration d'émotions par alternance : une émigration par laquelle se libère le corps dansant, chaque fois accompagnée d'une immigration par laquelle ce même corps se nourrit. J'ai l'ambition de montrer maintenant comment cette migration, toujours alternative, est forcément rythmée (I) grâce à l'énergie du cœur exprimée par voix humaine, ou la puissance des instruments de musique (II), se produisant chez les Gun de façon énergique, joyeuse et harmonieuse grâce au battement du cœur essentiellement (III).

I. Le rythme, la règle

Du latin *mus*, le rythme est un mot polysémique. Autrement dit il recouvre divers domaines de significations allant de la biologie à l'esthétique. Il signifie, en matière de l'esthétique, « ordre et proportion des durées, longues ou brèves, dont l'organisation est rendue sensible par la périodicité des accents faibles ou forts » (N. Zola, 1880 : 1105, cité par <https://www.cnrtl.fr>). Dans le domaine de la biologie, le rythme qui rend compte de la « fréquence des contractions cardiaques [... et] des mouvements respiratoires » trouve de riches illustrations chez les Gun de Porto-Novo. Chez ces derniers, en effet, le rythme se produit partout où l'on danse : dans les panégyriques par lesquelles les femmes *axosi* ovationnent le roi à la cour royale, y compris les chefs des clans. Le rythme est également présent dans les musiques et dans les poésies, dans les incantations et dans les proverbes. En résumé, le rythme existe et se cultive partout où il y a la vie, la danse et la musique. Le rythme est un élément commun et indispensable à la musique et à la danse.

Toutefois, entre la danse et le rythme, il existe une relation assez particulière. Si la joie est, en effet, l'essence de la danse, le rythme en est la mesure. C'est le rythme qui fait la danse. Le bon danseur est par conséquent l'individu qui danse sur mesure, puisque la danse est avant tout un art. C'est du moins, cela que j'ai pu observer chez les Gun selon lesquels le rythme signifie aussi la danse : « le battement du cœur, disent-ils, c'est le rythme » (« *hun gbè gan gbè* »). Il en résulte la

fonction structurelle et centrale que le rythme occupe dans leurs danses. Le rythme est donc, non pas la musique, mais plutôt la danse qu'on aime et qu'on cultive chez les Gun.

La culture de la danse au sens du rythme s'observe, ici, dans les contextes musicaux où l'art se produit, notamment lors des fêtes qui mobilisent les énergies vocales pour les chants, sans oublier l'usage des instruments de musique. La culture du rythme apparaît, sous ce rapport, comme le fondement de tout rapport entre la danse et la musique, en sorte que, en dehors du rythme, ni le danseur ni le musicien ne peut révéler son talent, son art ou son génie personnel. Sous ce rapport, le rythme, selon Anca Giurchescu, (2001 : 80), « unifie la danse [...], le texte [...] et la musique ». Le rythme se présente donc comme l'art qui commande et structure la danse. C'est ce que cherche à révéler à Porto-Novo Gilbert Rouget (1996 : 115-117) à travers le chapitre consacré à la musique des femmes du roi. Il procède à la description du *ballet* de la cour royale, à travers différentes chorégraphies de rythmes combinées avec diverses sortes de danses, si bien que quand change le rythme la danse change.

Par rapport au rythme qui commande le spectacle, la musique apparaît, quant à elle, comme la pratique d'une écriture ou d'une lecture. Elle est l'expression tantôt muette, tantôt sonore d'un rythme. À travers sa spécificité sonore, c'est-à-dire musicale chez les Gun, le rythme est ce qui suscite un profond sentiment émotionnel chez les chanteurs lors d'une évocation mémorielle, ainsi que chez les danseurs affectés par les paroles chantées ou par l'harmonie des sons. Dans la perspective de Platon, le rythme est l'ordre du mouvement – idée qui ressort aussi de la façon dont ces Gun conçoivent le rythme : le rythme est le commandement de la vie, disent-ils (*Adomě gan tē*). Chez ces derniers, en effet, il n'y a pas de différence entre l'existence et le mouvement. Car, en même temps qu'ils pensent à la conservation de leur vie, si fragile mais pleine de promesses à leurs yeux, ils estiment que leurs rythmes doivent être protégés par une culture de fêtes régulières de crainte qu'ils ne se perdent. Il en résulte un calendrier assez riche de fêtes lors desquelles la production de l'art donne lieu à la rythmicité – source des inventions.

Objet de fêtes comme tel, le rythme apparaît en même temps comme une ressource spirituelle et morale visant à nourrir la danse chez les Gun, restant sauve la liberté de l'interprète – danseur ou musicien – qui y ajoute, chacun, son génie personnel et son art. Car, il arrive bien souvent que les choix de l'interprète ne soient pas en conformité avec les attentes, ni les exigences de son milieu. C'est pourquoi, à la mesure du rythme en quoi consiste la culture doit être toujours lié un art qui prend forme dans la chorégraphie, afin de révéler la singularité du danseur interprète. Autrement

dit, aux ressources de cette mesure du rythme qui commande les mouvements doit correspondre le comportement éthique du danseur.

Ainsi, sous le vernis de la beauté de tout rythme, il existe des ressources culturelles, des règles de combinaison de sons en vue de l'harmonie recherchée, sans oublier les règles de conduites du danseur qui se laisse affecté par les percussions. Ces ressources à la base des comportements musicaux ou de la danse ne sont pas simples à penser ni à vivre par les artistes. Il en résulte, dès lors, des questions éthiques, au sens où la définit Desroches, (2010 : 272) : ce qui « résulte d'une relation créée ou mise en place par l'expérience musicale ». Il s'agit au fond de la manière dont chaque artiste – musicien ou danseur – intègre une morale dans sa propre expérience d'artiste et dans son génie personnel. Puisque l'éthique « relève de la conscience du sujet pensant qui doit agir dans une communauté de règles, de mœurs et de valeurs »²⁰⁸. Par exemple dans son rapport à une certaine morale – mieux un modèle imposé, la danse²⁰⁹ africaine a souvent fait l'objet de réprobation pour non-convenance aux normes de la décence, notamment au début de la rencontre des civilisations Nord-Sud, à l'ère coloniale en l'occurrence où elle était assimilée au mal humain. Mais progressivement les danseurs africains ont su se soustraire à cette réprobation en affirmant leur liberté propre, chacun pour exister sur la scène mondiale des art.

Selon le compte rendu de Monique Desroches à cet effet, les débats relatifs à l'éthique concernent non pas les simples « règles de déontologie ou des protocoles de recherche », mais plutôt les morales à l'origine des types de musiques, de rythmes ou de danses comme telles : qu'est-ce qui motive tel choix de l'individu en matière du rythme plutôt que tel autre ? Qu'est-ce qui oriente telle décision collective plutôt que telle autre ?²¹⁰ Les divers auteurs concernés, dit Monique Desroches (2010 : 272), « nous convient à une pensée originale portant sur l'éthos à la base de l'éthique musicale, celle qui interpelle un état d'âme, une tonalité particulière à une œuvre, celle aussi qui suppose des modalités perceptuelles singulières, que ce soit au niveau individuel ou collectif ».

²⁰⁸ L'éthique du danseur est la principale préoccupation au cœur de *La musique à l'esprit*, fruit de riches réflexions et de communications scientifiques chaque fois accompagnées de débats.

²⁰⁹ La danse étant des mouvements de corps organisés dans l'espace, lesquels sont synchronisés avec l'ouverture de l'être se démontrant au monde, je me permets d'en conclure, dans les limites de mes observations chez les Gun, qu'elle est éclosion esthétique de l'être.

²¹⁰ On retrouve le même souci dans « Ethos et rhuthmos » Sauvanet : « pourquoi tel éthos pour tel rythme et pas tel autre ? Question de culture, répond-il, et non de nature sans aucun doute ! » (During, 2008 : 60). Pour Sauvanet, conclut M. Desroches, « l'éthos véhiculé par la musique n'est pas directement relié à une représentation, mais à une sensibilisation culturelle (le mode) et à une puissance de suggestion (le son) » (2010 : 274)

Par ailleurs entre le rythme et la culture, pense Sauvanet, il existe une relation d'ordre moral et non pas musical. C'est l'expérience culturelle du rythme, variable d'un individu à l'autre, qui commande la musique et manifeste la danse : « si les rythmes présentent des évaluations morales variables, c'est que celles-ci répondent à des dispositions morales propres à chaque individu » (During, 2008 : 58). On pourrait en déduire que ce sont les expériences culturelles relatives au rythme qui contribuent à orienter les danses et les musiques, plutôt que d'imaginer le contraire.

Pourtant, le débat sur ce qui détermine la danse a souvent opposé plusieurs théories : celles qui perçoivent la danse comme une impulsion venant de l'intérieur du corps dansant opposées à celles qui accordent le crédit de la danse à la musique immigrant dans le corps : celui du danseur, du poète ou musicien interprète. Danse-t-on avec ou sans la musique ? Est-il possible de danser sans la musique ? Comment danse-t-on en réalité ? Tel est le fond du débat.

Selon les Gun, le cœur occupe un rôle central, tant dans l'apprentissage que dans la pratique de la danse : on danse naturellement par motivation personnelle, par amour pour la culture. On apprend à danser par cœur comme on peut retenir une leçon par cœur. La notion de cœur connote, ici, l'intelligence et la ruse qui interviennent dans l'art de la danse ; lequel rime avec le rythme. Les Gun peuvent donc danser sans la musique, dans la mesure où leur danse est fondamentalement déterminée par le cœur, c'est-à-dire leur mémoire. Pour se donner des motifs de danser, il leur suffit d'un événement qui évoque une joie à l'esprit ; il suffit d'un signe d'espoir qui ouvre l'esprit à la joie ou d'un événement significatif. La danse peut se produire lors d'une agréable découverte ou encore devant un symbole reconnu. Les richesses du souvenir peuvent donc suffire à la pratique d'une danse chez les Gun.

Dans cette optique, la mémoire du cœur apparaît centrale à la danse. En même temps que le cœur, la mémoire commande la danse. La musique s'en trouve, dès lors, reléguée à une fonction subsidiaire. En sorte que si cette dernière veut la primauté, il lui faut absolument la rallier à la mémoire. Cela s'observe aussi chez les Gun où la musique se transforme en mémoire du danseur. Ainsi, tout le monde ne danse pas à l'appel du son. Seuls dansent ceux qui se reconnaissent dans le son, mieux ceux pour lesquels le son évoque une mémoire : « toute mélodie “chérie”, dit Jérôme Cler, quand elle est habitée de sa pleine virtualité de sens, de sa puissance propre, est à la fois l'écho d'un passé immémorial, anamnèse, et un être neuf, se révélant étrangement dans une extériorité absolue : et tel est en fin de compte l'effet toujours recherché par le musicien qui “travaille” son répertoire » (2010 : 109).

On peut bien danser sans la musique, car seul le souvenir que suscite un symbole peut rythmer le cœur. Au nombre des symboles, il en existe des milliers dans l'univers culturel *gun*, allant des

simples figurines aux objets sonores que l'on personnifie : gongs, cloche ou clochette, tam-tam, bois, calebasse enveloppée de perles. Ce sont là aussi des dieux personnifiés pour la danse. Les Gun sont sensibles à ces instruments parce qu'ils y identifient leurs origines, leurs ancêtres. Cette reconnaissance suffit pour ouvrir leur état psychologique à la danse, au sens où la définit Michel Demeuldre (2004 : 5) : « “processus social”, “aptitude émotionnelle collective” se manifestant sous des formes susceptibles de mobiliser “tout un imaginaire commun nourri de diverses strates de récits mythiques, religieux et littéraires” et visant à la gustation culturellement déterminée “d'un plaisir musical assaisonné de souffrance” ».

En conséquence il n'est pas besoin de musiquer avant de danser, chez les Gun, c'est bien souvent la musique qui accompagne la danse. Elle ne commande la danse que dans la mesure où elle est évocatrice d'un souvenir qui suscite un espoir. Dans toute musique de souvenir, en tout son significatif, se réalise une rencontre : celle du dieu sonore qui induit l'émotion et la joie de danser. Il s'agit dans ce souvenir d'un sous bassement de bonheur qui, naguère enfoui durablement dans l'inconscient collectif, émerge à la conscience du danseur. Il s'agit d'une disposition collective qui, même en veilleuse, habite néanmoins la plupart des Gun qui, pour danser, ne nécessitent pas de rythme musical : le simple mémorial d'un *vodŭn*²¹¹ par exemple, suffit à faire battre le cœur du danseur dont le rythme cardiaque fait déclencher de vives émotions, au sens de manifestations sensible de son corps dansant : cheveux dressés, regards aux yeux brillants ou larmoyant, muscles en convulsion. C'est comme il est écrit :

« Combien de fois n'avons-nous pas entendu dire que telle ou telle musique véhiculait un sentiment particulier, qu'elle manifestait une sorte d'état d'âme indéfinissable, unique, désigné par un terme vernaculaire intraduisible, mais dont la perception constituait l'essence de cette musique ? Combien de fois n'avons-nous pas souri à l'évocation de cette prétendue spécificité, sachant bien qu'elle comportait d'innombrables équivalents en d'autres langues, en d'autres cultures musicales, et qu'elle était en fait universellement partagée et, sans doute, inhérente à la nature humaine ? Et surtout, combien de fois, à l'écoute d'une musique sublime, n'avons-nous pas éprouvé, dans notre corps même, une émotion intense, presque douloureuse, se manifestant physiquement, que ce soit par des frissons dans le dos, par la chair de poule ou par un épanchement irrépressible de larmes ? Quiconque n'a pas vécu de tels instants de grâce ne connaît pas la musique » (ADEM, 2006 : 259).

En dehors du contexte culturel *gun*, C. Plancke (2010 : 51-59) démontre l'existence d'une *joie qui ouvre l'esprit* à la danse chez les Punu du Congo Brazaville. En Occident également, on peut danser sans la musique chez les Croates. En témoigne la *ganga* (Borneuf, 2010 : 81). Il existe de nombreux autres exemples de danse sans musique, ce qui n'exclut pas, selon Anca Giurchescu

²¹¹ Le panthéon local, c'est-à-dire l'ensemble des divinités qui ressortent des mythes, s'étend sur plus d'une centaine de *vodŭn*. Selon Toté de Atingbassa, ce panthéon compte 110 *vodŭn*.

(2001 : 81), l'existence parallèle de musique de danse interprétée sans la danse dans les contextes artistiques traditionnels ou classiques.

Toutefois, il importe de souligner qu'en Europe, la musique est quasi nécessaire à la danse : la danse en Europe est souvent la pratique corporelle d'une écriture musicale. Aussi, a-t-on tendance à accorder la primauté à la musique dans ce contexte. Car elle semble assurer à la danse un rôle de première importance, en sorte que, comme le souligne Anca Giurchescu (2001 : 81), « l'absence de musique d'accompagnement pour la danse prend un sens très particulier ». Autrement dit, les rares contextes où l'on danse sans la musique sont des exceptions. En témoigne, « l'absence totale de chant et d'instruments de musique pour accompagner la danse « silencieuse » d'un couple ou d'une chaîne de danseurs mixtes au Monténégro et en Macédoine est interprétée comme le symbole de la domination turque au XVI^e siècle, lorsque les autochtones n'avaient pas le droit de danser » remarque Kurath (1986 : 311). Le paradoxe, ici, c'est que ce constat qui fait exception en matière des danses en Europe devient la règle chez les Africains.

Le rythme résulte, disions-nous, d'une expérience culturelle différente d'un individu à un autre, et d'une région du monde à une autre. Ainsi, on observe, de nos jours, que toutes les sociétés ont développé des rythmes à leur goût. D'Afrique, en Amérique, en passant par l'Asie, l'Europe et l'Océanie, on rencontre une grande diversité de rythmes variables d'un univers à l'autre, diversité parfois étonnante, allant du *tango* au *zook* afro-américain, sans oublier la *salsa*. Ce sont là des rythmes qui occupent une grande place dans les spectacles de danses. Or, ce qui justifie l'origine de la danse, ce ne sont pas ces rythmes externes au corps de l'individu dansant comme tel, c'est plutôt le corps du danseur lui-même affecté par le rythme. À en croire Bizenghor, un danseur *gun* – lui-même intellectuel communautaire –, on connaît, certes, beaucoup d'écoles de danse aujourd'hui chez les Gun. Dans ces écoles, l'on observe des pratiques corporelles de la musique et des chansons écrites. Mais aussi exceptionnelles qu'elles puissent paraître, ces pratiques ne peuvent pas égaler les danses *gun* commandées, quant à elles, par l'intelligence du cœur :

« Les Occidentaux ne peuvent pas danser comme nous, dit-il. Car pour danser, nous n'avons pas besoin d'aller à cette école. Nous avons été initiés à la danse plutôt à l'école de la vie, afin de continuer la danse reçue dans le sang. Je prends l'exemple des Ahouandjinou. Chez eux, on joue aux trombones et aux flutes [...] personne ne peut les égaler [...] les Blancs eux vont à l'école ; nous autres, nous redécouvrons les sons et nous dansons » (Bizenghor, Porto-Novo, mars 2016).

Avoir la danse dans le sang signifie, dès lors, que l'individu dispose bien des richesses en veilleuse dans son cœur ou dans sa mémoire ; lesquelles sont susceptibles d'émerger à sa pleine conscience pour lui faire vivre des émotions et pour le faire danser, dans la mesure où le contexte social s'y prête.

Toutefois, on reconnaît que, même si elle apparaît comme dominante chez les Gun, cette perception du rythme au sens du déterminisme de la danse ne se limite pas à la mémoire. La puissance de la mémoire ne fait pas l'exclusivité chez les Africains, car on remarque aussi, en certaines circonstances, l'existence de danse commandée par une agréable découverte. En témoigne le comportement de tout nouveau-né auquel aucune danse n'a jamais été enseignée. Face à la découverte de la musique d'un orchestre, les bébés, qu'ils soient blancs, jaunes ou noirs, agitent spontanément leur corps et éprouvent manifestement un réel plaisir à danser. Dans cette ligne, la danse n'est-elle pas aussi l'expression d'une sorte de motricité sous l'impulsion d'une certaine perception sensorielle – idée qui ressort des travaux de Félice (1957), y compris Drewal (2014) dont les écrits intègrent la perception extra-sensorielle. Sous ce rapport la pratique de la danse engage inmanquablement les sens par lesquels l'homme se rend réceptif au langage d'un rythme externe. La faculté d'un individu à danser apparaît, dès lors, en proportion égale à sa réceptivité sensorielle. Il en résulte que la danse est à la charnière de cette réceptivité, elle-même en rapport étroit avec le contexte musical propice au mouvement du corps.

Mais en général, à quel rythme se réfère-t-on lorsqu'on affirme que « l'Africain a le rythme dans le sang » ? celui de la joie intérieure qui prend complète possession du corps du danseur, celui qui fait battre le cœur de l'individu qui danse. Ce rythme est immédiat, c'est d'abord de lui qu'il s'agit en toute danse africaine. C'est ce rythme intérieur qui impulse l'ouverture de l'individu en vue d'une relation riche de partages avec le monde extérieur. Il provoque ainsi une connexion entre le monde intérieur du danseur et son univers de vie externe. Connexion de deux univers différents, complicité, connivence entre le danseur et son environnement, comme qui dirait un rythme au-dedans du corps qui s'écoute et qui consent à s'intégrer dans le rythme externe des tambours aux sons perçus alentour.

L'origine du rythme, chez les Africains, se trouve dans le corps qui danse, même s'il existe une musique, une cadence externe pour accompagner les pas du danseur. Le rythme du corps dansant est le seul essentiel, car c'est lui qui, en dernière instance, commande directement la réceptivité des rythmes externes, y compris les pas que doit poser le bon danseur africain. L'individu en qui fait défaut ce rythme intérieur du corps voudrait-il danser, il ne le pourra jamais malgré les percussions et les vibrations de sons lui parvenant de partout. Si on peut supposer qu'il entend les sons de ce rythme externe, on ne saurait, en revanche, justifier qu'il les écoute vraiment. Comme dit le Psalmiste qui, dans la Bible, se réfère aux morts, cet individu paraît disposer « des yeux qui ne voient pas, des oreilles qui n'écourent pas, des narines qui ne sentent rien » (Ps 115, 5). Car, une seule chose est essentielle à la perception sensorielle selon les Africains : l'intériorité en

quoi consiste toute rythmicité. En conséquence, l'état d'âme de l'individu traduit la source de sa danse au sens de son rythme intérieur. Source principale de rythme rimant avec les divers rythmes externes proposés pour la danse.

Le rythme, c'est de l'énergie.

Variation des temps forts et des temps faibles, y compris des cadences en *crecendo* et en *discrecendo*, le rythme jouit, ici, d'un lien étroit avec la cadence, au sens d'une succession d'émotions chaque fois suscitées par l'harmonie des sons²¹², des paroles ou des chants : « quand le rythme change, la cadence change » (« *ni hun gbè dyɔ, wè fɔ nɔ dyɔ* »), disent les Gun. Nous en avons des exemples à travers l'histoire de notre vie économique marquée par des saisons d'abondance auxquelles succèdent des saisons de pénurie, ou encore la simple histoire du climat changeant en Europe, de l'été en hiver en passant par l'automne et le printemps. Si nos émotions révèlent nos changements d'humeurs, le rythme est ce qui nous change, et la danse les transformations esthétiques de nos corps. Nous avons assisté récemment à un spectacle de vives émotions au lendemain de la victoire française à la *Coupe Mondiale*, notamment lors de l'accueil réservé aux joueurs sur les champs Élisée à Paris en juillet 2018. Dans la description des journalistes, témoins de cet événement désormais historique, les Français étaient dans le rythme de la fête. La joie était spontanée partout et la danse s'exprimait par une sorte de déploiement d'énergies naturelles. On le voit bien à travers les ovations, les marches et les pas des foules derrière les joueurs revenus chez eux pour être chacun couronné. Il n'y avait manifestement pas un orchestre de prévu, et pourtant la musique était improvisée et l'on dansait. C'était la musique naturelle du cœur ou de l'instinct, c'étaient les cœurs qui s'ouvraient à la joie et l'on en profitait. L'émotion seule a suffi pour impulser la danse africaine au sein du public concerné par la victoire des sportifs du ballon rond : un à un, ces joueurs, désormais sûrs de la couronne de gloire, s'avancent, chacun comme un héros, afin de toucher du doigt à la coupe. Ce fut l'heure où la joie atteignit son paroxysme, l'heure d'explosion des énergies que même les forces de l'ordre ne peuvent plus contrôler, l'heure d'éclosion des rythmes intérieurs. C'est la danse partout, comme le soleil qui fait admirer la beauté du paysage au matin du printemps, y compris la douceur du jour qu'on y respire. Pour ces joueurs qui ont dansé, tel que le footballeur français d'origine camerounaise – Umtiti, seul le rythme intérieur a suffi. Car l'émotion qui s'en dégage est bien plus puissante que

²¹² Le son selon Delalande (2001) peut être compris ici comme « l'empreinte personnelle et indéfectible du musicien (ou d'une culture musicale) et, à ce titre, la condition sine qua non de la musique – d'une musique qui n'ignore pas forcément l'écriture, mais qui relègue celle-ci à des fonctions secondaires, schématiques, pré-textuelles, et jamais textuelles » (B. Lortat-Jacob, 2010 : 16).

l'écho des percussions des tambours. L'énergie intérieure, c'est le fondement de toute danse, la base de toute connaissance sur la danse. C'est la force sans laquelle l'Africain ne peut ni danser ni rien comprendre au mécanisme de la danse au sens d'expression corporelle. Car, pour que l'expression, même corporelle, soit possible, il faut l'existence d'une parole exprimable, il faut l'existence d'un objet à communiquer. Or, qu'aurait un corps non nourri d'énergie à communiquer ?

Certes d'un univers culturel à l'autre, les modes d'expression de cette énergie intérieure diffèrent. Ils apparaissent sous diverses formes, diverses figures, divers styles. Toutefois, l'objectif reste le même, à savoir la jouissance de l'âme. Ce qui apparaît propre à certaines sociétés d'Afrique tel qu'au Bénin, au Togo, au Nigéria, au Ghana, en Côte d'Ivoire ou au Burkina, c'est la capacité de vivre une joie par anticipation : on le voit dans la danse suscitée par l'imaginaire du cultivateur qui, au retour des champs, s'aperçoit que la table est prête pour le repas. Cela seul suffit pour impulser la danse. On le voit aussi dans les rapports à la religion : des systèmes de croyances, voire d'espérance en une vie meilleure après la mort provoque une sorte de joie anticipée chez nombre de pratiquants, notamment en contexte de deuils où il n'existe manifestement pas de motifs de joie. Certes, c'est là le paradoxe d'une triste joie selon les regards étrangers qui n'y comprennent rien. Mais selon les concernés eux-mêmes, cela est tout à fait normal. Pour être certain que son parent défunt est accueilli dans une vie meilleure à la nôtre, on procède à des sacrifices de pardon en échange aux torts qu'il aurait commis à l'égard des dieux, puis plutôt que de pleurer, la cérémonie invite à fêter son retour aux ancêtres. Voilà qui occasionne de vives émotions de joies que traduisent les rythmes et les danses que nous décrivons plus loin.

Qu'une simple joie puisse susciter la danse chez les Africains, et non pas nécessairement chez tous les hommes est un fait : l'exemple le plus remarqué de la danse africaine comme expression de joie et de satisfaction intérieure fut le comportement du défenseur Umtiti, notamment quand il marqua le but de la demie à l'origine de la victoire française : sans parole, ni chant ni cloche, celui-ci se mit à démontrer ses talents de danseur africain, grâce à des pas particulièrement risibles, y compris des gestes de bassins en synchronie avec des vibrations et des tremblements des épaules comme pour jouer au *clown*. Voilà qui sait danser en situation d'absence de rythme musical. Il en a été de même dans les mêmes conditions pour les autres joueurs d'origine africaine. Les gagnants non africains, en revanche, ont certes eux-aussi savouré leur joie, mais ils l'ont chaque fois manifestée à travers des modalités d'expressions culturelles différentes. Un autre exemple de la danse africaine en absence de musique nous est relaté par Ayoko Mensah, et repris par Lassibille qui évoque le comportement de la mère de Léopold Sédar Senghor quand elle reçut la nouvelle de

la réussite de son fils au Baccalauréat : elle s'est donné le plaisir de savourer ce succès en dansant sans instrument de musique (Lassibille, 2016 : 241).

Le rythme du cœur.

La danse africaine apparaît bien plus qu'une satisfaction intérieure à l'individu lui-même qu'une simple chorégraphie rimant avec le rythme externe. Et pour être pratiquée comme telle, elle n'a pas nécessairement besoin d'un rythme musical. M. Lassibille rend compte, par exemple dans une ethnographie des danses locales réalisée au Niger, que la danse peut exister sans percussions : « pas d'instruments de musique, dit-elle, [...], mais chant, claquements de mains et de pieds » (Lassibille, 2016 : 241).

Cette conception de la danse, au sens de la dynamique du corps d'un individu mouvant en synchronie avec l'émission de sa voix, Alphonse Tierou (2001), l'a définie par le *dooplé* : « C'est par le *dooplé*, affirme-t-il, que les danseurs africains sont passés maîtres dans l'art de faire vibrer les épaules, la poitrine et la tête. Il a fait d'eux de véritables spécialistes des hanchements, des déhanchements, des mouvements pelviens » (Tierou 2001 : 64).

Dans la même ligne que Tiérou, Lassibille nous fait part du caractère dynamique de cette danse africaine trouvée çà et là chez certains auteurs. Léandre Vaillat (1942 : 13) décrit [...]

« la danse nègre » par : « Les trémoussements ou les rotations d'épaule, les coups de tête en arrière, le tremblement du torse, l'agitation du postérieur, l'alternance des coups de talons avec le trépignement des pieds à plat [...] En dansant, ils font des mouvements d'hommes sportifs et même des mouvements moins naturels, comme la vibration du dos, du torse, du cou et des mains ou encore la rotation du bassin, des épaules, de la tête et du cou ».

Ces traits de mouvements, attribués à la danse africaine de façon ancienne, peuvent être considérés comme des qualités uniques ou des défauts condamnables selon les auteurs. F. de Menil (1905 : 133) mentionne, quant à lui, les importantes « saltations des nomades » (Lassibille, 2004 : 3)

L'énergie suppose le repas.

Pour exister et s'exprimer, l'énergie qui suscite la danse pourrait bien évidemment se passer de nourriture, au sens de repas. Une simple joie suffirait certes à faire mouvoir le corps pour la danse. Mais pour les Gun de Porto-Novo, une telle danse sans la fête ne serait pas suffisamment savoureuse. Il faut donc nourrir le corps d'énergie physique grâce au repas. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel repas ! il importe que le repas pour la danse soit un repas de réjouissance, donc un repas de fête, comme qui dirait « un festin succulent de viandes grasses et de vin capiteux » (Isaïe

25, 6-10). Ainsi Gilbert Rouget évoque chez *Ogou*, dieu du métal, ce souci de la fête qui vise à faire danser en mangeant en milieu *gun*.

L'intensité de la joie, les Gun veillent à ce qu'elle parvienne à son comble. La joie d'une bonne récolte suffirait chez les Aja, les Fon en particulier, à impulser la danse, dit Gbemawonmede. Mais ce ne serait pas assez pour déchaîner les émotions chez les Gun. Il faut, ici, prévoir du pain à croquer – du *kpětě*, du *wo*, du *kāna*, le tout arrosé ne serait-ce que d'une gorgée de bière dite *La Béninoise* ou de la boisson locale : *atan* ou *sodabi*²¹³. Aussi, le danseur *gun* y trouve-t-il la joie qui ouvre son esprit à l'extase, à l'évasion ou à l'euphorie de la danse – état de félicité rêvé, loin de tous les soucis de l'existence. Comme dit Jean Ahouandjinou : « lorsque je chante et que je danse, je ne me sens plus comme un existant sur la terre des misérables ».

II. Les musiques, les fêtes ou les repas de communion

Je propose de revenir au propos de Toté d'Atingbansa selon lequel, « le repas des dieux consiste dans la fête des hommes ». En effet, les Gun conçoivent que leurs dieux mangent lorsque les hommes musiquent et dansent, ce qui suppose en réalité que ces derniers, musiciens ou danseurs, ont eux-mêmes mangé. Car comme ils disent « *adomě gan tè* » (l'énergie vient du ventre) ; autrement dit, la force pour produire la musique ou la danse provient du pain dans le ventre. Il n'existe donc pas de fête sans le repas, ni de joie sans la fête chez les Gun. Dans cette logique, la fête est nécessairement un partage avec les dieux, tandis que la joie consiste dans l'ouverture de soi à l'autre (*xomě hun hun*).

Arrêtons-nous un peu sur l'idée de partage. Prendre un repas ne consiste pas en un acte individuel chez les Gun. Celui qui mange se laisse aussi manger, le repas engage certes la subjectivité de l'individu, mais bien plus ! il touche à l'intersubjectivité située entre le consommateur et le consommé.

Dans le contexte *gun*, c'est la musique qui est consommée ; une musique qui agit, non pas comme un objet, mais comme un sujet éveillant l'intelligence du cœur pour rendre possible la danse. Comme le souligne Stockmann (1985 : 17), « le terme « musique » traduit *musikē* – de la langue grecque d'où dérive chez les anciens grecs le sens global de chanter, réciter de la poésie,

²¹³ Vin de palme : la boisson *atan* est directement recueilli du palmier abattu dont on extrait la sève, tandis que *sodabi* est préparée à partir de cette sève distillée.

mouvoir le corps, danser et manipuler des instruments »²¹⁴. Dans la même perspective, Jean Molino affirme au sujet du rapport subjectif de l'individu à la musique, lors d'une communication, « entendre une musique, c'est la comprendre, mais en la transformant »²¹⁵, autrement dit, chaque oreille²¹⁶ musicale est un moule qui façonne le son perçu à sa manière. Il s'agit là d'un processus de subjectivation musicale à deux niveaux : du côté de la réceptivité (oreille musicale) et du côté de l'expressivité au sens de la performance²¹⁷ qui concerne la danse. Dans les deux cas, on assiste à une expérience éthique²¹⁸ de la singularité de l'artiste et de la complexité de sa relation problématique au monde.

Abordons ensuite l'idée de la joie. Au sens de la fête, la danse est une appropriation d'une joie métamorphosant. Cela se passe dans un acte solidaire entre le danseur qui consomme et la musique qui est consommée. Le rapport de l'individu à la musique est placé sous le signe d'une double métamorphose : l'état du sujet dansant au sens du reproducteur de la musique et celui du sujet musiqué au sens de l'individu transformé par la musique. C'est dans cette optique qu'il convient de comprendre comment G. Rouget (1996 : 7) procède à l'interprétation de la danse à la cour royale de Porto-Novo sous le règne du roi Gbèffa. De même, comme le rappelle Laurent Aubert, « notre rapport à la musique est placé « sous le signe d'une double métamorphose : d'une part, la musique nous transforme par les pouvoirs dont elle est investie ; d'autre part, nous transformons la musique par notre écoute » (During, 2008 : 100). Mais ce qui permet ainsi cette métamorphose, c'est au fond, les facultés affectives liées au corps de l'individu lui-même. Ce qui conduit la plupart des auteurs intéressés par cette thématique, tel que D. Le Breton, à fonder toute perception sur le corps considéré comme le « filtre » par lequel l'individu reçoit et communique des sensations avec le monde. Il en découle une dimension de sa singularité par laquelle l'univers prend sens en lui, y compris le résultat de sa relation avec le monde qui devient culture²¹⁹, au sens d'un héritage à la

²¹⁴ Cité par Anca Giurchescu, 2001, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », In : *Cahiers d'ethnomusicologie* ; 14 | 2001, p. 80

²¹⁵ Cf Colloque « Musiques orales et migrations musicales », Abbaye de Royaumont, 22 juin 2000.

²¹⁶ L'importance accordée à cette notion d'oreille est aussi présente dans le vocabulaire musical des Amériques Latines. Michel Plisson et Isabel Aretz (1994 : 229-243) utilisent l'expression « avoir de l'oreille ».

²¹⁷ Il s'agit des aspects performatifs de la danse : ce que réalise la danse, ce qu'elle accomplit, fabrique, ce à quoi elle aboutit.

²¹⁸ Le concept d'éthique musicale, selon Monique Desroches, « bien plus qu'un ensemble de règles de déontologie, atteint l'esprit musical, l'émotion, l'affect et la sensibilité individuelle et collective » (2010 : 275).

²¹⁹ À la subjectivité de l'artiste, ajoute l'objectivité de l'art Anca Giurchescu, (2001 : 79) qui constate que " à un certain stade de leur histoire et dans des contextes sociaux particuliers des gens appartenant à une culture donnée établissent un lien entre différentes formes d'art et [...] ce lien se stabilise et se développe avec le temps ». Au final, la subjectivité de

postérité. Dans le domaine des arts et des scènes, la musique est source d'affects et d'effets ; elle est un trésor qui prend sens et croissance dans le corps du danseur, de même que ce dernier est lui-même enrichi par la musique qui le pénètre. Ainsi, ce qui fait danser, ce n'est pas la musique comme telle, c'est plutôt la subjectivation de la musique par le danseur qui y imprime sa marque personnelle et sa singularité.

Bien évidemment, lors de mes observations chez les Gun de Porto-Novo, j'ai découvert des exemples de cette appropriation de repas qui métamorphose l'individu, notamment à travers les danses rituelles telles que les décrit G. Rouget : la joie de vivre avec les dieux²²⁰ qui rend compte de l'expérience de la danse.

Il s'agit du retour de l'individu au paradis jadis perdu, comme qui dirait un désir ardent, plus ou moins satisfait, de la célébration des origines du monde. C'est la puissance de ce désir qui ouvre l'individu à la mémoire des ancêtres. Ce désir est puissant, chez les Gun, car au commencement, pensent-ils, tout était beau : amour, vérité, justice et paix. Ce retour au temps mythique qu'on trouve récurrent dans le *mythe de l'éternel retour* de Mircéa Eliade (2001), est une donnée puissante chez les Gun. C'est ce que d'aucuns qualifient du *retour ontologique* de l'être chez les Africains (Shelton, 1963). Il s'agit d'une grande charge de nostalgie liée à la mémoire des ancêtres, c'est-à-dire la richesse de leur cœur, au sens de région où on stocke les affects et les émotions²²¹. La danse, élément performatif de rituels de retour²²², consiste dans le culte qu'on voue à ces ancêtres qui sont identifiés la plupart du temps à la terre où retourne ce qui reste de leur existence : corps, vêtements, sièges... La terre qui nourrit la vie et la danses des hommes en produisant les aliments pour le repas se charge aussi d'offrir une gîte aux corps humains dégradés par la mort, y compris aux restes de l'individu concerné par le décès. C'est ainsi que les Gun perçoivent la maternité de la terre (terre-mère), dieu fournisseur d'énergie auquel l'individu doit retourner de temps en temps pour rendre un

l'artiste est chaque fois sont synchronisée avec l'objectivité de l'art ; et c'est de leur solidaire action que jaillit la culture musicale développé toujours plus.

²²⁰ Musique et danse comme repas des dieux à Porto-Novo : « l'élément le plus spectaculaire de la tradition musicale chez les anciens rois de Porto-Novo est sans doute la coutume qui voulait qu'à la mort du monarque, un membre de la famille rivale soit fait prisonnier et sacrifié et que la peau de son dos serve de membrane au tambour de l'awatagan (dignitaire de la cour annonçant la mort du roi) » (F. Borel, 1997 : 306).

²²¹ Chez les Gun la mémoire et le cœur sont pareils : le cœur de l'homme est intelligent, de même que l'intelligence dispose d'un cœur. Dans le processus de mémorisation, remarque During, « le cœur intervient, comme le dit si bien l'expression apprendre par cœur. Transmettre suppose alors "confier un secret, un mystère, quelque chose d'indicible" » (2008 : 94).

²²² Restauration, restitution, rétablissement de l'ordre, renouement avec la vie perdue... sont autant d'aspects qu'on y voit.

culte, y compris lors de sa danse où le danseur africain²²³ se doit d'atterrir régulièrement sur le sol comme pour chercher ses énergies. C'est aussi à ce dieu qu'on retourne définitivement à sa mort.

Selon Michel DEMEULDRE, (2006 : chp. 7) « un désir qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir, mais vers le passé, ou plutôt vers la représentation d'une origine » (During : 140). Qu'on cherche à la cultiver ou à l'apaiser, cette nostalgie traduit un mal de vivre, une mélancolie ressentie à l'évocation d'un « paradis perdu », voire d'un « monde supérieur », par définition inatteignable. Liée au souvenir de l'être aimé et à la « contemplation de l'absence », elle a par exemple trouvé une de ses expressions les plus accomplies dans le ghazal, poésie lyrique et élégiaque qu'on rencontre en de nombreuses régions du monde islamique (voir ici Fortier : 15-23 pour la Mauritanie, et Lambert : 103-116 pour le Yémen), ou dans la poésie chantée éthiopienne, sur laquelle Delomberra Nega nous dit que « nombre de ces chants sont des exutoires, mais aussi des remontants, des euphorisants que chacun sait prescrire et doser pour lui-même » (Nega : 41). (Cité par ADEM, 2006 : 2)

Mais c'est aussi un désir traduisant, au fond, un mal être humain : le mal de vivre dans ce monde des transgressions, ce monde de mensonge où l'amour est trahi, la justice bafouée et la morale perdue. Ce monde marqué par le mal, les souffrances et la mort. Dans ce monde du paradis perdu, le mal fait ainsi l'objet de la poésie par les cœurs exilés, c'est-à-dire coupé de leurs origines, lesquelles battent fort dans l'espoir du meilleur, dans l'espérance du nouveau jour où ils pourront exprimer le triomphe sur le mal, quoiqu'ils expriment déjà, à travers danses et chansons, leurs regrets, leurs larmes ou leurs plaintes avec la connivence des musiciens de la nostalgie. En témoignent G.G. Vikey chantant et dansant au bénéfice de ses frères exilés, notamment les déportés vers l'autre bout du continent africain. En conséquence les Gun dansent aussi bien dans le bonheur que dans le malheur.

En plus des musiques et des danses, le repas est aussi une composante importante du partage lors des danses *gun*. Et pendant ce joyeux partage auquel on assiste, sont concernés aussi bien les dieux que les membres de la communauté entière : les individus mangent les repas du festin et les ancêtres et les dieux s'en réjouissent. Il s'agit bien souvent d'un partage joyeux à l'occasion des retrouvailles en familles, ou entre amis ou gens de bon voisinage, sous des appâtâmes, à la maison et de plus en plus au restaurant de nos jours. La joie s'installe surtout lorsque le vin de palme – *sodabi* – s'intègre dans ce partage²²⁴ : l'on boit jusqu'à la lyre, l'on s'enivre à l'envi, et jusqu'à l'évasion de l'esprit. Mais qu'on ne s'y trompe pas : il n'est pas facile d'atteindre cet état d'ivresse spirituelle, bonheur que Michel Demeuldre qualifie de « paradis perdus » et retrouvé, de « réussite » ou de « sérénité villageoise » (2004 : chp. 7). Pour y arriver, l'individu doit « se trouver dans une

²²³ Aujourd'hui, il s'agit du danseur contemporain tiraillé entre : l'Afrique perdue et l'Occident se refusant à la conquête.

²²⁴ On retrouve cette idée de partage dans le jazz qui, selon Oriane Chambet-Werne, apparaît comme le lieu par excellence de faire vivre ses racines avec les autres (2001 : 91-102).

certaine disposition d'esprit, un état de réceptivité et de disponibilité affectives qui permet de créer un environnement particulier, une « atmosphère débarrassée des problèmes quotidiens » (Borneuf, 2010 : 74)

Yvre de joie ! tel est l'objectif de la fête organisée, laquelle ouvre les cœurs ou les mémoires à la beauté du paradis retrouvé. Cette joie qui fait danser traduit, chez les Gun, l'ouverture du cœur à l'autre (*xomě hun hun*). Au fond, la danse apparaît donc comme l'éclosion du cœur – siège des richesses appartenant à l'individu ou à la collectivité. Elle se manifeste comme une fleur qui s'écloie à l'orée du printemps pour manifester tous les trésors de vie produits en elle tout l'hiver alors que sommeillait la nature.

L'ouverture du cœur certes, mais aussi l'ouverture de la culture *gun* aux autres cultures dans le monde (*xomě hun hun*). La danse est aussi l'éclosion de la culture – siège des richesses de la connaissance collective, des savoirs ancestraux ou trésors endogènes²²⁵. La danse est l'ouverture des richesses patrimoniales pour les faire connaître sporadiquement aux jeunes générations appelées à en assurer, à leur tour, la transmission à la postérité ; ce qui est d'ailleurs nécessaire à la pérennité de la mémoire ancestrale. De cela découle l'importance des rituels au sens où Turner affirme qu'ils réactualisent sporadiquement la mémoire sociale afin d'en assurer l'immortalité (Turner, 1968 : 17). Grâce au rite, dit Pierre Clastres (1973 : 114-120) qui va dans le même sens, « la société dicte sa loi à ses membres », mieux, elle révèle ses secrets aux personnes lui appartenant.

De même, à chaque fête, la danse se déploie comme du feu. Les Gun qualifient de « feu » (« *qù* ») l'énergie qui nourrit leur danse. Ainsi, dans la mesure où le feu ne peut rester caché sous une table sans risque d'incendie, le repas du danseur *gun* est comme cette énergie susceptible de l'enflammer sous le feu de sa joie. Tout danseur *gun*, sur la scène, est perçu comme une flamme à l'intérieur de laquelle brûle le feu de son festin. De même qu'il danse comme on festoie, il savoure sa joie en dansant. Ce qui amène les Gun à l'injonction selon laquelle « il faut manger pour danser et danser pour manger ». Mais au terme de l'exercice, quand vient la fatigue, les Gun disent « *kɔ ci mè* », expression traduisant littéralement « le feu s'est éteint dans le cou », autrement dit le feu de la joie s'est étiolé, la joie du festin s'est épuisée. Mais qu'une telle joie s'épuise n'est pas une bonne nouvelle. Un bon danseur est donc l'individu toujours brûlé par sa joie contagieuse ; il représente l'énergie jamais épuisable, l'énergie du festin toujours joyeuse au regard des spectateurs. En contrepartie, un danseur fatigué n'est plus bon à rien, il a perdu le feu de sa joie, il n'est plus

²²⁵Pour compléter cette réflexion on trouvera des informations dans le livre de Hountondji Paulin (sous dir.), 1994, *Les savoirs endogènes*, pistes pour une recherche, Ed Karthala, Paris 345p.

combustible, il ne présente plus grand intérêt pour ses anciens fans. Il est celui dont le soleil s'oriente vers le couchant, celui dont la joie s'est affadie.

Il s'agit, ici, de ne jamais perdre de vue l'importance de la joie qui, pour rester vive, doit être nourrie et entretenue par les précieuses énergies du repas. Que fait-il, le danseur fatigué ? que reste-t-il à celui dont l'enthousiasme est menacé par la mort ? Le repas de la fête peut encore le raviver, le breuvage des dieux peut redorer son blason : « tu es danseur et tu le demeures envers et contre tout. La fatigue n'aura pas prise sur toi » dit le sage. « Manger » signifie, ici, qu'il ne faut pas perdre l'enthousiasme, caractéristique du danseur. « Le ventre affamé n'a pas longue vie, mon fils, mange ! il faut manger pour danser ».

Pourtant, en les voyant danser, les premiers explorateurs occidentaux arrivés chez les Gun, voire ailleurs en Afrique, disaient de ces derniers qu'ils perdaient du temps, qu'ils étaient stupides. Certes, les Africains ne pouvaient s'imaginer une joie coupée du profit, une joie gratuite et sans efficacité pour leur existence individuelle ou collective²²⁶. Cette joie stérile n'existe pas pour eux (Somé, 2017). D'ailleurs ne se méfient-ils pas de toute idée de gratuité qui fait penser à l'inefficacité. La danse africaine ne manque pas d'efficacité ; elle vise sinon l'entretien du corps au même titre que le sport (Feuriel, 2006), du moins un intérêt lié au prestige, au salaire, à la conciliation avec des puissances surnaturelles ou à une croissance de pouvoir religieux (Hazoumè, 1956). Ainsi, la joie qu'éprouvent les danseurs et qu'ils partagent dans la fête, c'est celle de la jouissance, c'est une joie féconde et fécondante, joie productive, joie contagieuse et créative : la joie qui s'ouvre au monde, qui partage : « si moi, je suis joyeux, tu dois pouvoir l'être aussi » dit-on. C'est une joie qui produit du fruit. Voilà qui traduit l'objet de la communication en quoi consiste la danse *gun*, au sens d'un appel à l'imitation de soi par les autres et un partage des richesses de soi avec les autres.

On ne le dira jamais assez, la fête est partage chez les Gun qui le démontrent bien par leur danse. La pratique de cette danse dit le refus des sociétés africaines de courir le risque de la fermeture sur soi, le risque de l'égoïsme, le risque du repli sur soi, le risque de l'autarcie. La fête, en nous enjoignant de partager, nous incite, ici, à l'intégration de nos savoirs, de nos compétences. Dans le contexte social *gun* que j'ai observé, la fête est une interdiction de la mort des cultures, des

²²⁶ Qu'elle soit dite traditionnelle – qualification maladroite selon Lassibille, ou moderne ou encore contemporaine, la danse africaine est toujours l'expression du corps humain en mouvement, laquelle n'enlève rien aux diverses fonctions sociales qu'elle peut occuper en matière de l'esthétique ou de l'art – spectacle, loisir, scène ou beauté des corps en mouvement –, ni aux fins qu'elle peut poursuivre – économique, religieuse ou thérapeutique

coutumes, des traditions par défaut de transmission écrite à la postérité. Elle est une incitation à la croissance culturelle grâce à l'invention, aux innovations, à la créativité que favorisent les rencontres, les mélanges, les imbrications culturelles, les métissages, les brassages, les échanges à l'intérieur de l'Afrique elle-même, voire au-delà.

La fête du 10 janvier au Bénin

Lors des festivals *vodŭn* au Bénin, à Porto-Novo en particulier, chaque famille, chaque clan, chaque village est invité à sortir au monde son patrimoine artistique en matière des danses et des repas. Voici comment s'est déroulée une danse appelée *go-hŭn*.

L'orchestre est en place. Au premier son du gong géminé, commence à se former progressivement une foule de spectateurs. Ces derniers se disposent en cercle. Au milieu d'eux apparaît en premier le nommé *alɔn wa tɔ*, c'est-à-dire celui qui joue le rythme et qui danse à la fois. Le rythme est annoncé par une forte percussion du tambour *go-hŭn*. Le danseur, avec sur la tête une jarre *vodŭn* décorée, commence par se dandiner comme balancé par le vent. De plus en plus proche du public par le sourire dans le regard, il chante tout en s'étirant par le cou comme s'il devenait une girafe. Le voilà aussi battant de ses mains son propre torse nu, tout en chantant de plus belle. Lors de cette production, comme pour provoquer l'admiration des spectateurs, celui-ci feint de s'arrêter par moments, tandis que tout le monde est surpris de le voir plutôt poser des pas de danses : c'est une surprise qui se solde par des rires et des applaudissements. La bonne humeur règne.

Stimulé, un spectateur se joint à ce danseur, puis un deuxième, puis un troisième jusqu'à ce que la scène soit désormais pleine. Tous se mettent à danser ensemble. Tous, comme débordés de joie et d'énergie, recherchent le chemin du partage des valeurs qui les habitent. Ces journées de fêtes populaires offrent donc un rendez-vous de partage et d'enrichissement mutuel des uns par les autres au bénéfice de la créativité : les hommes dansent, les masques aussi, « y compris les ancêtres eux-mêmes, ajoutent *Nah Axɔsi* qui peine à démontrer son propos lors d'un entretien à Ouidah à l'occasion des festivals *vodŭn* du 10 janvier 2019 :

« S'il arrive qu'une lignée veuille se mettre à la marge de la fête, les ancêtres se chargent de la punir, dit-elle, car c'est la règle, on doit respecter la coutume et les traditions laissées par nos pères »

Toute joie, disions-nous, est nécessairement festive. Mais selon qu'il s'agisse des sociétés de tradition dualiste ou des sociétés influencées par les courants monistes, les modalités que prend cette même joie sont différentes. Plaisir pour les unes, cette joie est jouissance chez les autres. D'où la trilogie : Plaisir lié aux affects – Joie lié à l'état psychologique – Jouissance liée aux émotions dans la durée, avec pour dénominateur commun la fête au sens de la danse du danseur.

Les Gun constituent particulièrement une société de jouissance, parce qu'il ne suffit pas d'avoir du plaisir à la danse, encore veulent-ils prendre le temps d'en profiter par le festin. Et lors de la fête, ils n'ont besoin d'aucune forme de rythme externe, sinon leur corps pour s'écarter et danser. Dans ces conditions, toute percussion, tout son, tout orchestre, s'il y en existe, apparaît malgré leur apparence de grande célébrité comme un superflu ou comme une boursoufflure. Le rythme externe n'existe pas sans les mouvements du corps dansant, autrement il ne serait qu'une enflure ne présentant que du vide.

À quoi se réfère-t-on alors lorsque l'on pense à l'essence du rythme chez les Gun ? Le danseur et l'orchestre constituent deux univers en interaction. La littérature orale en contexte béninois propose, en matière de toute danse, de considérer le rythme corporel du danseur, univers interne, par opposition à celui du contexte social propice à la danse. De là, la considération, d'une part, de la dynamique du corps dansant comme tel, et des instruments de musique d'autre part, lesquels fournissent le rythme, et dans certaines circonstances, constituent autant d'objets cérémoniels que de symboles, voire des dieux, sans oublier l'habillement des danseurs à dessein préparé pour activer, voire maximiser la perception sensorielle ou extra-sensorielle de ceux-ci, y compris les rituels de purification préalables à l'habillement du danseur ; les éventuels ingrédients réservés à fournir de l'énergie à l'individu qui va monter sur la scène : *qù yé nɔ qù bo nɔ qũ*, dit-on (on mange pour danser). En définitif il y a d'une part le danseur lui-même dans sa totalité affective, mieux dans sa rythmicité, et d'autre part, le contexte social ou musical qui va rendre possible sa danse. Il y apparaît comme entre deux eaux qui se compénètrent ; sa danse est comme une nourriture, non pas seulement celle du ventre, mais aussi celle de l'esprit. Des rapports socio-culturels se nouent donc entre l'artiste dansant et le contexte dans lequel il agit, véritable laboratoire de notre analyse.

Selon la pensée de certains sociologues africains, tel que Akoha Bienvenu, il faut considérer comme favorables à la danse l'existence elle-même tout entière, au sens du mouvement du cosmos. Danser, selon lui, c'est entrer dans le mouvement du cosmos et se laisser entraîner (Akoha, 1987). Nous trouvons donc dans la littérature proprement africaine des modèles de réflexion et d'interprétation des danses – peu importe leur caractère traditionnel ou moderne –, à partir des concepts de perception sensorielle du cosmos, de perception extra-sensorielle, de nourriture de l'esprit, de communion, d'assimilation, de fusion avec une divinité, de collaboration, de métamorphose, de production ou de reproduction, d'invention ou de création artistique.

III. Ma propre expérience ethnographique enrichie par mes lectures

« Danser, c'est manger » disent les Gun. J'ai proposé d'étudier le rapport métaphorique que la danse entretient avec le repas, selon le propos des Gun de Porto-Novo : « il faut manger pour danser » (« *dù ye nɔ dù bo nɔ dũ* »). À travers cet énoncé métaphorique entre la danse et les repas, j'ai très tôt compris que mon enquête ethnographique me conduirait à une meilleure intelligibilité de la danse grâce au repas et inversement – le repas et la danse apparaissant, ici, comme deux réalités explicitement différentes certes, mais aussi similaires dans le fond, grâce à un arrière-plan mécanique, y compris des présupposés implicites comparables.

Mes premiers pas de chercheur se sont d'abord fondés sur des bribes connaissances, assez générales, notamment celles que j'avais reçues sur les danses des populations relevant de l'aire culturelle *aja-tado* dont les Gun constituent l'une des composantes en tant que groupe social structuré (Koudjo, 1988 : 73-74). La raison qui m'a poussé à approfondir ces connaissances chez les Gun de Porto-Novo est simple : j'ai découvert chez cette population que la danse revêt un caractère assez singulier et qu'elle s'exprime en langage de repas. Cette particularité de la danse observée m'avait impressionné quelques années plus tôt ; d'ailleurs elle figurait déjà dans mon mémoire de Master en Anthropologie sociale et culturelle soutenu en juillet 2015.

Outre ces connaissances, j'ai trouvé des matériaux ethnographiques chez G. Rouget à propos de la société *gun*, notamment sur leur conception de la danse, au sens de réjouissance. À la faveur de cette découverte, ma thèse prit un ancrage réel chez les Gun.

Au début de cette recherche, la plupart des travaux sur les danses étaient fondés sur un déterminisme musical, notamment dans le domaine des sciences de l'homme. Certains auteurs conçoivent la danse comme un art émergeant de la rencontre de plusieurs cultures. Dans cette perspective théorique, Christiane Jourdain Garrec soutient que « le rôle de l'art n'est pas d'enfermer chacun dans son propre territoire, mais bien d'ouvrir sur un terrain inconnu ». Il s'agit, selon cette auteure, d'une « démarche innovante dans la création contemporaine, dont la particularité s'exerce sur chacun face à sa singularité ». Pour elle, danser consiste à être réceptif, à « déplacer les frontières où l'entrelacement des langages nous amène à multiplier les points de vue ». Elle pense que les différences individuelles²²⁷, si elles se croisent, occasionnent, à coup sûr, la créativité dans le domaine de l'art, et de la danse en particulier.

²²⁷ Nous trouvons un intérêt particulier à illustrer notre propos sur les différences individuelles en matière de la réceptivité par l'étude de Véronique Kunzelmann et Tania Hummel (2003) : celles-ci analysent différents modes

D'autres auteurs, quant à eux, perçoivent la danse comme un art de gestion d'une culture²²⁸, définie en termes de biens patrimoniaux incorporés et déterminés par les sons, les rythmes ou les cadences. Dans ce sens, les rythmes seraient un ensemble de contraintes spécifiques du corps dansant qui représente un magasin de savoir endogène, tandis que le danseur lui-même doit ajuster son propre corps à ces rythmes renouvelés, afin de réaliser son art, développer ses talents, y compris l'harmonie et la beauté de ses gestes. Il ressort des diverses analyses que le corps du danseur est l'enjeu central de l'art de danser. Car le corps dansant entretient avec l'environnement du danseur des rapports problématiques ayant fait l'objet de plusieurs thèses dont voici quelques-unes :

Fondée sur des études en ethnomusicologie et en psychologie cognitive, notamment à partir des musiques vocales de tradition orale et leur expressivité, Amélie Pavard (2015) soutient l'idée d'un déterminisme musical dans les phénomènes de transe qu'elle assimile aux contextes émotionnels intenses. Dans le cadre des rituels *soufis*, dit-elle « la confrérie *šādiliyya* place la musique au cœur de ce processus : l'écoute de poèmes d'amour mystique chantés, puis la production collective de gestes dansés porte l'émotion à son paroxysme, en une extase contemplative » (Pavard, 2015).

Se rendant proche des cultures dans lesquelles l'oralité est de mise, pour sa part, Marie Heyd (2015) aborde la même question du corps dansant sous l'angle de ce qu'on y perçoit. Elle fait remarquer une sorte de variation du corps dansant, à travers une présence contrastant avec l'absence de ce même corps lors de la danse – présence avérée du danseur malgré le vide de son corps. L'auteure soutient que : « la postmodernité rend à la mort et à l'absence toute sa densité. À travers la répétition, entre jubilation et désespérance, les artistes figurent la temporalité de l'épreuve par une écriture qui travaille l'instant. Ils racontent ces événements infimes qui sont les plus fragiles, les plus précaires, ayant pourtant une forte efficacité » (Heyd, 2015).

Avec les avancées technologiques en télécommunication, Vivian Fritz (2015) propose une redéfinition du corps dansant influencé par les progrès, tant dans l'espace que dans le temps. Selon l'auteur, apparaissent désormais comme un nouvel enjeu de nouvelles préoccupations

d'expression musicale chez les enfants – jeux d'instruments, danses, chants et théâtres. En comparant différentes classes d'enfants de cycle 1 soumises, chacune, à la même sonorisation d'un album, elles défendent l'idée selon laquelle « ces différences relevées et analysées dépendent de l'âge des enfants, de la langue utilisée, de l'organisation spatiale et temporelle particulières à chaque école ».

²²⁸ Sous l'écorce des termes « politique et gestion de la culture », Alice Dumas (2012) se sert de la notion de temporalité pour proposer la construction d'une carrière professionnelle de l'artiste, et du danseur en particulier. Elle soutient que « le temps de la professionnalisation du danseur est aussi celui de la reconsidération des valeurs dont il entourait sa pratique ». Autrement dit, si les œuvres vivantes sont éternelles, sans doute la carrière du danseur reste-t-elle illimitée ou indéterminée. Il en résulte des particularités du marché du travail dans le secteur artistique.

chorégraphiques relatives à l'image de soi. Car s'il est vrai, comme on dit, que « l'habit ne fait pas le moine », il n'en demeure pas moins vrai qu'il contribue à la reconnaissance du moine. C'est d'ailleurs dans cette optique que Gaëlle Viémont (2018) vise à défendre l'idée selon laquelle l'art costumier constitue un art à part entière qui, pour être second dans l'élaboration d'un spectacle, n'est pas pour autant secondaire. De là découle un supplément de souci, chez le danseur – celui de valoriser sa propre image. Cela apporte une sorte de transformation des relations du danseur au public : « La danse contemporaine, dit Fritz, affectée par l'usage des technologies sur la scène (image vidéo, internet, logiciel), voit se modifier les manières de chorégrapier ». L'auteur considère ainsi l'incidence des nouvelles technologies sur les danses, telle que la télé-présence, comme une transgression. Il interpelle la vigilance des chorégraphes contemporains : « Assistons-nous à l'éveil d'une nouvelle danse, ou à l'émergence d'un autre art ? » s'interroge-t-il (Fritz, 2015).

Aurore Heidelberger (2012) s'est intéressée aux « obsessions du chorégraphe, à la recherche d'un corps au comportement instinctif ». Elle soutient que l'instinct corporel, affecté par la parole ou l'usage des nouvelles technologies sur la scène, exacerbe les passions, au sens de pousser le corps dans les excès, de rendre son affectivité plus intense, plus intense aussi ses sensations en matière de la jouissance et de la souffrance : « au contact du médium audiovisuel, affirme-t-elle, le corps se déchaîne et atteint un état dionysiaque. Le corps filmé dans *Blush* détient la même force, la même énergie excessive, qui caractérise sa scène » (Heidelberger, 2012).

Nous faisant remonter au XIX^e siècle, époque où le romantisme s'imposait dans l'espace scénique, Bénédicte Jarrasse (2014) soutient, quant à elle, que l'enjeu ultime est dans la définition du corps romantique de la danse : « c'est la danseuse, dit-elle, à défaut de la danse, qui devient l'objet principal des représentations ». Elle parle ainsi du corps glorieux de la danse comme d'un corps métaphorique, ou encore comme l'avvers d'un autre corps – le corps terrestre de la danse : « La ballerine, dit-elle, cristallise le dualisme essentiel de l'imaginaire romantique et se retrouve au cœur d'une entreprise de mise en légende et de légitimation de l'art chorégraphique. Le dire de la danse passe désormais par une mythographie [...] Les procédures de mythification déterminent un corps proprement décent – le corps glorieux de la danse » (Jarrasse, 2014).

Alice Godfroy (2013) soutient l'existence, chez les danseurs et poètes, d'une même expérience du corps interne, à travers les sentis infra-motiles et les inchoations de mouvement. Elle ouvre, ainsi un nouvel horizon comparatiste de la danse sur fonds de la poésie : « un poème certes ne danse pas, dit-elle, mais il est porté par une certaine *dansité* qui renvoie au mouvement corporel qui le sous-tend et qui mobilise la motricité du lecteur ». Elle propose d'« entendre sous le silence

thématique de la danse la quête d'une forme de convergence plus élémentaire ». Ce que moi je nommerai « cœur » dans cette thèse est perçu ici comme la « trajectoire de l'infra », racine de tout acte créateur.

Ce que je nommerai « rythme naturel du cœur » correspond à ce que S. Brivady (2002) appelle « créativité » au sens de la puissance de créer. Et tandis qu'en observant les Gun, je la situe à l'intérieur du système circulatoire du sang, celle-ci l'assimile à « une opération mentale ». Elle soutient que la danse est créatrice en mettant en exergue le lien inextricable entre l'opération mentale « créativité » et l'activité corporelle qui consiste dans la croissance : « grandir et apprendre, dit-elle en pensant à la danse, font de l'école le lieu privilégié où l'enfant peut se construire et créer son avenir sans se conformer aveuglément à un modèle ». Dans la même ligne, Amandine Menges (2004) défend l'idée selon laquelle il existe des intérêts de la danse, au sens de communication non verbale, pour le développement de l'enfant. Il répond à la nécessité de pratiquer la danse au cycle 1.

À son tour, Claire Habig (2016), sous l'écorce du lien entre mouvement et musique dans les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix, soutient l'existence d'un perpétuel contraste d'émotions migratoires, au cœur même de la musique, comme si elles se situaient dans un entre-deux où « départ et retour se mêlent au point de devenir interchangeables ». L'auteure affirme que « la langue musicale se fait alors pleinement un moyen de transport. Véhicule et émotion, elle débouche sur des épisodes de danse où se réalise l'alliance du mouvement et de la musique »

Pour ces divers tenants du sociologisme culturel dominant dans la pratique des danses comme telles, ce qui détermine une danse résulte principalement du plaisir découlant du rapport individuel à une musique, au sens d'état d'esprit, abstraction faite du contenu culturel d'un tel état, puisque l'art de danser repose essentiellement, selon eux, sur ce plaisir. Ainsi se trouve démontrée l'importance accordée à la musique et aux orchestres par cette école. Toutefois, appliqué aux danses pratiquées chez les Gun, ce sociologisme est confronté à une double difficulté :

En premier lieu, j'ai observé chez les Gun de Porto-Novo que l'entrée sensorielle de l'individu dans le monde de la musique suppose un goût référé au repas – l'acte de manger supposant, ici, l'expérience de la faim. Comme telle, la faim traduit à la fois la souffrance du ventre creux (*xo vɛ*) et le *vide* intérieur (*ado vɔ*) dont le bénéfice consiste dans le désir (*jlo*) du plein (*xo go*) jamais satisfait. Selon les Gun, sans cette insatiabilité fondée sur l'expérience du *vide* intérieur, l'individu ne danse pas. Autrement dit, sans la faim, l'expérience du plaisir n'est pas possible. Il en résulte l'injonction : « il faut manger pour danser » (*dù ye nɔ dù bo nɔ dũ*). Car il faut

absolument que la beauté du monde nourrisse le corps dansant pour en faire un espace de production d'émotions : la danse.

Dès lors, ce que d'aucuns nomment ailleurs « plaisir de l'âme » animant le corps dansant apparaît se concrétiser dans l'effet de la faim, au sens du *vide* intérieur qui fonde la profonde volonté des danseurs qui consentent à profiter d'un bonheur jamais satisfait chez les Gun, jouissance intérieure comparable au plaisir du repas. Il convient, dès lors de procéder à une clarification des termes en fonction des cultures auxquelles on a affaire, autrement le risque des malentendus terminologiques est grand.

En second lieu, les danses observées chez les Gun sont assez variées, cela devrait induire à un déterminisme ethnomusicologique diversifié²²⁹, avec des justifications variées chez le danseur chaque fois appelé à s'adapter au contexte culturel ou cultuel. Ce qui n'est nullement le cas, puisque les Gun reconnaissent partout une même motivation à la danse : celle de l'amour pour la danse qu'ils nomment *vodŭn aziza*. Telle est l'unique origine des danses *gun*.

Dans ces conditions, un ethnologue en devenir tel que moi, ne peut s'empêcher d'avoir des réserves face aux nombreux discours en contraste avec mes observations en cours sur les danses *gun*. Afin d'être rassuré, j'ai mené des enquêtes indispensables : j'ai identifié les principales danses *gun*, y compris les contextes dans lesquels elles sont respectivement pratiquées. J'ai réalisé un film, j'ai recueilli des propos sur les danses, j'ai étudié les chaînes opératoires en matière des repas et des danses, voire observé les rituels de danses lors des festivals *vodŭn*, m'étant fixé comme objectif de produire une explication alternative à celle du déterminisme musicologique – une explication qui ne s'en tiendrait pas à des arguments purement épistémologiques, mais qui reposerait sur des éléments factuels susceptibles d'invalidier éventuellement cette théorie. Il fallait rassembler ces éléments de façon méthodique.

Deux résultats principaux sont ressortis de ces enquêtes :

1. d'une part : j'ai remarqué que le déterminisme musicologique, tel que le mettaient en avant les auteurs rencontrés lors de mes lectures, n'avait guère de pertinence. Car les danseurs *gun*

²²⁹ Si le goût référé au repas est différent d'un individu à l'autre, il ne peut servir de réponse sociale à ce déterminisme : selon les valeurs du milieu considéré, le son provoque régulièrement des préférences et révèle les différences ou les clivages. Les individus et les groupes s'opposent par leur préférence. Et à partir du moment où se forment des affinités sur fonds de goût, s'opère la conservation de l'homogénéité initiale du groupe, par-delà l'éclatement (les clivages), par recomposition chaque fois renouvelée : la naissance des Gun ne signifie pas une disparition automatique des groupes sociaux antérieurs aux Gun.

exploitent avec beaucoup d'efficacité le rythme naturel du cœur, assez différent de la musique artificielle. Ce rythme du cœur qui explique la danse correspond au mouvement du sang qui irrigue le corps des substances nutritives, y compris l'oxygène qui est indispensable à la vie du danseur. Il en résulte l'idée de la nourriture du corps sans laquelle la danse, au sens d'éclosion de l'être humain, n'a pas lieu. La musique, les orchestres, et les autres formes de rythmes externes ne sont que des superflus.

2. Le deuxième résultat : le vocabulaire de la danse fait lui aussi référence au terme cœur. Cela est éclairant. La danse traduit, en effet, « l'ouverture du cœur » (*xomě hŭn hŭn*), expression à présupposés polysémiques. En effet, qu'importe à un cœur de s'ouvrir autrement que pour se faire découvrir, pour révéler sa beauté, pour se valoriser, pour dire qu'il n'a rien à cacher, qu'il est propre, car s'il était rempli de méchancetés ou d'opprobres, il se cacherait. C'est du moins ce que disent les Gun eux-mêmes. Et qu'est-ce qui cause cette ouverture comme telle sinon le besoin de vie, de nourriture ?

D'après les matériaux résultant des entretiens que j'ai effectués çà et là (histoire de vie de tel danseur, spectacles filmés, propos analysés), je me suis aperçu que les Gun concevaient autrement leurs danses depuis fort longtemps : à la fois comme le rythme naturel du cœur et l'ouverture de ce même cœur. Bien plus, de même que l'individu, chaque société *gun* dispose elle aussi d'un cœur symbolique appelé *vodŭn* dont le rythme et la sortie offre l'occasion de danser lors des fêtes. Ce *vodŭn* apparaît comme la dynamique sociale de toute pratique du repas et de la danse chez les Gun.

Or, si l'on s'en tient aux thèses des africanistes selon lesquelles la danse vient du *vodŭn*, telle que celle de Rouget, de Koudjo et bien d'autres encore sur la question, les Gun auraient certes développé plusieurs types de danses au fil du temps, chacune adaptée à un *vodŭn* particulier relevant de leur patrimoine culturel. Mais affirmer cela apparaît insuffisant à mon avis, puisque le *vodŭn* est considéré par ces derniers comme un symbole, donc commun à la communauté. Dans cette optique, la théorie selon laquelle la danse s'origine dans le *vodŭn* apparaît réductionniste ; car elle ne saurait rendre compte du ressenti individuel et des différences liées à la pratique de la danse comme telle. Aussi, convient-il d'ajouter que la danse est motivée par le rythme naturel du cœur de l'individu dansant, dimension souvent occultée quoique bien plus essentielle : la danse est l'ouverture naturelle du cœur sans laquelle les *vodŭn* eux-mêmes ne sauraient exister. Dès lors, j'ai supposé que si la danse vient du battement naturel du cœur, les rythmes qui viennent eux-mêmes du

vodŭn devraient avoir aussi un lien avec le cœur de l'homme, siège de l'amour et de tous les sentiments de joie qui font susciter une danse.

En effet, l'une des raisons pour laquelle il n'y a pas besoin d'artifice musical pour la danse chez les Gun, c'est que les *vodŭn* eux-mêmes, symbole vivant de justice et d'amour, existent réellement dans le cœur du danseur (*vodŭn-si*), bien avant leur existence au sein des communautés à leur service. En prenant en compte l'attachement naturel des adeptes à leurs *vodŭn* respectifs, abstraction faite des instruments de musique, y compris les joies naturelles que ces derniers développent sans aucun concours musical, leur investissement en énergie et en temps à travers de riches compositions de chants, années après années, au profit de ces *vodŭn*, j'en conclus que ces danseurs *gun*, *vodŭn-si*, possèdent déjà en eux-mêmes tout le potentiel du rythme *vodŭn* qu'ils dansent. D'où l'idée *vodŭn* des personnels pour compléter l'existence des *vodŭn* collectifs. Les danseurs ne sont donc en rien des esclaves de leurs orchestres. Plutôt que de considérer leur danse comme un équivalent à celle que l'on trouve dans les sociétés occidentales, aujourd'hui parvenues à un haut niveau technologique au bénéfice de l'art musical, ces derniers préfèrent approfondir les vertus musicales relevant de leurs propres corps pour nourrir leurs besoins en matière des danses.

De là, raisonner sur les danses *gun* en termes d'influence des rythmes, des sons de musiques ou d'orchestre, m'a paru non satisfaisant, parce que, au fond, les danseurs *gun* ne sont pas commandés dans leur pratique musicale par des contraintes rythmiques externes. Mais ils sont plutôt déterminés par un attachement naturel au *vodŭn*, celui du rythme naturel en eux-mêmes accompagné par le tambourinement de la musique externe elle-même.

Ma conclusion de cette enquête qui met en doute la pertinence de la notion du déterminisme trouvé dans les discours savants sur la danse comme une réponse automatique à des contraintes musicales vient de l'étude du rythme appelé *akon hŭn* pratiquée en absence de musique.

Comme les autres Aja de l'aire *aja-tado*, les Gun pratiquent donc cette danse qui a pour effet de mettre en valeur le corps humain : pour produire de la musique, ils s'amènent torses nus sur la scène, ayant chacun l'art de se frapper la poitrine, si bien qu'il en résulte une véritable mélodie qui donne le plaisir de danser. Mais certains orchestres, tel que *Eryole* qui s'est souvent produit au centre culturel français de Cotonou, m'ont donné l'occasion d'observer le rythme contemporain comme une alternative de musique et d'absence de musique. Un nombre presque égal de séquences musicales et non musicales qui chevauchent dans une même suite, comme dans une continuité harmonieuse dans la durée.

Mais lors des intercalés non musicaux s’observent assez fréquemment des réajustements des tambours, des masques, des pagnes noués à l’épaule ou à la ceinture, y compris le réajustement des postures des corps dansant.

Après quelques minutes d’absence (silence !), la musique réapparaît à chaque fois. Les danseurs *gun* s’abandonnent à l’euphorie de la joie. La bonne humeur règne. Et de nouveau la scène regorge de sons des tambours. Mais si ces sons musicaux disparaissent par moments, le rythme naturel des cœurs joyeux ne disparaît jamais. Celui-ci subsiste, quoique caché au fond des danseurs eux-mêmes. Il est une énergie qui agit depuis l’intérieur, avec une densité très nettement supérieure à celle que l’on trouverait naturellement dans une musique. Et si l’on imagine cette énergie en déploiement depuis l’origine de l’individu qui danse, cela signifie que la structure de la danse est bien évidemment ancrée dans le cœur.

Il est toutefois flou de qualifier l’univers des *vodŭn* du principal déterminant de la danse chez les Gun, comme le voudraient les théories de mes aînés. Tout au plus, se permettrait-on de considérer le *vodŭn* comme la symbolique sociale du cœur, siège des émotions et de la mémoire sociale. Ainsi, à mon avis, les instruments de musiques rythmant la danse ne seraient rien d’autre qu’une sorte d’extension du cœur du danseur : cloches, gongs, castagnettes, tambours, bref tout objet de souvenirs en raison des émotions confiées à lui par le cœur humain au bénéfice de la communauté tout entière. Au fond, les danseurs *gun* ne sont pas poussés à danser par les instruments de musiques dont le principal rôle consiste en réalité à accompagner leur danse. En conséquence, il existe structurellement une relation de continuité, mieux de complémentarité, entre le cœur – rythme naturel du corps dansant – et la musique, au sens de rythme artificiel. C’est en cette relation de complémentarité du cœur par le *vodŭn* que *consiste la* structure de la danse chez les Gun. En sorte que sans le fonctionnement naturel du cœur du danseur, il n’existe pas de danse.

Cette complémentarité s’explique par le fait que les *vodŭn*, loin d’être indispensables à la danse, peuvent simplement être utiles à la joie de celle-ci que traduit l’ouverture du cœur (*xomě hŭn hŭn*).

Donc les musiques des orchestres et le battement naturel du cœur sont les deux faces d’un même processus rythmique au bénéfice de la danse *gun* ; et l’on ne peut pas parler, dans ce cas d’une danse déterminée par les facteurs limités d’une musique, comme si la danse et le rythme étaient donnés séparément, puisque le rythme lui-même apparaît comme une composante du corps vivant ; il est intrinsèque au corps dansant qui en tire du profit.

Ces résultats auxquels je suis parvenu, bien évidemment à partir de l'observation de la danse et des repas en milieu *gun*, visent à mettre en lumière des caractéristiques plus générales de la danse ailleurs dans le monde. Ils sont transposables tant en Occident qu'en Orient. Et dans cette perspective, mon parcours ethnographique chez les Gun permet à cette recherche finissante d'avoir déjà toute sa portée ethnologique qui dépasse désormais la simple description ou interprétation de la danse *gun*.

En même temps que mon ethnographie sur la danse, j'ai constaté, à mesure que s'approfondissait ma relation avec mes interlocuteurs, que mes hôtes *gun* entretenaient des liens singuliers avec l'invisible : ancêtres et dieux. Deux types d'indices ont contribué à me révéler cela :

1. Le premier vient d'un rituel préparatoire à la danse *go-hun* que les Gun de Zèvu pratiquent devant la case des crânes de leurs défunts (*assanyi xɔ*) avant tout spectacle de danse, afin d'en obtenir l'autorisation et l'assurance que tout se déroulerait dans de bonnes conditions. Ce rituel est une véritable mise en scène du lien social qui existe entre les vivants et les morts. Lors des interactions des organisateurs de la danse à la rencontre de leurs interlocuteurs invisibles, c'est-à-dire l'âme des ancêtres convoqués à cet effet, des cadeaux sont offerts à ces derniers en échange à la réussite du spectacle qui va avoir lieu. Ce rite apparaît ainsi comme l'occasion d'entrer en contact avec les entités invisibles dont la puissance est une garantie à la bonne marche du spectacle. Ces entités viennent aider les danseurs dans leur pratique, voire les délivrer si nécessaire.

Selon les Gun, les *vodŭn* sont des esprits capables d'incorporer les plantes, les eaux, les minéraux, les animaux ou de posséder des personnes de leur choix. Les *vodŭn* se comportent comme des personnes. Ils mangent, ils boivent, ils parlent, ils chantent et ils dansent. C'est d'ailleurs ce qui permet aux humains de communiquer avec eux. Dans le cadre de *go-hŭn*, les *vodŭn* sont les esprits d'ancêtres incorporés par les divers instruments servant à rythmer cette danse dont voici le rituel préliminaire :

L'un des organisateurs de la danse est chargé de donner à manger au *vodŭn* incarnant l'orchestre : à savoir un gong et quatre tambours couchés par terre. Sur le plus grand des tambours appelé chef, sont posées deux baguettes de bois destinées à jouer ce tambour ayant en sa face le gong (*gan kéké*).



© Padonou Assomption

Figure 57 : Photo des instruments de musique considérés comme des dieux adorés dans le cadre du rythme go-hũn, mars 2018 à Zèvu honto.

Arrivent à leur tour les autorités du clan et les prêtres *vodũn*. Des individus leur apportent de la nourriture : une assiette portant de l'argent – billets de 1.000 F cfa, un bol d'eau, des noix de kola et des boissons traditionnelles et moderne alcoolisée et sucrée, à savoir du *sodabi* et de la bière et du *Fizzi*²³⁰. C'est un repas de fête pour les *vodũn*. Ils sont nourris afin d'être réveillés de leur sommeil. L'énergie de ce repas vise à leur faire produire du rythme pour la danse.

Le prêtre *vodũn* avance, prend une bouchée d'eau. Il en asperge ensuite chacun des quatre tambours de quelques gouttes en commençant par les plus importants, le gong compris. En même temps que ces gouttes sur les tambours, il prononce ces paroles incantatoires : « vous nos pères qui êtes à Aja (situé géographiquement au Togo) et à Oyo (Nigéria) nous vous saluons ». En buvant ensuite une bouchée de boisson alcoolisée (*sodabi*) comme il le fit avec l'eau, le prêtre continue l'incantation :

« nos hommages à vous qui êtes dans le pays des morts comme dans le pays des vivants. Nous vous appelons tous, sans exception. Nous n'appelons pas seulement les uns et oublions d'autres... » Il en fit de même avec la boisson sucrée (*Fizzi*),

« voici la chose douce pour notre existence, que le chemin soit doux et agréable pour nous, que nos yeux ne larmoient pas ! que nos poches soient remplies de sous après ce spectacle, à l'instar de nos ancêtres chaque fois qu'ils frappaient le tambour à coup de baguette (*agida*) ».

²³⁰ Boisson gazéifiée et sucrée qui se présente comme du jus de fruits divers mélangés.

À la fin de ces libations, le prêtre *vodŭn* prend les noix de *kola* ; il les rompt chacun en quatre morceaux ; et en les portant de ses deux mains jointes, il les élève jusqu'au front et prononce ces paroles :

« oh oh oh ! les pères, disons que c'est comme ça. Nous disons le serpent est sorti, l'épouse aussi. Nous disons Jiman, nous disons Agossou, nous disons Viadenou, Vous tous qui avez habité ici, nous disons Blé Kossi ; nous n'oublions personnes nous vous appelons tous ». Ensuite, le prêtre laisse les quatre morceaux du kola tomber au hasard dans une assiette. Il se donne le temps de les lire et de les interpréter à plusieurs reprises jusqu'à l'obtention des signes satisfaisants parce que convaincants. Il prononce ces paroles à l'adresse des danseurs maintenant prêts à monter sur la scène :

« Le sage ne mange pas avec une seule main ; il faut deux mains pour porter son enfant. C'est avec deux bras qu'on va vous porter quand vous arriverez dans le pays. Oui nous voici en route vers le pays de la danse et du succès ».

Après cette prière pour les danseurs, le prêtre *vodŭn* reprend les quatre morceaux de kola, les secoue dans ses deux mains jointes et les laisse tomber de nouveau dans l'assiette. Il les lit et en donne cette interprétation :

« nous avons certes une bonne conduite (*o wa dagbe wè mi hu*), mais notre cadeau reste insuffisant aux yeux des ancêtres ; il faut augmenter de billet d'argent pour acheter le visa ».

Ce processus de divination s'effectue à plusieurs reprises jusqu'à satisfaction qui voit l'opération aboutir à l'ouverture du chemin (*alio hun*). Alors le visa est obtenu.

Dès lors les humains sont autorisés à partager le repas des dieux. Mais qu'on ne s'y trompe pas ! dans ce contexte, les humains doivent manger comme des dieux. Ils ne doivent pas manger le repas sacré avec la main, ils la mangent directement avec la bouche dans le plat. Car les esprits n'ont pas besoin de main pour manger. Ainsi le prêtre, les chefs, toutes les organisatrices et tous les organisateurs du spectacle passent manger à tour de rôle en bequetant, chacun sur chaque instrument un morceau du cola découpé. On mange, on se régale. Car il faut manger pour danser.

Une autre piste que j'ai suivie est celle de ces paroles incantatoires : chants magiques, chantés mentalement, incantation que des êtres humains adressent à l'âme de leurs défunts supposés présents dans les instruments de musique. Or, très nombreux sont les chants adressés au *vodŭn* qui nous donnent des instructions sur les astuces qui cherchent à séduire.

Les Gun engagent ainsi des dialogues de personne à personne avec des entités invisibles ; et à travers cette relation – ces paroles chantées, mimées ou ovationnées –, ils adressent des messages à l'esprit des ancêtres envisagés comme personnes, en leur suggérant des conduites.

En réalité, ces énoncés révèlent des moyens de communiquer avec une foule d'entités invisibles réputés posséder la clé du succès, y compris « l'arrière-plan cosmologique » sur fond duquel les interactions peuvent se déployer.

Chapitre 10. Le danseur africain

Qui peut danser ? Judith L. Hanna, auteure anglophone de plusieurs collections en formes de « films », « slides », « tapes », « books », « articles », « movement instructions » est intéressée par la danse africaine contemporaine – *African Dance*. La théorie sur la danse qui ressort de ses publications est d'un grand intérêt pour cette réflexion :

« La danse, dit-elle, peut être définie le plus utilement comme un comportement humain, composé, du point de vue du danseur, 1) de séquences volontaires qui sont 2) intentionnellement rythmiques et 3) culturellement structurées ; ces séquences étant formées (4a) de mouvements corporels non verbaux (4b) différents des activités motrices ordinaires et (4c) possédant des valeurs inhérentes et esthétiques » (cf « Une définition interculturelle de la danse », in : <http://www.ethnomusicologie.net/ladanse.htm> consulté le 6 octobre 2019).

Ces détails démontrent qu'il existe, au-delà des appareils culturels, chorégraphiques, scéniques et esthétique du spectacle, une intention et une volonté agissante du sujet danseur, en sorte qu'il ne peut exister de danse sans ces qualités du sujet. Il en résulte que les caractéristiques de la danse relèvent, elles-mêmes, de l'humaine condition : à savoir l'intention, le désir, l'intelligence (I), l'habileté technique, le savoir-faire ou la ruse (II), par opposition à la routine. Cette description nous permet, ici, de faire une présentation du danseur au cœur des traditions de danses en Afrique, notamment chez les Gun (III).

I. Une volonté humaine agissante

Chez les danseurs *gun* de Porto-Novo, il est particulièrement intéressant de mettre en évidence l'importance accordée à l'écoute du rythme (*gan sisè*), par laquelle se définit la danse. Cette écoute est ce que Michel Plisson et Isabel Aretz (1994 : 229-243) nomment l'oreille musicale du danseur dans un contexte de danse folklorique en Amérique latine. Appelée l'oreille culturelle par les Gun, au sens de la réceptivité sensorielle, elle est une écoute à la fois interne et externe²³¹ chez l'individu dont les mouvements corporels et les gestes sont une reproduction physique de

²³¹ C'est cette écoute que Bernard Lortat-Jacob appelle « oreille culturelle », en ayant recours aux concepts de « habitus » ou de « disposition » chez Bourdieu.

l'intériorité, un acte intelligent qui vise à révéler la joie intérieure. Toute danse apparaît, dès lors, comme la traduction externe d'une écoute, au sens du rythme intérieure, en mouvements gestuels. Et puisqu'il s'agit d'un art, la danse *gun* est pratiquée par l'homme intelligent qui sait cohérer la signification du rythme écouté à la beauté du geste utilement accompli par la main. Ainsi, comme dit J. During (2001 : 39), le danseur « est intelligent parce qu'il a une main » pour révéler le trésor qui existe en lui-même. En témoigne le propos ci-après :

« Lorsque je monte sur la scène, je me dis en moi-même : je vais démontrer aujourd'hui qui je suis au monde entier, même s'il faut mourir pour cela je suis prêt à révéler à tout le monde entier que je viens de la bonne famille ». (Extrait d'un entretien avec Bizenghor rencontré en mars 2016 à Missirété Porto-Novo).

Comme tel, le danseur porte en soi-même une richesse à révéler. Il danse pour l'honneur et pour sa propre dignité quoi que cela puisse lui coûter ; il danse malgré les risques qu'il peut courir, il cherche à se valoriser en dépit des souffrances qu'il perçoit en sa chair vive : « même s'il faut mourir sur la scène, dit-il, je danse pour me révéler ». Le danseur *gun* danse ainsi pour révéler son identité, et il le fait envers et contre tout. Mais il n'y parvient réellement que grâce à sa bonne volonté (*jlo dagbe*). Cela m'amène à dire qu'il existe, au fond, une volonté de puissance en tout bon danseur. De même, la danse est, par essence, une activité intentionnelle, ce qui implique aussi, chez le danseur, l'existence d'une intelligence en déploiement, laquelle est, selon certains Africains, non seulement en lien avec des réalités visibles, mais aussi en intime coopération avec des forces invisibles²³². Car, en même temps que témoin d'un trésor culturel en transmission, le corps du danseur apparaît aussi comme impliqué dans le rythme communément appelé *gan*, c'est-à-dire le métal ou le fer qui est un dieu chez les Gun : *ogu*, dieu carnivore qui consomme sa victime en dansant. La danse conduit ainsi le danseur à entrer dans le mouvement du cosmos et des dieux (Brun et Gal-Petitfaux, 2006 : 19), à l'image du chamane au bénéfice de la collectivité. C'est comme écrit J. During (2001 : 39-60), « par le geste, [j'allais dire grâce à la danse *gun*] le corps s'implique dans la musique, si bien qu'elle prend corps et devient performance ». Les phénomènes de trances ou de danse des masques constituent des exemples à travers lesquels le corps, à l'écoute du rythme, apparaît comme un champ d'échanges merveilleux entre le visible et l'invisible.

Ainsi être danseur, c'est « choisir le corps et le mouvement comme champ de relation avec le monde [visible ou invisible], comme instrument de savoir, de pensée et d'expression » (Louppe, 1997 : 61). Le danseur fait ainsi intentionnellement l'option de s'ouvrir à l'altérité par opposition,

²³² Comme le dit Tiérou s'agissant du peuple *wéon*, « les masques, loin d'être un objet d'apparat et de divertissement comme dans certaines sociétés [...] sont une véritable voie de spiritualité [...] Le masque est « la face visible [d'une réalité invisible] Institution aujourd'hui encore méconnue » (Thérésine et al, 2013 : 313).

sinon à tout automatisme robotique, du moins à toute activité poussée par quelque instinct animal ou par un besoin de l'autre tout court.

Le danseur apparaît ainsi comme un communicateur. Par exemple, le *hũn-gǎn* chez les Gun de Porto-Novo est un rythme dans lequel le danseur est appelé à dialoguer tant avec l'invisible qu'avec les tambourineurs. C'est à la source de ce dialogue qu'il se nourrit lui-même de nouvelles connaissances, tout en contribuant à l'instruction culturelle des jeunes générations. Lors de mes recherches, j'ai appris, sur les instructions de Monsieur Kiki – intellectuel communautaire – que chaque rythme *hũn-gǎn* véhicule toujours un enseignement et un appel à l'approfondissement des connaissances culturelles, c'est-à-dire à l'innovation ou à la créativité artistique telle que Virginie Valentin (201 : 133) l'observe, elle aussi, en Occident, notamment dans le domaine de l'éducation des jeunes adolescentes en danse classique. Je propose maintenant d'éclairer la théorie de la danse africaine ci-dessus articulée par l'analyse du rythme *hũn-gǎn* :

Le rythme *hũn-gǎn* comporte et communique un langage magique²³³. Le vocabulaire utilisé est lui-même révélateur de sa magie (*azé*), terme traduisant un pouvoir mystérieux, une sorte de transcendance au-delà du tangible. *Hũn-gǎn gbo* signifie le rythme le plus puissant, le plus dominant car, dit Bernardin Nougbozounkoun, « il véhicule un enseignement dominant toute la vie de la société *gun* ». Pour m'en apercevoir, je me suis rapproché tant des joueurs que des danseurs eux-mêmes. En voici la présentation par un spécialiste, Monsieur Nougbozounkoun, danseur et joueur *hũn-gǎn* rencontré à Ouando au cœur de la ville de Porto-Novo. Selon Bernardin, le rythme *hũn-gǎn* est émis par un tam-tam spécial, différent d'un simple instrument de musique accessible sur le marché. Ce tam-tam entouré de mystère est aussi soigné par des rituels – d'où le caractère cérémoniel de la danse *hũn-gǎn* qui s'ajoute à l'intentionnalité caractéristique du danseur *gun* comme démontré plus haut. Ce rituel a lieu avant et après l'utilisation de ce tam-tam lors des cérémonies.

Voici le rituel *hũn-gǎn* : avant de le jouer, on expose ce tam-tam sur la place public et on lui donne à manger : « *ye nɔ flu vɛ ni ɛn* » c'est-à-dire qu'on l'asperge de farine de maïs mélangé avec de l'huile rouge, accompagnée d'une quantité considérable de cette même farine tout à l'entour avec des incantations, des prières. Cette façon de procéder est ce qu'on appelle le rituel (*yɛ sù*). Et mon interlocuteur précise :

²³³ Le terme magique évoque, ici, toute réalité ambivalente, à la fois immanente et transcendante.

« ce n'est pas quelque chose auquel l'enfant s'approche sans qu'on lui en explique le danger, y compris la façon de procéder » : Autrement dit : « quand on t'explique bien les choses, avant de commencer, tu dois procéder à la supplication du *hũn-gǎn* en l'aspergeant de nourriture. C'est comme pour avertir ceux qui l'ont institué qu'on est sur le point de l'utiliser ».

(*Ni ye timɛn nǎ we dɔ : nu lɛ kpó wè yé dó na bayi ; ni ǎ jlo nǎ bayi, ǎ nǎ yí nũ lɔ dó vèè ; ni ǎ jlo nǎ yi nũ lɔ dó vèè*) Extrait d'un entretien avec Nougbozounkoun B. en mars 2016 à Ouando, Porto-Novo).

- Au terme d'un rythme *hũn-gǎn* dans une maison, on va de nouveau procéder à l'aspersion du tam-tam comme pour lui donner à manger : c'est le renouvellement du rituel (*yě-sù*) avant les adieux. En ce moment, les membres de la famille visitée, les aînés en l'occurrence, passent déposer, chacun, son présent dans un panier au bénéfice du *hũn-gǎn* : du *cola*, de l'argent, des pagnes. C'est ce qu'on appelle *gen dido*. Ce rituel est indispensable pour introduire et pour conclure la danse *hũn-gǎn* à proprement parler. Autrement, il s'ensuit des malheurs, notamment chez ceux qui cherchent à échapper aux obligations les concernant avant le départ du *hũn-gǎn* :

« si on ne lui fait pas les présents, et qu'on le sort de cette maison, même dans la nuit quand vous êtes au lit, vous entendrez ses plaintes, car c'est un *vodũn* qu'on n'achète pas sur le marché d'Ajla » (*Ibd.*).
(« *Ni ye ma dó gen lɔ niɛn, bo bèè sɔn xwué lɔ gbè mɔ, ni é tè jè zan-mɛ, ni mi mlan ǎyi, mi nan nɔ sè gbé étɔn, do vodun wè, é ma nyi ohun bɔ yé nɔ xo to àjlǎ xi-mɛ* ») (*Ibd.*).

Bernardin précise que la pratique de ce rythme se raréfie de nos jours :

« aucun enfant ne veut aujourd'hui de ce rythme, ce rythme tombe déjà en désuétude » (*« yɔkpɔ dɛ ma sɔ dín dín ohũn é nén lɔ ba. Ohũn ènén ko to ku ku »*) (*Ibd.*)

Bien évidemment, dans tout Porto-Novo de nos jours, le rythme *hũn-gǎn* n'est joué que dans quelques rares villages seulement : Wakon, Gbagla, Saaro et Ajara Soxwè.

Avant d'aborder la façon dont on danse le *hũn-gǎn*, je propose, ici, un regard sur *adũn-kpa*, l'une des dérivées du rythme *hũn-gǎn*. Voici comment il est dansé :

Adũn-kpa est un rythme *hũn-gǎn*. Le rythme *Adũn-kpa* est encore appelé les jumeaux du *hũn-gǎn*. Il est composé de deux tam-tam couchés pour être joués par des experts *hũn-gǎn*. Ici on distingue : un petit tam-tam subordonné à un autre, très géant quant à lui. Au géant tam-tam est attribué le sexe féminin, et au petit le sexe masculin. Les deux sont attachés ensemble par un tissu

blanc appelé *àla wéwé*. Dès que commence la scène, ces deux tam-tam *hǔn-gǎn* se mettent à résonner comme pour impulser l'envie à danser. Les sons qu'ils émettent forment deux partitions au cœur d'un système complet de communication : on y distingue un appel auquel l'on a, à peine, répondu quand retentit un nouvel appel à danser. Cette communication qui est un langage et un partage avec le public est ainsi rythmée²³⁴.

- le petit tam-tam (mâle) dit : « *é do mi hǎnto* » (on nous installe devant le public),
- le grand tam-tam (femelle) répond : « *bo na mi kpètè* » (et on nous offre *kpètè* – sauce cuisinée à partir d'épices et de condiments mélangés au sang de cochon),
- le grand tam-tam (femelle) conclut : « *hanvu tété go nɔ vè kwa, é dǔ nǔ adɔgbe ge ge* » (le petit cochon coûte cher, il a mangé et son ventre est gros).

Quant aux mouvements intimes au corps dansant par le rythme *hǔn-gǎn*, on y découvre un danseur qui ne peut danser s'il éprouve quelque pudeur. Il faut qu'il se sente psychologiquement libre de toutes convenances sociales et de toute hypocrisie. Car le rythme *adǔn-kpa* lui impose de théâtraliser le dieu « *eros* » à l'origine de la vie, y compris les relations du couple (entre mari et femme). Peu importe si les deux danseurs sont du même sexe, ils doivent entrer dans le langage que leur communique le rythme *adǔn-kpa*, afin de le mimer, mieux le traduire par le rapport, chacun, au corps de l'autre. En sorte que celui qui ne connaît pas le langage du corps ne peut danser *hǔn-gǎn*, y compris l'enfant paralysé par les règles de la morale, et voué au respect révérenciel de ses parents. Car comme dit N. Bernardin :

« si tu es timide, tu ne peux pas faire usage de tes hanches à bon escient, tu ne voudras pas glisser, faire des acrobaties

(*ni wiyān to Nǔ-kǔn jǐ nǎ wè, a ma nǎ sigǎn xwue àlin dǎ yé nɔ xwue*).

Et il continue : « Celui qui va bien danser *hǔn-gǎn* doit être compétent en acrobaties, il doit savoir tourbillonner, se renverser, savoir jouer sur ses jambes, savoir bouger ses fesses et ses hanches ; s'il saute très haut, il ne doit pas craindre de tomber sur son dos »

²³⁴ Cette communication me fait penser à la perspective théorique des auteurs traitant de la danse comme d'un langage corporel tels que Fléty, (2011 : 28) ; Senghor, (1959 : 273) ; Mama, (1998 : 5-6) ; Jarrasse (2014 : 8). C'est en effet grâce à un tel langage que des peuples arbitrairement soumis avaient pu, naguère, résister pacifiquement à l'oppression. C'est aussi grâce à ce même langage qu'ils communiquent avec les ancêtres : « l'art en Afrique noire, dit Senghor, est lié à la vie profonde des communautés agraires et pastorales, à la religion et aux techniques [...] il s'agit d'agir sur les forces supérieures, de se les approprier en s'identifiant à elles, par le geste, la parole, le poème, la musique, la danse et le chant, la sculpture et la peinture » (cf. éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine dans *Présence africaine*, 2è Congrès des écrivains et artistes, N° 24-25, fév-mai 1959, p. 273)

(Mè xe nǎ dǔ hǔn-gǎn-gbo dagbe, é nǎ nyo dé xe é na do lè aklobatie gbɔ, é na nɔ dɔ àzà, dɔ gbɔn kɔ-ji, é na nyo dé xe yè nɔ gada àsa lè... é na nyo àlin xwue, ni é yi àga, é ma do na dɔbu na zé nǎgbé étɔ flɛn do kɔ mǎ » nǎgbé jè kɔmè dɔ àwǔ vè, co bɔ mi lè nɔ to okpè xo nǎ yé é).

Ainsi, danser sur le rythme *hǔn-gǎn*, c'est à la fois un bonheur et une épreuve. Le dos à terre apporte beaucoup de douleur corporelle. Vous souffrez réellement, au moment où le public s' imagine que vous êtes puissant et vous admire.

« sur la scène *hǔn-gǎn*, j'ai vu mon père soulever la géante jarre agogbo avec ses propres dents » (*To hǔn-gǎn dǔdǔ tǎn mǎ, m' mɔ baba ce zé àgɔgbò kpodò aǔ kpo kpɔn*). Il y a certes là une profonde douleur (*vivè àgbàza mǎ tɔn*), mais aussi une profonde satisfaction (*vivi*), un héroïsme (*nǔjí kpí-kpé*).

Ainsi, la danse *hǔn-gan* apparaît, ici, à la fois comme un délice et un sacrifice – nous l'avons d'ailleurs décrite plus haut dans le chapitre consacré à l'expérience de la danse *gun*, au sens de jouissance et souffrance à la fois.

Par ailleurs, le *hǔn-gǎn* révèle une coopération entre plusieurs institutions sociales complémentaires, en même temps qu'une production de savoirs endogènes partagés. En effet, l'expérience de ce terrain présente la danse comme un champ complexe dans lequel s'articulent plusieurs données culturelles : le ludique qui attire tous les regards, la morale que cachent les interdits eux-mêmes protégés par les rituels, l'éthique qui interpelle la liberté du danseur ; autant de savoirs endogènes à découvrir à des niveaux différents de la vie sociale. Cela m'amène à poser l'hypothèse selon laquelle la danse en contexte de rituel est une bibliothèque de savoirs endogènes : celle où l'on vient s'instruire sur la culture. Mais c'est aussi un lieu de transmission de ces savoirs qu'on enseigne aux jeunes générations. Cet enseignement est transmis et reçu dans la discipline traditionnelle, et surtout par imitation corporelle ou gestuelle (Ndong Ndong 2014 : 197 et 232). Comme telle, la danse *gun* elle-même n'est pas différente d'un rituel, car elle médiatise sporadiquement les vérités cachées de la société *gun* au sens où : « le rituel est une réaffirmation périodique des termes dans lesquels les hommes, d'une culture donnée, doivent se comporter les uns vis-à-vis des autres pour qu'il y ait un minimum de cohérence²³⁵ sociale. » (Turner, 1968 :17)

²³⁵ Sous le vernis de l'expression cohérence sociale se cachent sans doute des notions chères à l'anthropologie anglaise : « équilibre social », « solidarité sociale », « uniformité culturelle », « ordre social » ou même « équilibre structurel » empruntées à la sociologie politique de Durkheim (B. Lacroix, 1981) ou de Max Weber (1965). Celles-ci sont souvent utilisées pour mettre en valeur une puissance à l'œuvre dans une société. Par exemple, contre l'idéologie coloniale qui

Revenons à l'exemple du rythme *hũn-gǎn* : ventre creux (expérience du *vide* intérieur) n'a pas de longévité, mon fils ! mange ! c'est en mangeant que tu feras ton chemin » (*ado e ma dũ ma do ji do, oví dũ ! Đũ yé nɔ dũ bo nɔ dũ*). Ici ce qui fait dire au rythme que c'est en mangeant qu'on danse, c'est justement que les danses *gun* exigent un effort corporel : « lors de l'usage de ton corps, s'il n'y a pas de nourriture dans le ventre, tu ne peux trouver l'énergie nécessaire pour déployer tes muscles » (« *hweenu xe ă ka to ăgbază nă zăn, ni nu dũdũ ma tin to xomě nă wè, a ma nă do gǎn* ») (*Ibd.*). Ce rapport à la nourriture fait également référence à l'origine de la danse : « *fí xé wè lɔ sɔn* », y compris les connaissances relatives à cette danse « *nu nyɔ-ě n xe to wè lɔ mě* » (Extrait d'un entretien avec Alugbine Dine, en mars 2016 à Cotonou). C'est sous ce rapport que le rythme *hũn-gǎn* appelle le jeune initié à l'imitation de ses aînés afin d'innover à son tour. Monsieur Alugbine Dine, fondateur d'une école de danse fait remarquer que chacune des danses pratiquées en contexte *gun* a sa racine dans la culture : « *wè dé kpé-kpé xe mi nɔ dũ, wè lɔ, ohun dé mě wě é sɔn* ». Ici, le terme « *hun* » traduisant culture signifie « *le sang* » ou « *le secret* » (cf *vodũn Aziza* : le double du danseur). Ce qui fait penser que ces danses ont chacune un rapport avec ce qui est caché au profane, c'est-à-dire ce que seul peut dévoiler le « Fâ », système de divination propre à cette aire culturelle. En vérité chez les Gun, chaque signe du « Fâ » est accompagné d'une danse particulière. C'est ainsi que l'explique Alugbine Dine en mars 2016 à Cotonou :

« Quel que soit le signe du « Fâ » que tu rencontres, il existe des danses qui l'accompagnent » (*Ni a mɔ Fa sin du dé din ; odu éné uwɔ, owè dé yi xa-ě lě tin*)

« Sont là aussi les *vodũn* qui incarnent ce signe, y compris l'histoire de ce signe » (*Vodũn dé tin kpo du lɔ kpo lè, nu dé jɔ kpo du lɔ kpo lè, yé tin*).

« Toutes nos danses viennent du *vodũn* ». (*Wè mĩtɔn lè kpo tɔn son vodũn mě*)

« les danses appelées *gbé mi soké* ou *jèkè*, apparemment profanes et sans rapport au *vodũn*, ont, elles aussi, une origine *vodũn*. On leur a simplement enlevé leur fondement pour en faire du profane » (*Đéé ma tɔn sɔn vodũn mě lè – gbé mi soké, lè jèkè lè –, vodũn mè jě n tɔn sɔn bo yé yi un-dé sɔn émě*).

« *Đũ yé nɔ dũ bo nɔ dũ* » résume la pédagogie *gun* relative à l'enseignement et à l'instruction. Le jeune en état d'instruction doit bien se nourrir de l'aliment qui procure de l'énergie

prônait l'inégalité des cultures, la notion de « cohésion sociale » doublé d'un dialogue interculturel a, selon G. Samson (2011 : 157-171), servi de motif au volontarisme politique pour labelliser la danse *Maloya* élevée au rang de patrimoine culturel immatériel de l'humanité à l'UNESCO. Toutefois, les insuffisances de cette sociologie qui se veut systématique sont aujourd'hui révélées et corrigées par la théorie dynamique de Leach visant plutôt une « intégration fonctionnelle ». Leach (1972 : p.33) présente le rituel, par exemple, non plus comme un système dans lequel les éléments sont figés, mais plutôt comme une technique processuelle à caractère profane ou sacrée, dans laquelle reste momentané « le statut de l'individu en tant que personne sociale dans le système structurel au sein duquel il se trouve ».

au corps dansant y compris la connaissance qui contribue à sa croissance intellectuelle. D'où deux formes de nourritures : pain matériel et savoirs endogènes.

L'expression « pain matériel » est porteuse de sens aux yeux de tous les hommes : elle désigne précisément un besoin vital, une nécessité pour le vivant, telle que l'eau pour un océan. Dans cette optique, demander au jeune homme *gun* en situation d'initiation de se nourrir de pain, c'est lui conseiller de s'assurer d'avoir réglé tout problème lié à ses besoins vitaux, et de s'armer suffisamment pour faire face à l'épreuve ; car danser c'est se laisser éprouver, de même que la vie est un combat permanent. En revanche, l'expression « savoirs endogènes » présentée, ici, comme une nourriture est l'une des caractéristiques de la culture *gun* : « La nourriture, c'est la connaissance, dit Alugbine Dine, c'est le savoir endogène, c'est-à-dire que nous sachions d'où cette danse nous est venue, le germe dans lequel cette danse est apparue » (*Nu d̀̀d̀̀, nu nyɔ́ǎn wè : é wě nyi dɔ mi ni nyɔ́ fi xe wè lɔ sɔn, hũn xe jɔ wè éné*). En effet, les pas de danse relèvent de l'apprentissage au sens de nourriture : « *wè fɔ ḍiḍe éné, e to nu kpi kplɔn sin àlio ji, tali ji nu d̀̀d̀̀* ». (cf « Mange la vie » : *du gbè*)

L'idée ci-dessus implique l'existence d'une coopération avec l'invisible. En effet, les dieux manifestent leurs sentiments dans le corps de leurs dévots à travers des danses de possession. Selon qu'ils sont féminins ou masculins, ces dieux recherchent chacun des partenaires romantiques ; et ils montent leurs dévots. (Mcalister et Lecloux, 2004 : 118). Par exemple : alors que les dieux féminins d'Haïti sont connus pour les relations émotionnelles et familiales [Amour romantique, plaisirs sensuels ou sexuels], les esprits masculins, eux, sont associés principalement à deux concepts : le travail et le militarisme [goût des succès, du triomphe, de la victoire] (*Ibd.*, 2004 : 120).

L'idée de possession, d'adoration et même du genre est une confirmation de l'existence de la coopération avec l'invisible. Être possédé signifie qu'on fait l'objet d'un amour particulier, celui d'un dieu : « les esprits qui dansent dans la tête » de leurs possédés (*Ibd.*, 2004 : 113), afin de les transformer : « Quand les esprits montent [...] leurs chevaux [...], ils transforment des gens ordinaires en divinités capables d'enseigner, de guérir et de transcender le lieu et le moment présent ». (*Ibd.*, 2004 : 113).

De même que l'amour du dieu, il y a l'adoration du dévot au bénéfice de celui-ci. Aimer apparaît ici à la fois comme posséder et être possédé : le dévot est dit « possédé » d'un côté, tandis que le dieu possesseur lui-même est supposé être sensiblement manifesté par l'adepte. Mais dans tous les cas de figure, les manifestations sensibles de cet amour sont visibles grâce au corps du dévot : « La danse et la création africaine doivent, dans une certaine mesure, [être le miroir de ces réalités] ». (Thérésine et al, 2013 : 312)

Si les dieux peuvent avoir l'un ou l'autre sexe, les plus puissants sont nécessairement masculins. Leurs danses sont intégrées dans les activités sociales les plus importantes : « on peut dire que chaque esprit masculin contrôle une compétence différente, de la forge aux travaux des champs en passant par la navigation. La plupart sont aussi soldats d'une armée spirituelle invisible au sein d'un réseau élaboré de réalités militaires » (*Ibd.*, 2004 : 120).

« *Ogou*, selon Mcalister et Lecloux, est un des plus anciens esprits masculins et est aujourd'hui l'un de ceux qui comptent le plus de « serviteurs ». Les temples qui lui sont dédiés sont pléthore, des initiés se font adopter comme ses fils spirituels, et les femmes convolent avec lui en noces spirituelles élaborées, en Haïti comme parmi la diaspora. Sa généalogie remonte en droite ligne jusqu'aux royaumes yoruba et dahoméen dont le démantèlement nous ramène à l'époque de la traite des esclaves. Les Yoruba le connaissent, et le connaissent toujours, sous le nom de *Ogun*. Au Dahomey, aujourd'hui le Bénin, il est depuis toujours Gu. Il est un forgeron divin, un maître ferronnier, art dont il détient les secrets. Il est aussi connu comme le Dieu de la Guerre ». (*Ibd.*, 2004 : 121).

II. Le danseur *gun* : écoute et réjouis-toi

L'expression *gun* qui traduit le mot danseur est *gan sé to*, c'est-à-dire celui qui, afin de se réjouir, se met à l'écoute du métal ; lequel représente, au fond, le dieu des sons ou des voix invisibles, comme décrit précédemment. Selon les Gun, en effet, le danseur est l'individu qui, en prêtant oreille à la voix du métal – le dieu *Ogu* –, se rend disponible à l'espoir et à la joie de vivre, peu importe que le contexte où il se trouve soit imprégné d'allégresse ou de tristesse. Le danseur *gun* représente l'espoir de vivre. Il le représente parfois même dans la tristesse, voire dans le deuil où l'on observe des danseurs danser tout en pleurant. C'est le paradoxe de la joie douloureuse – laquelle n'est pas simplement liée à un contexte de vie. Cette joie est plutôt l'état psychologique qui caractérise le danseur *gun* saisi par l'espoir d'un avenir meilleur bien plus que par les sons.

Cela étant, la joie du danseur est nécessairement subjective²³⁶. Chaque danseur danse sa propre danse. En effet, quand une maison est frappée par le deuil, dit-on chez les Gun, chaque membre de la famille pleure à sa façon, car tout le monde ne considère pas le deuil sous le même angle. Ainsi, les larmes, quoiqu'elles soient versées pour la même cause, ne se ressemblent jamais d'un individu à un autre : « à l'annonce d'un décès dans la maison, dit un proverbe, chacun pleure

²³⁶ La subjectivité de l'artiste, selon Bernard Lortat-Jacob (2010 : 10-28) s'opère entre l'expression musicale et l'expressivité. L'Expression est relative à l'original (création), tandis que l'Expressivité est la qualité que l'interprète ajoute à l'original (recréation). La subjectivité apparaît comme le rôle de l'interprète sur fonds du rythme original.

avec ses larmes propres » (« *cyo dé wɛ ku, avi mɛto mɛto vi ye tè* »). Ici, chaque personne concernée fait son deuil en fonction de sa relation personnelle avec le défunt : les émotions dépendent, au fond, des points de vue assez variés sur le même défunt, y compris les différentes considérations accordées à ce dernier. À cet effet, Jérôme Cler oppose les effets de surface aux profondeurs des sentiments, mieux à l'intériorité affective (2010 : 104-110). C'est de cela que dépend la danse.

Il en est du deuil comme du bonheur : quand il y a un motif de joie partagée par un groupe social, chaque personne concernée interprète cette joie à sa façon, afin de s'en réjouir par la danse²³⁷. Nul ne peut remplacer les autres dans leurs émotions personnelles : pour preuve, lors des festivals de janvier 2018 au Bénin, je me suis permis d'interroger quelques danseurs sur le plaisir qu'ils éprouvent lorsqu'ils dansent. À ma grande surprise, j'ai été confronté à des réponses variées parmi lesquelles aucune expérience de danse²³⁸ ne ressemble à une autre, même si toutes ces réponses tendent à dévoiler un fond commun : la joie. Ainsi, mis à part la plupart des professionnels de la danse manifestement motivés par le marché de la danse, du moins préoccupés par de nouvelles opportunités pour leur carrière, les autres personnes – visiteurs occidentaux, danseurs occasionnels ou simples amateurs – trouvaient plaisir à danser, chacun selon sa réceptivité, ses désirs, sa satisfaction, ou ses talents artistiques naturels. Cela signifie que chaque individu qui danse est unique en son genre ; il danse en fonction de son oreille culturelle, c'est-à-dire sa réceptivité sensorielle, ses qualités et ses capacités qui constituent autant de facteurs de la danse. Nul ne se substitue à l'autre dans la manière de gérer les émotions, même si celles-ci restent par ailleurs greffer sur des sentiments de fond durablement partagés par toute la collectivité en danse.

La subjectivité du danseur évoque, dès lors, la figure du poète dont Casajus souligne la « solitude » en pensant aux Touarèg. Elle se situe au carrefour des affects et des passions, de l'expression rythmique et de la perception du corps dansant. Disposition culturelle collective, l'expression rythmique rend favorable les émotions – nourritures de la danse – en faisant monter le désir à danser chez le danseur. En fonction de sa réceptivité, l'expression rythmique réveille

²³⁷ Le corps dansant assure une fonction hautement personnalisée quoique le rythme veuille lui imposer une structure universellement reconnue par la culture : « au bout du compte, écrit Lortat-Jacob (2010 : 17), le champ de l'expression se voit balisé, d'un côté par la responsabilité d'un interprète devant sa communauté d'origine ; de l'autre côté, par la liberté que ce même interprète s'accorde à lui-même ».

²³⁸ Il faut remarquer une double métamorphose dans le mécanisme de la danse : le danseur est à la fois sujet et objet de la danse. Et s'agissant du rapport du danseur à la musique : « sous le signe d'une double métamorphose : d'une part, la musique nous transforme par les pouvoirs dont elle est investie ; d'autre part, nous transformons la musique par notre écoute » (J. During, 2008 : 100)

l'individu de son éventuelle léthargie et le met dans un contexte d'ouverture aux affects. Tandis que, par la perception, l'individu dansant qui implique son individualité dans la danse, en prend goût et en tire du profit en échange, tout en y laissant sa propre marque. Tout le monde danse certes, au sens où l'on est sollicité par le rythme²³⁹, mais chacun danse sa propre danse, c'est-à-dire que chacun s'implique par sa subjectivité. C'est comme dit Michel Demeuldre (2004 : 6) au sujet du doux et de l'amer dans le *flamenco*, « la tradition formate le sentiment individuel », c'est-à-dire qu'il existe un lien de ressemblance et de différence entre l'expression rythmique et le plaisir émotionnel. Tout le monde danse certes, mais on ne danse jamais de la même manière.

De même, si la danse est la manifestation sensible du corps en réponse à un rythme naturel ou musical, la belle chorégraphie que dessine le corps dansant est un appel²⁴⁰ à la disponibilité des spectateurs séduits ou satisfaits. Ceux-ci sont comme invités à se débarrasser du poids de leurs jours pour entrer dans un moment de convivialité partagée : une grâce et un bonheur qu'on voudrait éterniser. Il s'agit, ici, de ces moments de vives émotions populaires connus sous le nom de folklore, temps de véritable délectation, lors duquel l'individu éprouve une sorte d'« état d'âme » indéfinissable et intraduisible. Voilà l'« état psychologique » qui impulse l'éclosion du corps dansant. Voilà la joie – essence même de la musique universellement partagée et, sans doute, inhérente à la nature humaine. Il s'agit, ici, d'un plaisir du danseur affectant les spectateurs. Sous l'écorce d'un tel plaisir, l'objectif sans doute voilé consiste à inciter les regards des spectateurs, eux-mêmes, à s'engager dans une joute dansante. Actions et réactions²⁴¹ émotionnelles se croisent, ici, et constituent dès lors la trame d'une compétition artistique à des fins créatrices. En prenant l'exemple d'une musique anglaise, Lortat (2010 : 10-28) affirme : « Tout se passe comme si, affectée par le texte du compositeur, la pianiste anglaise y transférait en retour sa propre affection ».

Les danseurs sont à la fois affectés et affectants, sans oublier le public invité à danser avec eux. Dans la circulation de leurs affects à l'œuvre dans leur danse, leurs émotions qui nourrissent

²³⁹ Le terme rythme définit à la fois une musique et une danse, ainsi que les émotions qu'il induit en milieu *gun*. Dans le domaine de l'art poétique, dit Sachs, interviennent la notion de rythme, *pous* en grec et *pes* en latin qui veulent dire pied. Leur utilisation illustre, dit-il, le rôle essentiel que joue le mouvement dans la structure métrique des vers" (Sachs 1953 : 38). Le rythme est à l'origine de la danse, du texte, et de la musique « C'est [...] grâce au rythme que ces trois phénomènes artistiques essentiels peuvent, dans certains cas, exister et établir des échanges dans un syncrétisme qui est profondément enraciné dans l'histoire de la culture » (Anca Giurchescu, 2001 : 80).

²⁴⁰ « La musique qui “fait sens”, explique J. Cler, est celle qui pousse l'auditeur à se lever pour danser, même sans texte, et donc agit directement sur lui comme une injonction au mouvement » (2010 : 104).

²⁴¹ Par réaction émotionnelle, je signifie l'expression corporelle qui réalise l'intention du danseur : c'est ce que j'entends par éclosion de l'être.

leurs danses s'imbriquent et interagissent. Il en résulte une intersubjectivité des affects, source de créativité artistique.

Je propose de revenir sur la question du départ : celle de l'individu *gun* susceptible de danser – *sè gan* –, c'est-à-dire d'écouter le son et d'entrer structurellement dans le mouvement du rythme. Dans la perspective théorique de l'écoute, selon Gilbert Rouget, c'est grâce, non pas à une connaissance « explicite²⁴² » de la musique, mais plutôt à sa connaissance « implicite²⁴³ » que l'individu accède à l'état psychologique qui pousse le corps à danser. Cette connaissance dite implicite favorise l'interprétation de la musique par le corps dansant qui s'en approprie progressivement, afin de la reproduire intelligemment et gestuellement selon les règles de l'art. Il en découle que la compétence à danser est exclusive à une certaine catégorie de gens capables : ne danse pas qui veut, pas davantage celui qui reçoit la musique. Ne dansent que ceux qui disposent de la capacité d'interpréter la musique ou les sons : le génie *aziza* assimilé au double du danseur chez les Gun, selon mes informateurs.

S'agissant du double du danseur, en effet, j'ai découvert dans les traditions royales une interprétation en marge avec le contenu du mythe des origines. Rappelons-le, en effet, celui-ci présentait le monde comme une unité fonctionnelle par-delà l'hétérogénéité des ses composantes étalées en trois règnes – matériel, végétal et animal – desquels découle la nature humaine. En sorte que l'homme jouit d'un lien ontologique avec le cosmos, puisqu'il est fondamentalement d'origine matérielle, végétale et animale à la fois. Mais à cette conception, assez commune chez les Gun, laquelle permet d'expliquer la relation de l'homme avec le cosmos, et surtout de fonder l'existence des *vodŭn* personnel, au sens de soubassement vital de l'homme connecté aux entités invisibles, se juxtaposent d'autres traditions *gun*, pour la plupart royales, dans lesquelles s'interchangent les notions d'origines et du double de l'homme, au sujet du danseur notamment.

En effet, la conception du danseur – c'est-à-dire l'individu capable de danser – qui ressort du discours des artistes en général, et des traditions royales en particulier, confond les origines de celui-ci – son *vodŭn* – avec la notion de son « double » décrite par ailleurs comme un mal par le mythe des origines. C'est là la confusion : comment le *vodŭn* qui est considéré comme le bien

²⁴² La connaissance explicite de la musique regroupe, selon Rouget, les savoirs relatifs à la « terminologie musicale, l'expression des idées et concepts, représentations collectives ».

²⁴³ La connaissance implicite de la musique constitue les non-dits de la musique : l'interprétation du savoir explicite à charge de l'artiste, du danseur notamment : « règles d'interprétation et d'organisation de la musique »

peut-il avoir en même temps une connotation négative ? Une réalité peut-elle avoir des qualités opposées : à la fois bien et mal ? Tout au plus, pourrait-on supposer qu'il s'agit d'une confusion terminologique ; laquelle, à mon avis, n'est certainement pas dépourvue de signification chez les Gun qui conçoivent l'univers de la danse comme un espace où règne l'espoir, la joie, l'amour, la fraternité, le partage. Autrement dit, la danse s'oppose au mal et à ses corollaires.

Ainsi, l'individu capable de danser est nécessairement bon, généreux et en bonne santé. Autrement il ne danserait pas. À l'exception du commun des mortels, son double est, non pas un mal qui perturbe sa bonne volonté, mais plutôt son *vodŭn*, son *aziza*. Aussi, les Gun nomment-ils *aziza* le *vodŭn* de l'artiste, et du danseur en particulier. *Aziza* représente à la fois les origines *vodŭn* et le double du danseur considéré comme un 'immaculé', c'est-à-dire une réalité sans mal. Ceci autorise certaines traditions *gun* à fonder la notion du « double » comme base de l'énergie vitale du danseur. Ce double est considéré comme le noyau duquel le danseur lui-même est sorti, au sens de créature de Dieu qui seconde l'individu partout où il se trouve. Toutefois, il ne s'agit pas d'un sosie comme nous avons l'habitude de le dire. Lorsque je m'étais rendu à la cour royale de Porto-Novo, j'ai reçu le témoignage que voici :

« Chez nous, ce qui fonde le choix d'un individu comme roi, c'est une consultation du "Fa" portée sur les différentes candidatures. Les candidats ne sont pas tous égaux. Le devin vérifie lequel des candidats dispose d'un double puissant. Celui dont le double est le plus puissant que les autres est alors élu par le "Fa". Car nous sommes chacun issu d'un animal. Le double c'est ce qu'on appelle le sè. Le sè de Toffa 1^{er} était une panthère, celui de Toffa second était un éléphant [...] totem dont l'image est chantée dans les panégyriques royaux. Ce sont de véritables fauves évoqués pour être louangés. Comme pour dire que nos rois sont des sauvages, des puissants auxquels on ne demande pas de justifier leurs actes... » (Entretien, Porto-Novo, été 2016)

De même que chez le roi de Porto-Novo, l'idée du double de l'individu existe chez beaucoup d'intellectuels communautaires interrogés. Ceux-ci racontent unanimement que c'est, bien plus que les rois, tous les hommes qui sont couplés, chacun d'un double invisible. Ainsi personne ne vit en singleton. Tout individu, fût-il roi, religieux ou profane, est un être couplé avec un autre qu'il ne voit pas, c'est ce que les chrétiens entendent par l'ange gardien en contexte de croyance.

« J'ai souvenance moi aussi, raconte Christophe Souhouin Zanclan, d'avoir souvent aperçu, lorsque nous étions jeunes garçons, des oiseaux tout blancs derrière les troupeaux de bœufs. Ces oiseaux appelés "*adwé*" sont dits anges gardiens du troupeau. Bien évidemment, autant il y avait de bœufs, autant il y avait de ces oiseaux. Or ces bœufs se comportent toujours comme s'ils ignorent l'existence de ces oiseaux qui les accompagnent. Ils ne les voient pas en vérité quoiqu'ils existent » (Entretien à Porto-Novo, mars 2016).

« Il existe donc un double dont chaque être est pourvu à sa création, ajoute Ahouandjinou. Et nous les hommes, nous sommes aussi concernés » (Entretien avec Ahouandjinou Jean)

Le double de l'homme est indispensable dans la vie sociale chez les Gun. Même les devins le savent : c'est le double de l'individu qui oriente le « Fâ » dans le choix du nom à donner au

nouveau-né, y compris dans ses diverses attributions de rôles politiques le long de sa croissance physique et sociale :

« Par son action dans le corps, le double imprime sa marque sur l'individu, chez le danseur, *aziza* imprime un nom au corps devenu sa monture. Ce nom immortalise le danseur qui entre par-là dans une dignité » (entretien avec Jean Ahouandjinou)

Dans le domaine des arts, des danses et loisirs, ce double de l'individu est l'origine même du charisme salué, du talent ou du génie développé par l'artiste. Les Gun l'appellent « *aziza henwa* », au sens de don naturel pour la danse. C'est en gros un pouvoir charismatique duquel découle l'énergie positive à l'œuvre chez le danseur, à travers son corps, son être et ses forces :

« On dit de celui qui danse qu'il séduit. Évidemment il est courtoisé, les femmes lui courent après s'il est garçon et s'il est femme, les hommes la désirent dans le lit. Ce n'est donc pas le corps du danseur ou de la danseuse qu'on aime comme tel. Mais plutôt son *aziza*, souffle immortel en lui. Il est aimé parce qu'il ne fait que des choses bonnes à regarder, des actions prodigieuses, justes et extraordinaires... l'amitié traduit l'énergie qui sort de lui, l'harmonie qu'il dégage et qui attire tout le monde. À le voir toute personne de bonne volonté se sent attirée, l'envie du bien est là, la séduction aussi : tout rayonne autour de lui » (Alias Gbèmawonmede).

Mais par rapport à ce double du danseur comme tel, le corps dansant n'est qu'un signe (*xia*). Le corps est l'élément visible d'une énergie vitale invisible. Aussi, lorsque le double du danseur est en activité à travers les mouvements du corps, celui-ci apparaît comme une flamme qui brûle par tous les bouts de la chandelle. Mais à peine le double du danseur a-t-il fini d'interagir avec son corps que celui-ci s'en trouve flasque, vide et sans énergie : « il ne reste de lui que du vide (*agbaza tātā*, *agbaza vɔ*) » (entretien avec Jean Ahouandjinou).

Que serait donc le corps dansant sans l'énergie vitale ? Le corps vide (*agbaza vɔ*) est un corps sans esprit ni âme. C'est le corps inerte, dépouillé du défunt qui descend au tombeau. C'est le *yè hué vodŭn*²⁴⁴ qui ne vit plus désormais autrement que grâce à la mémoire sociale. Autrement dit, c'est le *vodŭn* qui, pour survivre, a besoin de retrouver les liens sociaux disparus dans ce vide (*Mawu*) que les humains ne comprennent pas. Aussi, sans les liens sociaux, le *vodŭn* qui continue de jouir de sa pleine existence, ne vaut rien pour les humains. De même, sans *aziza*, son double, le danseur n'existe pas pour les spectateurs. Celui qui peut danser est donc un être à la fois vivant et muni de son double, peu importe qu'il soit roi, sacré ou profane.

Au regard de ces différentes informations reçues, comment comprendre maintenant l'adage selon lequel les Gun pensent qu'il faut manger pour danser : « *dù yè nɔ dù bo nɔ dŭ* » ?

²⁴⁴ Puissance efficace à la fois dans le visible et dans l'invisible

Il s'agit de considérer, ici, la charge émotionnelle que provoque l'activité de la mémoire, j'allais dire ce génie d'interpréter les paroles et les sons (*gbè*) par-delà la musique.

Inspirées par les artistes, en effet, les paroles chantées visent toujours les mêmes destinataires : les danseurs. Elles sont destinées à affecter l'état psychologique de ces derniers en fonction de la qualité de l'oreille qu'ils y prêtent. Mes divers interlocuteurs rapportent, à cet effet, que ces paroles sont magiques grâce à leur charge émotionnelle, et qu'elles sont effectivement opérantes quel que soit le contexte. Elles expriment des affects tels que la mélancolie, la tristesse, la joie, le dégoût, le dédain, la fierté, la rancune à travers la chanson accompagnant souvent les activités collectives. Bien évidemment, les voix, les sons²⁴⁵ et les percussions y ajoutent leur part d'influences poétiques. Aussi, ces paroles, bien plus que chantées, sont-elles musiquées pour susciter jouissance et réjouissance dans le public. On assiste dès lors à ce type de spectacle faisant certes la joie de tous les auditeurs, mais touchant davantage celui ou ceux qu'il focalise et qui se sentent directement ciblés, indexés, concernés, notamment en contexte des joutes rythmiques appelées *atè-hũn* chez les Gun. En sorte que, s'il est vrai que tout le monde écoute ces rythmes, il n'est pas moins vrai que certains auditeurs en sont plus affectés que d'autres. Car, comme dit le proverbe dans un contexte plutôt péjoratif, « ceux qui se sentent morveux se mouchent ». Cela transparaît inévitablement à travers leurs danses. L'oreille intérieure, celle de la culture, compte beaucoup dans l'émergence des flux joyeux qui suscitent la danse. Comme écrit Jérôme Cler (2010 : 110) qui affirme, à partir de son expérience musicale chez les nomades de la Turquie méridionale :

« le danseur ne se lève jamais sur n'importe quelle mélodie, mais bien plutôt à l'audition d'une mélodie singulière du répertoire à laquelle il peut s'identifier affectivement, ou bien à laquelle le musicien sait qu'il va s'identifier : le danseur, interrogé par la suite, pourra expliquer cette résonance particulière à telle ou telle mélodie en invoquant sa grand'mère ou sa tante qui la chantait quand il était enfant – ou ne rien dire de plus que : “j'aime surtout cet air-là, je ne sais pourquoi” ».

Il en est de la motivation à danser chez ces nomades dont parle J. Cler que de l'envie à danser chez les Gun. Par-delà l'esthétique de la forme, la danse suppose, chez les Gun, un génie, j'allais dire un art d'interpréter, auquel les Gun assimilent une énergie cachée à découvrir. Toutefois, il se pose, bien évidemment, des questions parallèles : si l'on admet qu'il existe cette énergie à l'œuvre en toute danse, faut-il croire, comme les Gun, qu'elle est un don naturel ou pouvons-nous imaginer

²⁴⁵ Pour compléter B. Koudjo à propos de la nuance entre la voix et la parole (*gbè*) : « si l'émotion dont il est question est par nature universelle, ses manifestations sont éminemment culturelles, conditionnées par leur univers symbolique, par les notions religieuses, mythologiques et eschatologiques auxquelles elles renvoient et, de manière plus concrète, par le contexte social, politique et psychologique dans lequel elles s'insèrent » (ADEM, 2006 : 3)

qu'elle est un acquis culturel ? Du moins une acquisition grâce à l'initiation telle qu'elle se pratique chez les Gun ?

« Moi je viens d'une lignée de danseur et chanteur compositeur. Mon arrière-grand-père était chanteur compositeur (*hansinon*), y compris mon grand-père et mon père. J'arrive en 4^e position. Ils enseignaient la bonne nouvelle de Dieu dans leur composition, s'adressant à l'orphelin, l'orpheline, la veuve et le veuf, l'infécond » (entretien avec Alias Gbemawonmede, en été 2016 à Agonlin,)

« [...] D'autres, l'ont reçu par naissance (*e nɔ ʒ mɛ*) » – don de naissance (entretien avec Hounsou Blekpon Gankpon Gbessè 64 ans, en mars 2016 à Porto-Novo,)

Des témoignages qui précèdent, on comprend que les talents du danseur peuvent avoir diverses explications, selon le parcours ou le profil de chaque danseur. Mais l'individu qui jouit du don naturel de danser, s'il en ignore la possession ne peut être un bon danseur, faute de *connaissance de soi*, pas davantage celui qui a acquis une certaine compétence dans la danse et qui n'a pas l'occasion de la pratiquer. Bien plus que cette question relevant des dons naturels ou de la culture, ce qu'il importe de savoir avant tout, selon les danseurs suscités, c'est la condition de possibilité de la danse qui commence par la connaissance de soi-même : l'intelligibilité du son ou de la parole chantée, par suite de leur bonne interprétation. Autrement dit, à tout danseur il faut la capacité, non seulement de recevoir, mais aussi d'entrer dans la joie du rythme ou des sons perçus, ce qui suppose une préalable connaissance de soi, c'est-à-dire une découverte du génie à l'origine de sa vie, son génie créateur nommé *aziza*. À cet effet, Gankpon Gbessè affirme, au sujet de l'individu qui veut danser sans cette connaissance préalable de son génie *aziza* :

« Il va apprendre, certes, mais cela ne va pas lui rester, cela ne passe pas dans le comportement, dans la conscience, dans l'esprit. Les gens qui sont poussés par *aziza* sont rares ! parmi 200 chanteurs ou danseurs, on n'en trouve peut-être 3 à la fois compositeurs de chants, joueurs de musique et danseurs. Chez nous, Ajahui est le premier, Sagbohan est puissant ; moi je le suis aussi. Je chante, je joue et danse : « ah ce monsieur (*agboni*), me lance-t-on à la figure lors de mes spectacles, il joue vraiment ! il fait les trois à la fois ».

Dans l'optique de cette nécessaire découverte du génie créateur, l'expression « manger pour danser », (*dù yè nɔ dù bo nɔ dũ*) fait référence à la condition du danseur à la fois sujet et objet de sa danse. Ceci implique que le danseur est un individu ayant des besoins²⁴⁶ qui, pour être satisfait

²⁴⁶ La nourriture matérielle est importante pour la danse *gun*. Elle est fournie par l'estomac qui procure énergie et force à la danse du cœur, selon l'expression « *adomɛ gan té* », littéralement c'est du ventre que la danse puise sa force. Cela signifie que « tu as beau éprouver des émotions à l'intérieur du ventre, s'il te manque de force, tu ne peux pas les manifester ; sans énergie, tu ne peux pas les extérioriser » (Gankpon Gbessè, été 2016 à Porto-Novo). Selon Ahouandjinou, la nourriture matérielle est aussi l'une des conditions *sine qua non* pour les danses à masque. En effet, les masques *zangbétɔ*, maisonnette ambulante portée par une énergie vitale non corporelle, ne sont rien d'autre que le *yè*, c'est-à-dire l'âme d'un individu apparemment absent : c'est le paradoxe d'une présence effective dans le vide de l'absence – une façon d'attester l'existence de l'immatériel grâce à sa visibilité tangible. Ce paradoxe traduit l'expression « *e do zĩn* » c'est-à-dire : il se fait invisible pour passer dans un autre corps qui n'est pas le sien. « Le danseur du masque *zangbétɔ*, dit-il, a momentanément abandonné son propre corps *agbaza* pour intégrer son double dans un nouveau corps qui danse à merveille. C'est l'intelligence de son cœur qui, en se déshumanisant, va incarner un

exigent que soient mis à l'œuvre son génie personnel : *aziza*. Ainsi, le danseur dont on dit qu'il mange signifie ce danseur qui agit, c'est-à-dire se satisfait ; mais en même temps il est agi, c'est-à-dire qu'il se laisse également manger par son génie personnel : la musique de son *aziza* l'affecte et lui parle. Les Gun disent : « *vodŭn je mĕ ji* » (« le *vodŭn* saisit l'individu »), c'est-à-dire son adepte sous la forme d'un souffle invisible qui le fait danser.

Pour aller plus loin, il s'agit de considérer la danse elle-même comme une puissance à l'œuvre, car elle consiste en une gestion du souffle. Dans cette optique, selon les Gun, le danseur est nécessairement un être vivant, c'est-à-dire celui qui sait consommer du souffle, celui qui a le contrôle de son souffle. En témoigne l'expérience d'un danseur : « Quand nous avons beaucoup dansé, dit Gankpon Gbessè, nous disons être finalement fatigués. La fatigue a un rapport avec le souffle : le Gun dit « *agbɔ kpé* » littéralement : le souffle n'en peut plus ; le souffle refuse de continuer le jeu. Chez le danseur épuisé, il se produit donc, selon la conception de la danse chez les Gun, une mise en veilleuse du souffle derrière l'arrêt du gestuel. Cela veut dire deux réalités possibles :

- vu de l'extérieur cet arrêt signifie que le feu de la danse s'est affadi pour faire désormais place à un manque d'intérêt aussi longtemps qu'on ne trouve d'autres moyen de raviver la flamme de la danse, afin de motiver de nouveau les gens au bonheur de regarder le spectacle.

- de l'intérieur, l'arrêt du gestuel signifie une faiblesse physique due à un étouffement par manque de *vide* dans ses poumons, mieux un essoufflement, en sorte que l'individu ne respire plus convenablement. Son feu s'est éteint : les Gun disent du danseur fatigué qu'« il est rassasié de souffle », c'est-à-dire il n'y a plus de *vide* pour reprendre de l'air dans ses poumons. Par conséquent, il ne mange plus du souffle, qu'il ne peut plus continuer de consommer son souffle. Voilà le sens de la fatigue : « il est épuisé » (« *agbɔ kpé é* »). On le voit chez tel danseur qui danse à la fureur et qui en vient à se fatiguer petit à petit. Le feu de sa danse s'attédie et s'étiole progressivement jusqu'à l'arrêt. Quand il fait une pause le Gun dit qu'il remonte son souffle : « il se repose » (« *e yi agbɔ ji* »).

La motivation profonde à danser en vient donc à faire défaut par moments, pour laisser le temps au danseur de s'occuper du corps dansant (*agbaza*). Il faut donc, à des moments donnés,

animal dans une maisonnette manifestement dansante appelée *zan-xɔ*. Car, la danse finie, le *yè* (l'âme) ne peut pas s'intégrer dans un corps fragile ou affamé. Puisque, pour être réintégrée, l'énergie vitale a besoin d'un corps fort, donc suffisamment nourri selon le dicton « *adɔmĕ gan tè* » (Entretien avec Jean Ahouandjinou). L'expression « *dù yè nɔ dù bo nɔ dŭ* », au sens de vivre ses émotions, nécessite des forces préalables, c'est-à-dire un repas.

songer à renouveler l'énergie du corps, car la force du danseur vient aussi du ventre (*adomě gan tè*). Le fonctionnement du feu *aziza*, son pouvoir charismatique chez le danseur, peut être conditionné par la bonne santé du corps. Il en résulte que l'autorité du danseur suppose, non seulement une technique de gestion du souffle, mais aussi une bonne santé du corps.

Une seconde interprétation de l'adage se fonde sur le lien social sans lequel il est impossible de danser. En effet, c'est grâce à l'héritage reçu des aînés (*gu*) que le danseur se construit un talent à faire valoir. Cet héritage est découvert lors de l'apprentissage de la danse, notamment en contexte d'initiation des jeunes adolescents. Dans ce sens, apprendre à danser signifie qu'il faut découvrir son propre double et le développer. Ce qui n'est rien d'autre que la découverte de la sagesse sociale dans laquelle le jeune va puiser des valeurs pour construire son éthique propre. Le jeune apprend à aimer le bien en faisant preuve d'un amour naturel des vertus morales contenues dans les proverbes appris par cœur, les chants rythmés et dansés ou encore les poésies déclamées. Sans la connaissance de celles-ci, la danse est impossible. L'expression « *dù yè nɔ dù bo nɔ dũ* » signifierait dès lors la condition d'un amour naturel du bien qui réjouit le cœur des honnêtes hommes. C'est cet amour qui permet d'entrer dans la danse ; autrement on ne danse jamais.

« C'est en devenant comme nous, habités par l'amour du bien, dit Gankpon Gbessè, que les Blancs eux aussi peuvent danser, et non pas en se droguant comme font certains d'entre eux. (entretien été 2016 à Porto-Novo) D'où l'expression « *dù yè nɔ dù bo nɔ dũ* » ne veut pas dire qu'il faut s'enivrer pour danser.

On ne le dira jamais assez : l'individu dansant est nécessairement, selon les Gun, enchaîné par une sagesse de l'amour, il est envoûté, passionné. C'est l'énergie du bien qui l'envoûte : son double invisible. Le danseur représente un désir profond de bien à la rencontre de ce bien inespéré, un désir de voir se réaliser les vertus qu'il incarne et la réalisation de celles-ci. Le corps du danseur est un carrefour où les belles aspirations rencontrent leurs belles réalités, et les graves soucis leurs solutions : « amour et vérité se rencontrent, dit le Psalmiste, justice et paix s'embrassent » (Ps. 84,5). Dans ce contexte, il n'est pas besoin de musiquer pour danser. Le battement naturel du cœur suffit à la danse. Ce cœur qui a rencontré son bonheur consent nécessairement à la vie. Les Gun disent de ce cœur qu'il danse, au sens où « la danse africaine c'est la vie » (Tiérou, 1999). Dans l'expérience de la danse chez Gankpon Gbessè, on danse comme on est :

« Dès que je me mets à chanter, je sens, en les observant au visage, que mes spectateurs m'aiment tel que je suis. Quand je dégage une énergie, les gens y consentent et m'applaudissent ; « *yè nɔ yi wan na mi* » (ils sont saisis par mon odeur). Ils tombent dans mon piège et consentent à danser avec moi : ma joie intérieure finit par gagner leur esprit et leur corps « *akpakpa lɔ ko to bi byɔ lan mè nă wè, vivi ko to wiwà. dé xe wè dudu lɔ nɔ bè gbɔn jen niɛn* » – (par exemple ma joie entre dans ta chair. C'est ainsi que

commence la jouissance de la danse en question). (entretien avec Hounsou Blekpon Gankpon Gbessè 64 ans, Porto-Novo, mars 2016)

Dans le domaine des danses *vodŭn* « il faut manger pour danser » (*dù yè nɔ dù bo nɔ dŭ*) signifie que la danse suppose une initiation au *vodŭn* – un amour pour la danse, autrement on ne réussit pas. Les profanes qui boivent de l'alcool dansent certes, mais en même temps ils sont maladroits, pire ! ils finissent par nuire à leur propre santé, « ils perdent leur virilité » dit Nah hwevedjè (entretien été 2016 à Agonlin); ils sont victimes d'impuissance. Pour danser, il faut boire, non pas de l'alcool, mais seulement du *vodŭn* ; ce qui veut simplement dire qu'il faut se laisser initier au *vodŭn*. Sans prendre le *vodŭn*, sans ce rituel, sans cette prédisposition, sans cette préparation, on ne peut pas bien danser. « C'est quand tu sais écouter les *vodŭn* que tu danses » dit Gankpon Gbessè. Car les *vodŭn* ne parlent pas comme le commun des mortels. Les *vodŭn* ne mentent pas. Leur parole est une sagesse, elle est vérité. C'est une parole qui oriente l'individu vers le bien souverain. Les *vodŭn* parlent en proverbe (*xo gbè*), au sens de parole à la fois explicite et implicite. Il faut donc interpréter ce que disent ces derniers : « Les *vodŭn* profèrent des paroles pleines de vérités qu'il faut écouter grâce à la méditation, à la réflexion » dit Kouglblénou. Les compositeurs des chants s'en inspirent pour produire des chansons qui réjouissent les cœurs. Ces chansons nourrissent la bonne humeur et la joie chez tous ceux qui aiment le bien et la justice. Danser c'est avoir de la bonne humeur dans le visage, dans l'âme et dans le corps

La danse, dit Gankpon Gbessè, moi je l'ai héritée, d'un héritage qui vient de loin : « *dù yè nɔ dù bo nɔ dŭ* » signifie la transmission de *aziza* par héritage. Ma maman est *hansinɔn*. Mon papa ne chante pas. Mon grand père et ma grand-mère oui. Et moi après. Quand tu as mis un *aziza* au monde, tu dois t'en rendre compte. Un enfant qui chante, qui joue et qui danse à la fois, c'en est un d'extraordinaire à repérer dès son enfance. On ne dit jamais : « je vais apprendre à chanter... on pourrait apprendre à danser ! Et il s'agit du seul apprentissage chez un individu, on voit que *Aziza* n'est pas avec lui.

Toutefois si les *vodŭn* procurent la sagesse au peuple, ils n'obligent pas nécessairement les individus. Dans cette perspective, être danseur, chez les Gun, ne fige pas l'individu dans une tradition de danse comme telle, mais lui donne plutôt sa vraie liberté de choix des traditions de danses, y compris sa dignité dans l'expression libre du corps afin d'innover des techniques, des sourires. Danser, selon les Gun, c'est aller au-delà d'un certain conformisme. Toute danse, pour le Gun, contribue à construire la liberté et la dignité du danseur. Finalement, la danse apparaît comme la production de soi sur fonds de liberté – celle du danseur interprète qui l'autorise à s'écarter du

conformisme²⁴⁷. Car, pour autant que l'on peut considérer la danse comme une œuvre d'art, on reconnaît avec Bernard Lortat-Jacob (2010 : 14-15) que « l'essence d'une œuvre semble ne s'atteindre qu'en s'écartant plus ou moins du texte qui la figure »²⁴⁸. La danse est une activité autonome, innovante et dynamique.

À la différence des théories qui définissent l'art indépendamment de la fonction qu'il assure, les Africains, les Gun en particulier ne peuvent concevoir leurs danses en dehors du bénéfice qu'ils en tirent. Les danses constituent donc un service à la vie, y compris à l'histoire et à la culture, au sens de conservatoire de la mémoire ancestrale, et de témoignage du métissage des cultures africaines. Car de même que les cultures se rencontrent et se compénètrent grâce aux danses chez les Gun, c'est aussi à travers les danses que l'histoire des Gun se raconte et se transmet d'une génération à l'autre, et d'un groupe social à l'autre :

« Moi j'étais catholique. Mon papa, danseur et chef *vodũn*, a pourtant contribué à l'implantation du catholicisme. OSHOFA fondateur du christianisme céleste vient d'une maison *vodũn* [...] Jeune, j'habitais dans les voisinages des séraphins [...] Nos parents nous confiaient à ces derniers quand ils étaient absents et vice versa. Un climat, non pas de méfiance, mais de confiance mutuelle régnait dans leurs relations ». (entretien avec Bizenghor, en mars 2016, Porto-Novo)

Dans le témoignage ci-dessus, la danse apparaît aussi comme un signe de paix intérieure et de sécurité sociale. Car selon les Gun, l'individu danse lorsqu'il n'a aucune raison de s'inquiéter sur sa vie, ni sur la vie de sa famille, ni la vie de son pays ou de ses semblables. La danse se développe et fleurit là où il y a la bonne santé, la vie, la joie, l'amour, la paix :

« dans notre pays, témoigne Ologoudou, notre façon d'exister signifie que la paix intérieure est nécessaire. Inutile de nous créer des histoires, des souffrances... On cherche plutôt à développer l'entraide : chaque individu en venant dans le monde va agir pour la longévité (instinct de conservation) ; et les parents se serrent la ceinture se disant : ce seul enfant ne nous quittera pas. Un enfant est-il souffrant ? notre souci collectif consiste à nous demander ce qu'on peut faire pour le sauver ! Et lorsqu'on y parvient tout le monde se réjouit et nous dansons tous ensemble » (Émile Ologoudou, février 2016 à Ouidah).

C'est ainsi que Tiérou (1989 : 69) affirme, s'agissant des danseurs africains dans ces différents domaines, « tout leur univers est imprégné de danses [...]. En Afrique, la danse [...] est prière, séduction, passion, thérapie et divertissement. Elle se déroule partout : dans les maisons, dans les gares, dans les champs, dans les fermes, dans les stades, devant les tribunaux, sur les

²⁴⁷ Une telle déviance, loin d'être une perte, apparaît, au fond, comme un bénéfice pour la création dans le domaine de l'art. Cette déviance de l'interprète qui apprend à danser à sa convenance personnelle est, selon Lortat, (2010 : 12) « nécessaire ».

²⁴⁸ « Cette conception de l'expression – considérée ici essentiellement comme une déviance par rapport à un texte fixe – peut être rapportée aux thèses bien connues de L.B. Meyer (notamment 1973 : 80-105) décrivant la fonction esthétique de l'attente musicale. Le rubato expressif notamment [celui de Myra Hess] aurait pour effet de brouiller des repères temporels. En ménageant des retards ou en projetant des anticipations, l'interprète viendrait troubler les attentes de l'auditeur et créerait chez lui de nouvelles ressources en émotion et plaisir. » (Lortat-Jacob, 2010 : 14-15).

marchés, sur les lieux de travail ». La danse africaine est intégrée à la vie entière, elle apparaît comme un espace de liberté et de créativité.

On en conclut que la danse africaine est, par nature, métissée depuis ses origines. Et jusqu'à une époque récente de l'histoire, à la veille de la colonisation africaine notamment, elle était considérée comme le réceptacle²⁴⁹ des différentes cultures d'Afrique.

III. Les danseurs au cœur des traditions de danses

De même que les personnes âgées, c'est-à-dire les anciens communément appelés *měxo*, les danseurs *gun* jouissent d'une autorité attestée par leurs fonctions. En même temps que réceptacles du savoir endogène, en effet, ils assurent la transmission de la culture, non seulement d'une région à l'autre, mais aussi d'une époque à l'autre.

Ainsi, du point de vue spatial et intergénérationnel, les danses *gun* circulent, se croisent et s'innovent par leur pratique d'un milieu à une autre. Elles sont véhiculées et renouvelées par des danseurs d'une région à l'autre. En ce sens, elles constituent des exemples de transmission spatiale des cultures africaines pour illustrer nos propos. Elles apparaissent, ici, comme des pratiques d'une libre écriture de corps, enrichies toujours davantage d'un groupe social à un autre²⁵⁰ ; lesquelles se présentent sous la forme d'une chorégraphie et d'une mémoire en situation de transmission aux jeunes générations. À cet effet, N Bernardin, aujourd'hui danseur du *hũn-gǎn -gbo*, souligne que c'est en observant son propre père danser sur la scène qu'il a lui-même appris à danser le *hũn-gǎn* : « on apprend en regardant » dit-il (« *kpin kpon mě wě yè nɔ kplɔn tè* »).

Ce témoignage nous amène à aborder l'aspect vertical de cette même transmission des danses en Afrique. Il existe un lien entre la danse, définie ici comme la pratique d'une libre écriture du

²⁴⁹ Le terme préféré par Achille Mbembe pour rendre compte de cette réalité de réceptacle est l'immersion, un mouvement migratoire dont la face inverse est la dispersion : « culture de la mobilité que la colonisation s'efforça, en son temps, de figer à travers l'institution moderne de la frontière » (Mbembe, 2006 : 12, Boahen, 1987, chp.7 : L'Afrique sous domination coloniale, 1880 - 1935)

²⁵⁰ S'agissant de l'écriture du corps en contexte *gun*, nous nous situons tout à l'opposé de la pratique orale de l'écriture musicale observée en Occident. Entre ces deux pratiques d'écriture : « c'est, dit Charles-Dominique (2002) « l'émergence d'une réflexion dialectique et récurrente sur les rapports complexes de l'oral et de l'écrit ». C'est dans cette optique que Frigyesi (1999 : 71) montre la contradiction qui existe entre la nature pluridimensionnelle de l'expérience orale relative à la mémoire et la nature unidimensionnelle de l'écriture musicale.

corps, et l'oralité africaine. Il s'agit, en m'inspirant des travaux de Charles-Dominique Luc (2002 : 197-203), à la fois d'une collecte et d'une conservation de la mémoire par une pratique orale sans quoi cette dernière serait vouée à sa mort. Car, sans la vie du corps pratiquant les danses africaines et les musiques, la mémoire serait perdue. Il en découle le sens du « revival » dans le domaine des arts de la scène – mouvement de renouveau des musiques et danses traditionnelles d'Afrique. Au sens de pratique vivante de la mémoire par l'expression corporelle, la danse *gun* est un trésor toujours plus enrichi grâce à sa transmission depuis la génération des aînés jusqu'à celle des cadets. C'est d'ailleurs ce qui me pousse à la comparer à une bibliothèque de savoirs endogènes, au sens d'un conservatoire à caractère dynamique des valeurs *gun*.

D'une part, dans la collecte de la mémoire qui se raconte par le corps dansant, les danses africaines procèdent à l'interprétation des valeurs émergeant de l'oralité, lesquelles retournent à l'oralité par le filtre du corps dansant qui les conserve. Sous ce rapport, la danse joue, selon Thérésine, des fonctions de conservatoire des cultures, d'échange, de dialogue et de communication interrégionale, car dit-elle, « si l'on peut raconter des histoires avec des sons, pour la danse, il en allait de même avec le corps » (Thérésine et al, 2013 : 314). De même, la danse africaine connaissait une libre circulation favorisant un métissage naturel au sens d'imbrication culturelle d'une région africaine à l'autre. Mbembe parle de ce métissage en termes d'« imbrication des mondes » (Mbembe, 2006 : 13). Imbrication au sens de ce même processus de renouvellement constant à l'œuvre dans les riches cultures d'Afrique. Ce que l'auteur qualifie d'une "histoire de l'itinérance et des mobilités" rime aussi avec ce que recouvre les termes "mixages", "amalgames", ou "superpositions" qu'il convoque (Mbembe, 2006 : 12). Afin de contribuer tous ensemble à une production artistique en utilisant les seules ressources apportées par chacun en matière de danse, de percussion et de voix. Autrement dit, les différentes spécificités culturelles, en se compénétrant et en interagissant tous ensemble, selon une perspective d'intégration réussie, finissent par inventer, créer une nouvelle scène sur fond de leur rencontre. D'où résulte la créativité. L'enjeu, selon Achille Mbembe (*Ibd.*), consiste à « comprendre comment, à partir d'une situation de coprésence d'acteurs ayant des cultures différentes et produisant des actions singulières, se construit une expérience collective porteuse d'un sens partagé par tous [...] Le produit de l'expérience se révèle alors être un métissage de pratiques et de langages culturels différents (verbaux ou corporels) créant une nouvelle sous culture de groupe » Selon Anca Giurchescu, (2001 : 79-80) qui enrichit le propos ci-dessus par l'expression « existence syncrétiste » appliquée à sa définition de la danse envisagée dans une perspective diachronique :

« les débuts, la danse impliqua une combinaison indifférenciée de mouvements corporels, de gestes et d'exclamations syllabiques à forte consonance musicale [...] Avec le temps,

[...] aucun de ces modes fondamentaux d'expression ne peut contribuer à la définition d'un autre mode [...] Cependant, les formes artistiques autonomes comme la musique, la danse et la poésie peuvent s'associer à nouveau dans des contextes sociaux traditionnels selon leur affinité initiale (Mîrza 1972 : 235) ».

Cela étant, le champ précolonial offre aux danses africaines l'occasion d'observer l'histoire des diverses traditions qui se sont croisées, mélangées.

D'autre part, comme annoncé plus haut, les danses africaines font également l'objet d'une transmission des aînés aux cadets. Je l'ai observé d'ailleurs lors de mon parcours ethnographique, en particulier dans le discours des danseurs *gun* eux-mêmes dont la plupart témoignent qu'ils dansent par héritage. Lorsque vous allez chez les Gun, en effet, et que vous les interrogez sur les origines de leurs danses, ils vous répondent ceci : « Nos danses signifient l'héritage que nos ancêtres²⁵¹ nous ont légué après l'avoir institué... » (*gũ-nu xe tɔ gbo mitɔn lè do tè, lo bo nã mi-lè*). Les origines des danses sont donc, ici, liées à l'héritage des traditions existantes appréhendées différemment en fonction des expériences subjectives du temps par les Gun. Ce même type de rapport au temps que traduit le *jɔwamɔ*²⁵² chez les Gun intègre très rapidement des innovations spatio-temporelles ; il offre une grande possibilité de transformations observées par Mahalia Lassibille dans le cadre de ses travaux au Niger :

« Ce que nous traduisons par « tradition », dit Lassibille, se dit [...] la *fina tawa woDaaBe* (ce que les *WoDaaBe* ont trouvé en naissant ». Ainsi, des danses sont considérées comme « récentes » par les anciens alors qu'elles sont « traditionnelles » et appartiennent à la *fina tawa woDaaBe* pour les jeunes qui les ont effectivement trouvées en naissant. (Lassibille, 2004 : 5-6).

Dans la tradition ainsi définie, se trouve les musiques, les chansons et les danse, y compris toutes leurs composantes : savoirs ancestraux combinés avec le savoir-faire technique d'une part, et leurs divers modes fondamentaux d'expression à travers les sons et les instruments de musique, les voix les paroles et les proverbes. Au cœur de la tradition comme telle, il se passe une activité dynamique de passation, de leg, de créativité et de transmission. Mahalia Lassibille nous donne, elle aussi, une conception nigérienne de la tradition en concordance avec ce dynamisme trouvée dans la danse *gun* :

« La “ tradition ” chez les *WoDaaBe*, dit-elle, n'est pas figée mais correspond, dans sa conception même, à un phénomène mouvant et dynamique. Les danses dites “

²⁵¹ En marge du christianisme au Cameroun, la religion traditionnelle, selon Célestin Aggée Lomo-Myazhiom, considère les ancêtres comme « un maillon essentiel de la chaîne, de la survie de l'âme et de la protection de l'existence de vivants, effectuant la liaison entre les mondes visible et invisible » (Ugochukwu, 2007 : 2)

²⁵² Le *jɔwamɔ* c'est la culture qu'un individu découvre à sa naissance ; ce qui n'est pas nécessaire la même expérience pour un autre individu pour deux raisons : les Gun ne sont pas tous nés le même jour, et si c'est parfois le cas chez quelques individus, ces derniers n'ont pas la même expérience de temps à leur naissance. Toute découverte à la naissance est subjective.

traditionnelles '' sont par conséquent, elles aussi, en constant mouvement et possèdent une capacité importante de composition et de recomposition contrairement à l'image de répétition et de fixité qui est souvent véhiculée (Lassibille, 2004 : 5-6).

Il en résulte une vie à l'œuvre dans les traditions destinées à la transmission par les danses.

D'ailleurs, le terme transmission peut aussi donner un éclairage à cet effet : on y voit l'action de transmettre, (du latin *transmittere*, envoyer vers l'autre côté, faire passer au-delà » (Rey, 1992 : 3894). En nous en tenant à l'idée d'envoi qui ressort de cette définition, la fonction du danseur, lui-même témoin, à la fois de son époque et des temps anciens, apparaît dynamique. Le danseur *gun* est un vecteur des traditions d'un temps à l'autre et d'une culture à l'autre. Il reste à nous intéresser maintenant à la notion de *leg*, au sens des ressources au service de la créativité et du dynamisme culturel qui caractérisent l'activité du danseur.

Chez les Gun, les traditions de danses sont souvent laissées par *leg* depuis les premières générations aux nouvelles générations. Mais la question de savoir : que lègue-t-on réellement ? Et que reste-t-il de ce qui a été initialement légué ? S'agit-il d'une danse pure faisant l'objet d'une jouissance reçue des ancêtres et visant à être relayée à la postérité ? Il se pose, ici, la question de la signification que peut prendre cette danse au fil du temps, entre l'effort de se conformer à l'original et les diverses tendances à la trahison²⁵³ de cette écriture toujours plus dynamique de la mémoire ancestrale par le corps. Autrement dit, s'agit-il d'une danse dont la « structure interne » tend à se recomposer par la pratique selon le bon vouloir de l'interprète danseur ou bien avons-nous affaire à un archétype figé qui résiste à toute innovation ?

Selon mes informateurs, trois tendances existent chez les Gun : celle des traditions de danses fidèles et conformistes, celle des traditions libertaires, et celles des traditions à la fois fidèles et infidèles. La première qui consiste dans une sorte de radicalisme se distingue par le refus de toute innovation dans les danses traditionnelles. La raison de ce refus réside dans le lien sacré entre la plupart des danses *gun* et les ancêtres. À en croire Sagbohan, les danses *gun* viennent toutes du *vodŭn* : « chez nous, dit-il, le compositeur, le chanteur, [...] viennent tous du *vodŭn kpămĕ*. Il n'y avait aucun groupe folklorique qui ne tienne sa danse du *vodŭn* ». Voici comment il s'explique :

« La danse, quand nos aînés l'ont créée, ils l'ont appelée *vodŭn* » dit Sagbohan ; elle est une invention qui fait l'objet d'une transmission : les exploits de nos pères nous ont été connus grâce à leur transmission de bouche à oreille, d'une génération à l'autre jusqu'à nous. Et s'agissant des danses africaines en contexte d'oralité, il s'agit bien évidemment d'une transmission orale ou d'une transmission par imprégnation. Ici le terme «

²⁵³ J'ai préféré, ici, le terme trahison qui suppose l'existence d'un choix à la notion de déviance où l'idée du choix ne ressort pas clairement. Car nous parlons ici des traditions de danses africaines confrontées à d'autres traditions face auxquelles elles ont le choix de s'ouvrir ou de se fermer. Ce choix, selon Lortat (2010 : 12) « se mesure au taux de [trahison] que lui fait subir l'interprète », c'est-à-dire le danseur.

transmission » rime avec l'usage du mot « tradition », y compris celui de « créativité » (Extrait d'un entretien avec Sagbohan Danialour rencontré à Dowa, en été 2015).

La seconde tendance est celle qui intègre les innovations dans la transmission. Ici grâce à la transmission, les Gun entendent léguer des valeurs toujours plus enrichies parce que métissées :

« Quand on est ensemble, ce que tu manges chez toi te fatigue [...] une main doit s'ajouter à une autre pour raviver la saveur du repas et de la vie. Danser, c'est pareil, c'est s'ouvrir à la joie, laquelle fait son chemin... nous nous influençons ainsi mutuellement en sorte que nous ne sommes pas si différents les uns des autres. Nous avons les mêmes danses, avec quelques variantes près. Pourtant nous dansons différemment ! parce que nous percevons la danse, chacun à partir de point de vue différente des autres. Il s'ensuit un approfondissement différent de la danse d'un milieu à un autre » (Extrait d'un entretien avec Émile Ologoudou, Ouidah, mars 2016).

Il en découle que, dans leur transmission, les traditions sont productives de trésors nouveaux. Dans le domaine des traditions de danses africaines notamment, on voit à l'œuvre une dynamique de production, une force de création, laquelle jouit d'un lien avec les traditions reçues à l'échelle à la fois planétaire et historique. Elle se révèle dans la durée et contribue à d'immenses réalisations, notamment dans les innovations chorégraphiques, les chants, les masques, voire autour des instruments de musique qui prennent toujours plus de valeurs. Comme dit Tiérou: " La tradition c'est la remise au suivant, après les avoir enrichis, des biens qu'on a reçus, dont on est temporairement le dépositaire". (Thérésine et al, 2013 : 315)

« Tout acte de transmission ou d'apprentissage est [...] à concevoir comme une co-construction par celui qui transmet et ceux à qui il transmet, chacun apparaissant comme un acteur porteur de ressources potentielles dans l'élaboration de l'action des autres. Cette conception de l'activité comme relevant d'un couplage structural entre l'acteur et son environnement (Maturana et Varela, 1994) s'oppose à l'idée de l'existence d'un monde objectif préétabli et postule la construction d'une réalité subjective qui émerge de l'activité du sujet confronté à son environnement. Tout acte de transmission ou d'apprentissage est alors à concevoir comme une activité de production de sens. C'est par l'attribution de significations à ce qu'il vit que le sujet produit, reproduit ou modifie ses actions et se construit une cohérence comportementale. L'activité est alors de l'ordre de l'expérience, au sens phénoménologique, c'est-à-dire du vécu individuel et de la production d'actions et de significations subjectives. Elle renferme des propriétés perceptuelles, émotionnelles et intentionnelles, toutes intimement liées dans l'action et immanentes à son accomplissement » (Brun et Gal-Petitfaux, 2006 : 10).

Chapitre 11. La danse africaine en question

La joie est l'essence de la danse, disions-nous au chapitre 1^{er} de cette thèse – Joie au sens d'un état d'esprit de l'individu. Selon les Gun, cette joie est une réalité avérée à notre mesure et à notre portée, même si elle peut être temporaire. Elle est structurée par le rythme qui en est la puissance.

La puissance de la joie est donc un fait, toute joie est une force, une impulsion. C'est du moins l'expérience du danseur tel que je l'ai souvent rencontré lors de mon parcours ethnographique. Mais divers moyens d'expression de la même joie furent inventés selon les sociétés et selon les époques (I), afin de rendre compte d'un bien-être ou d'un mal-être social. Je voudrais évoquer, ici, au sujet de ces moyens d'expression en question, les diverses formes d'épiphanies de joie suscitée par l'espoir des africains malheureusement confrontés à l'ethnocentrisme occidental. J'envisage même y inclure les joies chez les Gun en particulier, sur fond de leurs vécus propres (II), sans oublier la conception africaine de la contemporanéité qui fait l'objet des grands débats (III).

I. La joie d'un monde à l'autre

S'il est communément admis que la danse révèle une joie, les réalités que recouvre cette joie restent, en revanche, différentes d'un univers culturel à l'autre. Celles-ci peuvent même paraître parfois nébuleuses. En conséquence, notre conception de la joie n'est pas une évidence : elle mérite d'être interrogée. Je me propose, ici, de mettre à l'épreuve une telle joie qui nourrit les propos sur la danse, dans la mesure où cette joie ne se justifie pas partout par les mêmes motivations. Pour ce qui concerne la joie africaine en particulier, au cœur du même continent, il en existe diverses conceptions, y compris des modes d'expressions assez variées d'une même joie. Car les hommes qui en sont concernés, quoiqu'ils soient identiques par la raison, la liberté, la créativité et la capacité d'inventer leur avenir, restent profondément différents, autant par leur émotivité, leur culture leur existence respective que par leur rapport problématique au monde, c'est-à-dire leur vision du monde.

Comme telle, l'expression de la joie est un acte intelligent²⁵⁴ jouissant d'un lien avec les traditions qui en assurent la transmission (M. Belly, 2010 : 2). En effet, chaque tradition exprime la joie à sa façon, notamment au moyen de l'art tel que la musique, la poésie ou la danse qui sont autant de réalités culturelles, lesquelles prennent davantage de valeur, dans la durée, chez certaines sociétés. Dans le domaine de la danse, chez les Gun par exemple, l'importance accordée à l'art – au masque²⁵⁵, à la musique ou au corps dansant²⁵⁶ –, est liée à l'âge. Plus l'art se rapproche des origines de la civilisation *gun*, plus il apparaît sacré : telle danse évoque-t-elle la figure de Tè Agbanlin²⁵⁷, elle sera nécessairement plus valorisée que les autres. Il en est de même des usages par lesquels la transmission est assurée. Ces derniers jouissent, en effet, d'un rapport avec l'expérience des anciens (*měxo*) auxquelles il faut ajouter de nouveaux talents. Ils sont perçus comme une richesse au bénéfice de la croissance culturelle.

Par ailleurs, dans la perspective des diverses capacités d'expression de la joie d'une tradition à l'autre, la danse, selon Viviane Lièvre (1987), est orientée à nous éclairer sur les particularités ethniques. Dans un spectacle de danse, par exemple, l'œil attentif réalise bien des découvertes sur la société concernée : ses traditions, sa philosophie, son organisation sociale, ses choix, sa priorité, ses tabous ou ses interdits :

« Miroir²⁵⁸ du groupe, dit Marlène Belly, espace privilégié où l'homme transfère sa propre image, les prestations sont présentées comme une sorte de microcosme, au sens littéral et étymologique du terme, de la société dans laquelle elles prennent corps » (Belly, 2010 : 3).

Autant dire que la danse est un langage à lire, à décoder et à analyser : « toute danse, dit Luciana Penna-Diaw, est riche en codes et en règles implicites, qui donnent du sens à la

²⁵⁴ Si la danse est la traduction externe de l'écoute, au sens du rythme intérieure, en mouvements gestuels, elle est pratiquée par l'homme intelligent. Ainsi comme dit J. During, le danseur « est intelligent parce qu'il a une main » (ADEM, 2001 : 39-60).

²⁵⁵ Il importe de noter qu'il existe ici plusieurs sortes de masques n'ayant pas forcément les mêmes valeurs : les masques de divertissement (mendiants ou comédiens, danseurs et chanteurs), les masques de contrôle social (masque sacrée ou de sagesse), les masques griot ou louangeur, les masques guerriers (cf Aurélie MONGIS : *Le chant du masque. Une enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte d'Ivoire*, Paris : L'Harmattan, 2011).

²⁵⁶ Le corps dansant est au fond au carrefour du masque et de la musique : il est l'implication du corps humain ou du masque dans le rythme. Car selon J. During, « par le geste [...] le corps s'implique dans la musique, si bien qu'elle prend corps et devient performance » (ADEM, 2001 : 39-60).

²⁵⁷ Tè Agbanlin est le nom du fondateur de Xogbonu, cité des Gun baptisée ville de Porto-Novo en 1724 par les Portugais établis en 1^{ère} colonie.

²⁵⁸ La question des identités culturelles ou de citoyenneté est aussi posée par la danse, notamment dans les travaux effectués sur la France par Y. Defrance (1994 : 194) affirmant qu'« au XVI^e siècle, les danses portent des noms suggérant des provinces françaises (branle de Poitou, de Bourgogne, du hault Barrois, triory de Bretagne, Volte des Provençaux) ou des régions d'Europe (branle d'Escosse, Pavane d'Espagne, branle de Malte, Allemande) (Arbeau, 1588-1970) ».

performance ». (Penna-Diaw, 2005 : 14)²⁵⁹. Dans le cadre des danses cérémonielles et royales, précisément, Bienvenu Akoha observe, au-delà des danses elles-mêmes, que la musique et les chants sont un trésor de savoirs patrimoniaux et historiques :

« Avec les centenaires respectifs de la mort des rois Glélé, Agonglo puis Béhanzin par la nation béninoise, a commencé le temps d'une relecture de l'histoire du Royaume du Danxome. Il est apparu important de puiser dans la littérature orale authentiquement produite par Béhanzin lui-même : plus de 200 chansons lui sont attribuées par la tradition. Véritable muse, ce roi chante tout ce qu'il vit, notamment dans sa farouche résistance à la colonisation. » (Akoha, 2011 : 14)

Ainsi, Toute danse contribue à révéler une identité particulière – au sens où Lièvre (*Ibd.*) évoque les individualités ou les caractéristiques propres à une collectivité donnée. M. Plisson (2012 : 2) évoque la *tambora* colombienne²⁶⁰ comme « expression musicale et chorégraphique [...] la plus identitaire, [...] à la fois une pratique festive, une musique, une danse, un orchestre, une rythmique combinatoire sur des percussions, liée à l'accompagnement des chants et de la danse, et aussi un des tambours de l'orchestre ». Les travaux de Carine Plancke, en termes de réinvestissement « des danses traditionnelles comme base de la reconstruction identitaire » au Rwanda dans un contexte post génocidaire, s'inscrivent dans la même perspective identitaire²⁶¹.

La joie peut avoir un rapport avec le temps. En Occident, par exemple, ce fut hier autour d'un repas de fête, d'un café ou d'un thé que s'organisaient les soirées dansantes. La danse avait toujours lieu au soir de l'effort et du succès et non pas avant. On dansait après des journées de durs labeurs, ou après avoir économisé pour la fête, après avoir réservé une épargne pour les fêtes de Noël et du Nouvel an, pour le baptême du nouveau-né, pour le mariage, pour les anniversaires, pour les rites d'initiation chrétienne – la communion privée et la confirmation des néophytes dans la foi. On dansait afin de se faire plaisir à soi-même, on dansait pour partager sa joie avec les autres. Cela s'observe aussi bien dans « Le pain d'Homère et le fast-food » de Jean-Philippe Pierron que dans « fêtes et festins » de Marianne Groulet, ou « Prenez et buvez-en tous » de Pierre Faure (s.j), ou

²⁵⁹ Pour compléter la réflexion, on pourra utilement se reporter à Danto, 2011 ; Mbembe, 2006 ; Mensah, 2005 ; Pourchez, 2005 ; Thérésine et al, 2013 ; Tiérou, 1977.

²⁶⁰ Je me suis permis de citer ce rythme, car des études ont révélé qu'il a un lien étroit avec la musique et la danse africaine : « on n'y trouve pas la fibre africaine, rapporte M. Plisson, comme elle apparaît dans le pentatonisme des chants afro très présent au Venezuela. En revanche les toques de *tambores* des deux tambours *tambora* et *currulao* sont très afro, magnifiques. Le jeu des tambours s'organise de façon complexe et subtile avec la mélodie » (Plisson, 2012 : 3). Dans la même optique on peut évoquer les descriptions de G Rouget (1996) au sujet de l'origine africaine, notamment béninoise, du candomblé de Bahia.

²⁶¹ Sur cette même question du rapport de la danse à l'identité culturelle, on pourra utilement se reporter aux approches de Lassibille et Frantagnoli (2017 : 80-104) dans le cadre des liens entre la contemporanéité et le traditionnel.

encore dans « pièges à tableaux » de Laurent Wolf, qui ont fait l'objet d'une réflexion dans « Repas » (2005 : 89-101). Ainsi, il était d'usage d'organiser sporadiquement, en diverses occasions, des séances de réjouissances comme des parenthèses dans le cours normal de l'existence. La fête et les joies apparaissent alors comme les deux facettes de la danse qui se définit ici par opposition au travail²⁶², même s'il peut exister de joie suscitée par un événement auquel aucun effort physique n'a précédé. Dans ce contexte où la joie nourrit la fête, elle nourrit aussi la danse : ici toute danse est l'indice d'une satisfaction relative²⁶³. En sorte que la conception de la joie s'oppose à la souffrance inévitable au travail, y compris aux soucis de l'existence qui sont perçus comme des maux. Inspirées, dès lors, par la doctrine chrétienne, les joies, les fêtes et les danses sont conçues, par opposition à la souffrance, comme séparées des activités sérieuses. Elles sont, par conséquent, programmées : « il y a un moment pour tout et un temps pour toute activité sous le ciel, dit l'Ecclésiaste :

« [...] un temps pour pleurer et un temps pour rire »
 « **un temps pour se lamenter et un temps pour danser** »,
 « [...] un temps pour se taire et un temps pour parler », [...]. (Qôhèlet 3, 1-9)

Bien évidemment, lorsqu'il m'est arrivé de demander la signification de la danse à un Français au début de cette recherche, la réponse ne s'est pas fait attendre :

« La danse, c'est quand j'ai le sentiment d'avoir mérité un travail bien achevé ; c'est quand je demande à mon épouse de m'accompagner à un thé dansant pour me délasser de la fatigue d'une semaine bien remplie ». (propos de X, recueilli en janvier 2016 en Alsace).

Il ressort de cet entretien que la joie de la danse, notamment chez ce non africain, est une satisfaction du travail accompli, une récompense après le succès. Sa danse est une joie, non pas concomitante à l'expérience de vie, mais seulement *a postériori*, au bout du cheminement et de l'effort : « la discipline du métier d'abord, disait mon interlocuteur, et la danse après ». Pour ce Français Alsacien, la danse sépare l'individu des soucis de l'existence, par exemple celui du repas qui fonde l'exigence de travailler « travailler pour vivre » dit-on, celui de la paix qui fonde les organisations politiques, celui du destin qui astreint l'individu à respecter la morale.

Les grandes célébrations nous le révèlent : qu'elles soient politiques, culturelles ou religieuses, elles ne se célèbrent pas à tous les temps. Elles sont, non pas improvisées, mais toujours programmées, organisées et prévues. Leur célébrité en dépend d'ailleurs, notamment à l'occasion

²⁶² L'histoire du « travail » qui remonte dans l'antiquité montre des origines douloureuses et angoissantes pour l'individu. Le sens courant du travail du XIIe au XVIe siècle, selon Alain Rey (2005, 1551-1552), révèle l'« état d'une personne qui souffre, qui est tourmentée ». Le travail signifiait une « activité pénible ». C'est dans cette perspective que, pour rendre compte des souffrances du Christ, Bossuet a pu parler en termes des « grands travaux que notre Seigneur a soufferts » (*Ibd.*). Ce sens demeure appliqué de nos jours aux douleurs de l'accouchement d'un bébé par la femme.

²⁶³ Les rires jaunes nerveux qui cachent une souffrance psychologique n'ont rien de commun avec la joie.

de la fête nationale où les États concernés, lors du défilé, démontrent majestueusement toute leur puissance au monde entier grâce aux médias, à travers les parades glorieuses ou la mise en marche de leurs machines de guerre. On l’observe aussi lors des offices religieux dans les pays de traditions chrétiennes pour les uns, et pour les autres, lors des festivals, notamment dans certaines contrées d’Amérique du sud et d’Afrique. Surtout dans les pays touchés par les influences du christianisme, la danse reste, malgré tout, séparée de toutes les choses sérieuses. Voilà pourquoi les mouvements de la danse apparaissent, surtout en Occident, comme une fuite vers le ciel : la danse classique, est selon les propos respectifs de Tiérou (2001 : 68) et Prudemmeau (1986 : 11) une ouverture et une élévation de l’âme entraînant le corps dansant vers le ciel. Aussi, cette danse a-t-elle été qualifiée de dispersion de l’être dans le vide. La question que cela pose, au fond, est celle-ci : que devient finalement le danseur lui-même après une telle dispersion ? Reste-t-il définitivement disséminé dans la nature, ou encore éparpillé pour toujours ? La danse africaine, en revanche, quand bien même elle contribue parfois à l’ouverture du danseur sur le cosmos, n’est jamais une ouverture absolue, ni une élévation absolue quand son rythme intime au danseur l’ordre d’effectuer des bonds. Le danseur africain, entraîné par sa joie qui l’élève revient chaque fois sur ses pas, comme au soir d’une mission le voyageur dans sa maison²⁶⁴.



© Padonou Assomption

Figure 58 : Danseurs et danseuses chaque fois revenus sur leurs pas. Ouidah le 10 janvier 2019

²⁶⁴ Dans la cosmogonie *gun*, la terre est la mère de tous les vivants : origine de tout « tout vient de la terre » et fin de toute chose « tout retourne à la terre ». Dans cette optique, Luciana Penna-Diaw se fonde sur la danse *sabar* des Wolof du Sénégal et fait remarquer que l’énergie de la danse se cherche toujours à partir du sol (2005 : 11-13).

Mais partout et depuis toujours, la joie est ce qu'il y a de commun en toute danse. La fête traduit la joie, peu importe les diverses formes qu'elle peut prendre d'un univers culturel à l'autre. Que la joie soit exprimée par l'enthousiasme des pas que pose le danseur, ou par des ovations émises par les lèvres, ou par des émissions de sons de tambours ou encore par le rythme des corps en folklore²⁶⁵, cela signifie la même réalité de la joie, de la fête et des danses diverses telles qu'on les observe chez les *footballers* au moment du but marqué à l'équipe adverse.

Au fond, la danse, loin de se réduire à de simples soirées dansantes, signifie la fête, c'est-à-dire une réalité si longtemps connue comme un fait social universel et inculturé²⁶⁶ par chaque communauté politique ou religieuse, restant sauves les modalités d'expression qui conviennent à chaque société pour rendre compte de cette joie selon son choix préférentiel. Par exemple, au sujet de la danse colombienne *tambora*, Guillermo Carbó (1988 :131) remarque l'existence de différentes « modalités rythmiques d'interprétation », lesquelles peuvent d'ailleurs changer d'une région à l'autre. Ainsi, toute danse traduit une joie personnelle ou collective, laquelle rend compte des différentes expériences émotionnelles d'un ou plusieurs individus de la même communauté par rapport à d'autres, ou encore l'expérience croisée de différents danseurs de diverses origines (Mahalia et Frantajoli, 2017 : 5-10).

Les sociétés dont l'histoire est, comme en Occident, marquée par les influences des courants dualistes (Qôhèlet, 3), peinent à concevoir que la fête soit plutôt intégrée à toute l'existence chez d'autres populations, notamment situées sur des aires géographiques différentes des leurs.

Dans la plupart des traditions *gun* rencontrées, par exemple, la joie ne se définit pas par opposition à la souffrance. Bien au contraire, les joies et les souffrances se croisent au cœur des activités humaines. Ainsi, tous les jours sont favorables à la fête dans la mesure où l'on peut être joyeux tant dans le manque que dans l'abondance, aussi bien dans la séparation du deuil que dans la rencontre des naissances, dans l'absence ou dans la présence de l'être aimé. En effet, tant que l'on dispose de l'espoir, la fortune ou l'infortune ne compte plus. Dans cette perspective, que la danse

²⁶⁵ Je tiens à noter que la notion de *folklore* a fait l'objet de plusieurs polémiques au cours desquelles elle a été abandonnée au bénéfice de l'expression culture populaire « *cultura popular* », notamment chez les sociologues des Amériques latines (M. Plisson et I. Aretz, 2012 :7).

²⁶⁶ Le terme « inculturé » est emprunté au vocabulaire de l'Anthropologue et Théologien béninois Barthélemy Adoukonou. Le mot inculturation signifie, chez celui-ci, la dynamique par laquelle la foi, tout en conservant ses caractéristiques, migre sous diverses modalités d'expressions culturelles, d'un univers culturel à l'autre grâce à l'évangélisation

soit spontanée, c'est ce que peut nous enseigner les Gun de Porto-Novo chez qui l'espoir ne fait jamais défaut. Dans cette optique, un « intellectuel communautaire »²⁶⁷ rencontré en été 2015 à Porto-Novo m'aidait ainsi à découvrir les réalités que recouvre la danse chez la plupart des personnes de sa connaissance :

« l'espoir surgit en vous comme une émotion vive et vous pousse à l'action. On ne prévoit pas la puissance de la joie qui vous saisit quand vous avez gagné à la loterie, quand la pluie qui tombe annonce l'abondance de la moisson, quand la couronne du succès vient se poser sur votre tête, quand votre épouse vous annonce qu'elle a conçu un bébé qui va naître. On peut désirer le bonheur, certes, mais jamais la juste réaction qu'on pourrait avoir quand il est là, à portée de main. Cette réaction est toujours une émotion dans la chair vive, dans le corps – émotion de joie que traduit la danse chez nous » (Sagbohan Danialou, été 2015 à Dowa).

En effet, le danseur *gun* ignore par avance l'émotion qui va impulser sa danse. Pour la plupart de ces sociétés *gun*, il n'est pas bon de connaître à l'avance la joie qui va provoquer la danse, autrement, pensent-elles « on danserait mal, dit Sagbohan Danialou, la joie et la danse apparaissent au même moment » (été 2015 à Dowa). Cette joie n'est pas uniquement pensée, elle est aussi dansée ; elle est mangée et savourée. Non pas simplement avec les organes du goût à proprement parler – la langue ou le toucher en l'occurrence, mais elle se savoure aussi dans tout le corps dansant : dans l'esprit et l'âme du danseur comme tel, selon les propos de Sagbohan. Aussi, le corps dansant, y compris l'âme qui l'anime depuis ses tréfonds, tressaillit-il d'une joie pareille à la jouissance de la bouche qui croque son pain. Une telle jouissance n'a pas de calendrier. Les Gun dansent généralement quand il y a de l'espoir.



© Padonou Assomption

²⁶⁷ L'expression « intellectuel communautaire » désigne les témoins du trésor ancestral, auxquels le chercheur a recours quoiqu'ils ne soient pas nécessairement scolarisés.

Figure 59 : La danse comme une joie spontanée. Ouidah, janvier 2019

Assurément, me dira-t-on, les Gun ne sont pas les seuls à vivre l'expérience d'une telle joie. Ils n'ont sans doute pas l'exclusivité de la danse spontanée. Toutefois, je pose l'hypothèse selon laquelle la manifestation de la joie est sûrement beaucoup moins spontanée ailleurs, chez les autres peuples, notamment les habitués à l'organisation de la fête. C'est ce qui ressort du discours de Antoine Dossou (1948 : 3-7) qui, s'agissant de la danse *gun*, parle en termes de *joie spéciale* de l'église universelle à Porto-Novo²⁶⁸. Aussi, notre propos consiste-t-il, ici, à montrer que la gestion de la joie est culturelle, voire personnelle, même si elle reste « la chose du monde la mieux partagée »²⁶⁹. Liée à la culture, l'importance accordée à la danse comme mode d'expression de la joie diffère véritablement d'une civilisation à une autre. C'est peut-être là une réalité malheureusement ignorée de la plupart des politiques à visée uniformisante. Il s'agit pour l'ethnologue du piège ethnocentrique tel que le signale Mahalia Lassibile dans le cadre de son propre terrain chez les *WoDaaBe* au Niger :

« La première fois que j'ai vu une possession, je pensais plutôt à une variation chorégraphique. J'étais ainsi, dès le départ, confrontée, par le terrain, à mes *a priori*. Forcée par la discipline anthropologique, influencée par les films de Jean Rouch, je me représentais la possession comme une manifestation caractérisée par des trances et une codification de gestes selon le génie incarné, ce qui était loin de ce qui se passait chez les *WoDaaBe*" (Lassibile, 2016 : 241)].,

L'ethnocentrisme dispose d'un fond de supériorité qui vise la domination de l'autre en termes de politique identitaire ; j'allais dire une volonté de puissance qui manque de justice et qui a finalement suscité certaines revendications, parfois colorée de volontarisme politique, de la part des artistes africains eux-mêmes²⁷⁰, tels que les mouvements du nationalisme africain ou du panafricanisme des années 60 (Lassibile et Frantagnoli, 2017 : 13).

²⁶⁸ À l'occasion de la « première messe solennelle du R. P. Shanu » publié in : *La Croix au Dahomey*, en juillet 1948, disponible sur www.la-croix.com > Religion > Actualité

²⁶⁹ Pour parodier Descartes parlant du bon sens.

²⁷⁰ Une revendication analogue est observée au Japon lors de la colonisation : rencontre des oppositions la loi coloniale interdisant la danse des *dévasi*, femmes jugées prostituées car célibataires et consacrées à la danse dans les temples. Dans ce contexte, en effet, des *dévasi* elles-mêmes « tentèrent de reconstruire leur identité [...] celles qui désiraient propager l'art de la danse continuèrent leur pratique avec l'aide des associations de musique et essayèrent de s'imposer comme des artistes et des *devadasi* idéales » (cf. Takako Inoue, 2005, « La réforme de la tradition des *devadasi*. Danse et musique dans les temples hindous », In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, N° 18, pp. 103-132, [En ligne], 18 | 2005, mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/276>; ISSN : 1662-372X.

Bien évidemment, pendant longtemps, la plupart des regards étrangers à l'Afrique ne concevaient la danse en Afrique au-delà de la question du loisir ou de la détente qui restent, bien entendu, l'une des dimensions de la danse elle-même. C'est d'ailleurs sous ce rapport que Laurence Louppe procède à sa *poésie de la danse contemporaine*, y compris Gautier qui présente *Le langage chorégraphique de Pina Bausch* (Gautier, 2009), sans oublier Christian Lartillot – *Mouvement des étoiles : le ballet des solistes de l'opéra de Paris* (Lartillot, 2011). En effet, nous sommes, ici, après le XVIII^e siècle, à une époque de l'histoire marquée par le désintérêt dans le domaine de l'art en général. Dans cette optique, un spectacle de danse en Occident ne vise pas tant d'efficacité magique que le seul plaisir de l'esprit. La danse ne visait pas la guérison corporelle, elle se limitait au loisir. En témoigne l'expression courante « soirées récréatives » en vogue en Europe. On ne danse pas, ici, lors des choses sérieuses : pas de danse, par exemple, à l'intérieur des églises essentiellement réservées au recueillement – l'esprit du dévot devant rester, non pas séparé du corps, ni dispersé, mais présent en son corps. On ne danse pas non plus au musée, pas davantage lors d'une classe de mathématiques où l'attention de l'étudiant est requise. Toutefois, on se permettra de danser après qu'on s'est suffisamment investi dans le travail, afin de se remettre du stress et de la fatigue éprouvée : rien de plus agréable pour beaucoup de Français, par exemple, de s'imaginer dans une boîte de nuit, le week-end, avec leurs collègues, afin de se délasser tous ensemble des contraintes de la semaine écoulée. C'est comme dit Jean Michel Guilcher (1995) à propos de la *tradition de danse populaire en Basse Bretagne*²⁷¹, « il n'est pas de tâche si harassante qu'elle n'empêche les jeunes au moins de finir la journée en dansant ». Cette expérience de danse est l'expression festive²⁷² du profit accumulé par le succès au travail. C'est en tout cas le langage d'une satisfaction postérieure à l'investissement physique, c'est-à-dire relatif au fait de s'être fatigué positivement. C'est en sorte que, l'individu qui n'a pas travaillé n'a pas droit à la danse, encore moins celui qui n'a manifestement pas de réussite sociale.

On comprend que cette conception de la danse ait pu porter les Occidentaux à être choqués dès lors qu'ils sont confrontés à la danse africaine : l'incompréhensible gaieté de ces peuples africains pourtant pauvres, pensent-ils – une gaieté se traduisant par leur danse que d'aucuns qualifient d'insouciance africaine (Muntu, 1961). En effet, tandis que ces populations apparaissent

²⁷¹ « Comment capter le geste, saisir le mouvement, se glisser dans la dynamique chorégraphique de l'instant, rendre compte de l'importance de la danse, activité publique et communautaire, dans la vie sociale ? » tel est, selon Yves Defrance (1996 : 327), le contenu de l'observation faite par Guilcher.

²⁷² Je me permets, ici, de rentre mon lecteur attentif au caractère *festif* de la danse, car on y verra l'un des critères par lesquels l'on s'efforcera de reconnaître plus tard les danses contemporaines, telle que le jazz, en écho au succès des activités artistiques caribéennes (Lassibile et Frantagnoli, 2017 : 9).

affamées, voire sans avenir pour certains, on les voit elles-mêmes moins préoccupées de leur ventre que du bonheur qu'elles se donnent à danser. Ce constat devrait nous interroger tous. Et ma démarche est, bien évidemment, une critique à l'encontre d'une littérature développée, durant deux siècles, pour faire l'éloge du libéralisme occidental au détriment de l'économie de subsistance qui caractérise ces derniers. En caricaturant arbitrairement le « mal être humain », cette littérature tend souvent à l'assimiler à la figure de l'affamé africain comme si les sociétés repues d'Europe sont nécessairement dans le bonheur. Voilà comment se formule ma critique : pourquoi n'y aurait-il que le mérite du profit ou du succès économique pour motiver la danse ? Pourquoi le pauvre n'aurait-il pas lui aussi le droit de danser ? Les mouvements du cosmos qui impulsent les danses pratiquées en Afrique ne nous renseignent-ils pas davantage sur le phénomène de la danse ? Pourquoi susciter dans l'esprit des Africains le mythe d'un bien-être matériel qu'ils peinent à conquérir sans succès ? Car, sans que la danse soit absolument justifiée par le succès, elle apporte, chez les Gun de Porto-Novo, par exemple, une réelle satisfaction à l'être humain, africain ou non africain. Elle est donc moins liée à la réussite sociale (logique du profit) qu'à un contexte social.

La danse africaine ne saurait se définir en marge des activités humaines, elles-mêmes profondément inscrites dans un cosmos propice à susciter l'expression d'une joie intérieure. D'ailleurs, il est impressionnant de remarquer l'existence de la danse et de la musique en toutes circonstances en Afrique : on chante et danse lors des travaux champêtres, lors de la prière au temple, dans les marchés, dans les forêts sacrées, sur les routes, dans les restaurants. Comme écrit Luciana Penna-Diaw (2005 : 2), au sujet de la danse *sabar* chez les Woloof du Sénégal, « la musique et la danse ont une forte valeur sociale ; elles accompagnent tous les événements qui rassemblent la communauté ».

La danse africaine apparaît ainsi comme une jouissance incorporée à toute la vie africaine : « la danse africaine, c'est la vie », écrit Alphonse Tiérou (1991). Tandis que les danses classiques dites modernes sont marquées par l'opposition intrinsèque au dualisme corps-esprit, les conceptions africaines de la danse relèvent d'une perception de la vie dans son unité indivise²⁷³. En témoigne la danse « *Kuanga nti matu kawa* » dont la pratique accompagne l'abattage d'arbres en Afrique centrale et australe (Congo Brazzaville, Congo Kinshasa et Angola), notamment chez les Yombe du Congo, y compris le *sabar* au cours duquel le « rôle des femmes ne se cantonne pas aux seuls rituels

²⁷³ J'assimile à la notion de *monisme* l'idée de la totalité dans laquelle les intérêts collectifs sont prioritaires par opposition aux sociétés dualistes où les aspirations de l'individu sont de mise. Cette totalité est commandée par un mode de fonctionnement holistique en contraste avec l'Occident perspective dualiste où se trouve l'Occident moderne. Selon Jean During, « il existe [...] deux positions bien tranchées, l'une idéaliste, opposant l'âme et le corps, l'autre, qui est plus couramment celle des musiciens, pragmatique, intégrant le corps » (ADEM, 2001 : 39)

: elles chantent et jouent quotidiennement des instruments pendant les travaux ménagers et champêtres, pour bercer leurs enfants et pour se divertir » (Penna-Diaw, 2005 : 3)²⁷⁴. Cela n'a rien à voir avec la conception de la danse qui domine le XVIII^e en Occident – au sens d'expérience *a posteriori* de la joie d'un travail bien accompli, même si nous savons par ailleurs l'existence, en Occident, des danses qui offrent un cadre à la fois récréatif et instructif, telles que les danses à des fins utilitaristes qu'évoque Sylvia Faure (2000 : 213) dans le cadre de l'éducation des jeunes filles : à travers la danse classique, dit-elle, ces dernières incorporent des valeurs esthétiques et morales. Virginie Valentin (2011) abonde dans le même sens, en termes d'« incorporation des valeurs féminines en matière d'éducation des jeunes filles ». Mais ne s'agit-il pas là des cas particuliers en Occident modernes ? La danse africaine, pour sa part, accompagne généralement les œuvres humaines et sociales, pense Michel Beroard (2018). Et s'agissant de « *Kuanga nti matu kawa* », il affirme qu'il est un rythme de travail qui signifie : « coupe l'arbre que les oreilles l'entendent, coupe l'arbre [...] ». Ce rythme se joue en tant que « danse populaire de défoulement, mais aussi comme danse de revendication et danse identitaire ».

Aussi, la danse africaine jouit-elle de ses propres particularités. On comprend dès lors que les Occidentaux qui cherchent plutôt à y projeter leur propre image, n'y soient jamais parvenus, concluant par conséquent qu'il s'agit du désordre, de la bêtise, de la perte du temps ou de l'insouciance. Mais ces jugements de valeurs, même mus par la bonne foi, sont toujours un tort à l'Afrique. De nos jours, la discipline ethnologique a bien compris qu'on ne peut étudier une civilisation que dans la mesure où on la considère pour ce qu'elle est réellement, et non pas comme on veut la regarder. Pour sa part, l'Afrique économiquement « sous développée » a régulièrement donné prise à des critiques parfois trop sévères : on estime qu'elle ne mérite pas la joie naturelle qui la caractérise parce qu'elle apparaît pauvre. La littérature classique accuse son économie de manquer d'ambition, faute d'innovation dans les domaines de la technique, ne recherchant pas nécessairement la logique du profit qui justifie la joie en Occident. Réglée sur les mouvements du cosmos, sa vie économique est organisée conjointement aux rituels au cours desquels les danses sont très importantes. Cette conjonction permanente entre une économie de subsistance et les danses rituelles a pu conduire des auteurs peu informés à la description des populations entières préférant la danse à tous les avantages du gain lié à l'économie capitaliste de ce temps : quoique pauvres, disent-ils, les Africains dansent et consacrent du temps à leurs danses.

²⁷⁴ Jean-Michel Beaudet observe des phénomènes similaires chez les Bororo au Brésil où la majorité des chants et danses sont « présentés sous leur aspect fonctionnel : cérémonies d'impositions des noms, chants pour stimuler la maturation du maïs ou pour assurer le succès de la pêche » (ADEM, 1991 : 293-296)



© Padonou Assomption

Figure 60 : Photo prise à Zèvu en janvier 2019. Tel que le egũngũn le danseur qui porte la jarre sacrée va tourbillonner à plusieurs reprises. Il s'agit d'un véritable défoulement qui est salué par l'assistance. C'est une danse rituelle lors de laquelle on observe à la fois un art et un phénomène de transe...

Ainsi, les Africains trouvent le goût du bonheur à travers des mouvements de corps qui, selon Jean During, « sont au service de l'oreille et de l'idée » (DEM, 2001 : 39-60). Ils dansent, sautant et gesticulant parfois, courant ou tourbillonnant à longueur de journée sans même se soucier du temps qu'ils y mettent. C'est, dit-on, le cas de bien des danses pratiquées aujourd'hui à Porto-Novo : *egũngũn* qui fait tourbillonner les revenants, *gogo* qui fait bouger les fesses, *àjogan* qui fait rythmer les pas au son de métal, *kàkà* qui est à la fois une interprétation de la mort et une danse rituelle de la liberté.



© Padonou Assomption

Figure 61 : La joie africaine dans cette photo prise à Ouidah lors des festivals vodun de 2019

Au-delà de cette région de Porto-Novo, des phénomènes de la joie sont également remarquables ailleurs, notamment en Amérique latine qui a une vieille histoire avec l'Afrique depuis l'odieux commerce des nègres. Pour preuve il y a une effective joie, semblable à celle des danses africaines, dans la *Tambora* colombienne :

« Selon les villages, la *Tambora* se pratique depuis la fin du mois de novembre, durant tout le mois de décembre, parfois jusqu'à la fête des rois, "*día de los reyes*", le 6 janvier, un des jours de l'année les plus célébrés par nombre de groupes afro en Amérique latine (Venezuela, Uruguay, Brésil, Cuba...). La fête elle-même dure souvent plusieurs jours autour de Noël, avec des offrandes aux Saints ou à la Vierge assorties d'une grande consommation d'alcool (aguardiente) » (Plisson, 2012 : 3).

Les courants évolutionnistes ne sont pas en marge des regards négatifs sur les danses non européennes. Selon ces derniers, en effet, sont qualifiées de pratiques primitives, toutes les cultures de danses relevant des aires de civilisations historiquement et géographiquement différentes de celles de l'Occident moderne. Seules ces dernières sont saluées pour leur niveau de vie, et surtout pour le degré de leur technologie toujours plus avancée. D'une part, les danses des civilisations antérieures à la modernité occidentale sont dites primitives ou patrimoniales, ou encore maladroitement qualifiées de traditionnelles comme s'il existait des danses modernes qui n'entreraient dans aucune tradition des danses de nos origines, ou qui échapperaient à toutes les figures développées des danses antérieures, ou enfin qui ne révéleraient la figure achevée d'aucune

invention historique. C'est une erreur. Selon Yves Defrance (1994 : 191), les compositeurs ou artistes européens ont eux-mêmes puisé leur inspiration dans le fonds traditionnel local, régional, européen : « les danses populaires, écrit-il, en particulier, avec leurs multiples variantes rythmiques et accentuelles apportèrent longtemps une matière inépuisable à de fécondes élaborations thématiques ». Limiter le caractère traditionnel à l'art africain est donc à la fois une lacune terminologique et un tort à l'histoire de la musique et de la danse, car « L'Europe a grandi de ses traditions, pensent Michel Plisson et Isabel Aretz. Lorsqu'à la Renaissance, on passa à l'écriture musicale, les musiciens s'inspirèrent de la tradition orale » (2012 : 6). Au fond toute danse relève d'une tradition, peu importe qu'elle soit orale ou écrite. À ce sujet, Lassibille (2004 : 5-6) relève une erreur liée à l'utilisation du qualificatif "traditionnel" appliquée à la danse africaine :

« Les termes de "danse africaine" et "danse africaine traditionnelle" font appel à un ensemble de représentations nous amenant à caractériser un type de danse [...] ces catégories correspondent à des constructions sociales et culturelles résultant d'une histoire complexe » qu'il nous appartient de connaître. (Lassibille, 2004 : 5-6),

D'autre part, les danses des civilisations différentes de la modernité occidentale, surtout les danses africaines, sont, quant à elles, qualifiées de pratiques barbares, de folklores, de singerie, syncrétiques (Dozon, 2008 : 237-284), la joie africaine n'ayant pas de commune mesure avec la joie en Occident. Cette naturelle joie à laquelle la pauvreté économique n'enlève rien, voilà qui caractérise la danse africaine, quant à elle méprisée et victime de toutes sortes de stéréotypes : « le Noir, c'est bien connu, est bon enfant, joyeux, doué pour la danse et le sport mais aussi bête, primitif, sauvage et doté d'une tendance naturelle à sortir sa machette ! Je le jure » (Bouyain, 2005 : 24).



© Padonou Assomption

Figure 62 : Un touriste en quête d'image de la danse africaine à Ouidah janvier 2019

Les danses africaines ont été qualifiées, sinon de « perte de temps », du moins de danses ‘obscènes’, ‘érotiques’, ‘sorcières’, ‘diaboliques’, ‘animistes’, ou encore danses de ‘brousse’, ‘sourires’, ‘mimiques’, ‘grimaces’ (Lassibille, 2006), ‘folklores’ ou ‘superstition’ (Pourchez, 2005 : 48) – « cette danse africaine qui, ajoute Isabelle Danto, de la « danse sauvage » de Joséphine Baker à la *révolution free*, reste souvent considérée dans les mentalités et les représentations occidentales sous l’angle du primitivisme et de l’exotisme (Danto, 2011 : 180). La danse africaine a fait l’objet de plusieurs rhétoriques dégradantes ; elle a subi diverses formes d’humiliation de la part des regards extérieurs à la culture africaine. D’où les différentes frustrations orchestrées par les danseurs africains, notamment à l’époque de l’impérialisme occidental en Afrique qui a largement contribué aux complexes d’infériorité dénoncée par Franz Fanon (1952), lesquels n’ont malheureusement pas fini de se renouveler, mieux de se reproduire sous diverses formes d’une époque à l’autre, souligne Ayoko Mensah (2005 : 169) :

« Depuis “Peaux noires, masques blancs” [...], le regard des Européens a-t-il d’ailleurs vraiment changé ? L’imaginaire et les préjugés coloniaux ont-ils disparu ? Rien n’est moins sûr. Ils semblent s’être simplement adaptés au goût du jour. Ce poids des clichés, des fantasmes que cristallise le corps noir en Europe, les danseurs africains le ressentent tous vivement mais n’y répondent pas de la même manière » (Mensah, 2005 : 169).

En contexte de racisme en Afrique du Sud²⁷⁵, les danseurs africains ont souffert de l’apartheid, loi dont la pratique stigmatisait la danse des esclaves et la distinguait des autres danses. La règle *Influx Controls*²⁷⁶ pensait-on en Afrique du Sud, était votée sciemment pour fixer des frontières arbitraires entre Noirs et Blancs (Danto, 2011 : 182). Cette règle de distinction visait à éviter les amalgames et les confusions bien que certains Occidentaux ne puissent pas s’empêcher d’avoir des relations amoureuses avec des négresses, dit Bouyain (2005). D’où l’apparition d’un métissage de fait. Finalement, « La société coloniale, cloisonnée et conservatrice, tolérait les liaisons entre Européens et femmes africaines tant qu’elles se bornaient à préserver l’hygiène

²⁷⁵ Selon les travaux de Achille Mbembe, ces Blancs établis en Afrique « vivent dans des communautés relativement fermées et pratiquent l’endogamie » (Mbembe, 2006 : 13). Bouyain complète : « Les rares hommes blancs qui se risquèrent à afficher leur sentiment pour des femmes noires furent mis au ban de la communauté blanche. On disait d’eux qu’ils avaient été « bougnoulisés » ou « en négraillés » (Bouyain, 2005 : 21)

²⁷⁶ On retrouve une loi similaire dans des contextes historiques relativement semblables à l’île de la Réunion, « Le 1er décembre 1674, l’amiral et vice-roi Blanquet de la Haye remet aux habitants une ordonnance stipulant l’interdiction faite aux Français « ... d’épouser des Nègresses, cela dégoûterait les Noirs du service ; et [...] aux Noirs d’épouser des Blanches, c’est une confusion à éviter » (J. Barassin, 1989 : 101). L’ordonnance sera renouvelée trois fois, en 1689, 1701 et 1709 » (Pourchez, 2005 : 47)

mentale et physique des hommes » (Bouyain, 2005 : 21). Crémieux et Tin dénoncent, ailleurs en pareil contexte, que les lois racistes sont accompagnées d'un certain nombre de stratégies rhétoriques pour humilier les cultures d'Afrique : à savoir réduire l'autre à sa sexualité en parlant des « danses érotiques », « la sexualité étant perçue en soi comme une réalité dégoûtante : ainsi [...] les Africains seraient des bêtes de sexe... Invertis, ... une sorte de "race" dégénérée » (2013 : 15-20). Sarah Briant parle du caractère obscène de la danse *sabar* critiqué par les médias sénégalaises (Lassibile et Frantajoli, 2017 : 18. 137-168). Ceci démontre clairement l'existence de profondes frustrations des danseurs africains blessés par l'Occident. Bien évidemment, c'est ainsi que les danses africaines elles-mêmes ont souffert ou continuent de souffrir d'une stigmatisation culturelle négative : « danses folkloriques », dit-on, dans la perspective théorique de la stigmatisation sociale dénoncée par Bourdieu (1979). En témoigne une expérience personnelle d'Alphonse Tiérou :

« Lors d'une exposition et d'un spectacle de danse au Havre, j'ai été confronté à des « spécialistes » pour qui la danse africaine était synonyme de seins nus et de transe. Je me rappelle une grande radio internationale qui a refusé de diffuser mon interview sur le masque africain parce que je n'ai parlé ni de fétiche, ni de sorcellerie, ni d'animisme comme le souhaitaient les programmeurs et producteurs de la chaîne. Non seulement mon discours ne faisait pas africain (et il s'agit bien d'assignation) mais plus encore, on n'attendait pas de tels propos de la part d'un Africain. Bien sûr, par le vocable « animisme », on signifie que les autres peuples ne connaissent pas Dieu. Une façon de les rejeter dans les ténèbres du primitivisme ethnique » (Thérésine et al, 2013 : 315)



© Padonou Assomption

Figure 63 : L'image de l'animisme qui attire les curiosités : une femme aux seins nus en transe lors des festivals à Ouidah

II. La notion de contemporanéité appliquée à la danse africaine

Les diverses caricatures de la danse africaine, ci-dessus, sont le fait d'une déception des regards européens qui, en quête de leurs propres images en terre africaine, orientent à considérer la danse contemporaine africaine avec les critères par lesquels les Européens déterminent le contemporain, quoiqu'il s'agisse d'une danse exécutée par les Africains en Afrique. En effet, comme dit A. Tiérou : « on constate, au sujet de la formation des danseurs africains francophones [...] qu'elle repose dans la plupart des cas sur des stages inadaptés et souvent insuffisants prodigués de façon temporaire et aléatoire par des compagnies européennes en tournée dans les capitales africaines » (Danto, 2011 : 181). Ce sont précisément celles-ci qui imposent leurs critères à la danse africaine, lesquels sont essentiellement liés au « temps unilinéaire » tel qu'il est perçu en Occident et qu'on ne retrouve pas nécessairement chez les danseurs africains.

D'un continent à l'autre, la danse contemporaine est différemment perçue. Appliquée à la danse africaine, au sens de la danse pratiquées dans l'aire sub-saharienne, la notion de 'contemporain' fait l'objet de débat selon les regards qu'on y porte, la plupart du temps en se référant à l'Occident moderne. En effet, depuis les origines de la rencontre²⁷⁷ des deux mondes – Afrique et Occident – jusqu'à nos jours, comme dit Fanon, « le rapport des étrangers à la danse africaine n'a pas profondément changé » (Mensah, 2005 : 169).

La danse africaine est qualifiée de « danse de brousse » (M. Lassibile, 2006). En effet, si ces regards étrangers regroupaient hier les explorateurs européens, les missionnaires, les militaires ou les commerçants pour la plupart, ils constituent aujourd'hui l'ensemble des touristes européens en Afrique pour le loisir ; lesquels, faute de connaissance avérées sur l'Afrique, ne sont motivés que par une sorte de curiosité et une imagination suscitée en eux, sinon par des discours observés çà et là sur les danses africaines, du moins grâce aux masses médias internationales ou aux réseaux sociaux. S'agissant de l'internationalisation des danses *woDaaBe* du Niger, par exemple, c'est, selon les témoignages de Lassibile, poussés par un imaginaire social, lui-même nourri d'images fortement médiatisées par tous les moyens de communication disponibles – à savoir l'Internet, les téléphones portables en l'occurrence – que bien des Occidentaux prennent l'initiative du tourisme

²⁷⁷ Pendant des siècles le mélange des races a été décrié et condamné pour viol de la pureté, atteinte au bien. Les enfants métisses issus de mélange de sang étaient au ban de la société. Aujourd'hui, hélas ! les regards ont changé sur le métissage désormais découvert comme une potentielle source de richesses culturelles (Gruzinski 1999 : 54 cité par D. Martin). Toutefois des chemins restent à faire dans le domaine de l'art où le métissage est une source certaine de dynamisme, d'innovation et de créativité (ADEM, 2001 : 3-22).

contemporain vers les danses africaines (Lassibille, 2006 : 117). Ainsi, l'auteure signale la présence au Niger « des Occidentaux, essentiellement des touristes et des journalistes venus en brousse en quête de belles images » (Lassibille, 2006 : 114). Si les Occidentaux sont attirés vers les danses en Afrique, ils le sont davantage lorsque ces danses africaines se produisent chez eux en Europe. À cet effet, Lassibille évoque « le caractère nomade des *WoDaaBe* qui en appelle à un imaginaire porteur en Occident, et sur la beauté de leurs danses et de leurs parures » (Lassibille, 2006 : 115). Mais l'auteure nous fait aussi observer une sorte de dénaturalisation de la danse *WoDaaBe* dès lors qu'elle migre vers l'Occident :

« On a commencé par faire les danses comme en brousse et ils nous ont dit qu'il ne fallait pas. Que c'est comme ceci, comme cela. Tu sais, les danses de festival sont différentes de celles en brousse. On s'est renseigné au Niger. Ici, en Europe, tu ne peux pas tourner parce qu'il faut garder le public devant. Ici, le public reste au même endroit. Les lignages ne peuvent pas tourner. À Niamey, j'ai été au centre culturel Marouganda avec le groupe, avec Bango... On a dit : "il faut se renseigner et savoir comment il faut danser » (Lassibille, 2006 : 121).

D'où le paradoxe quant à l'idée que l'Occident se fait, au fond, de la danse africaine : une danse certes récréative et fascinante²⁷⁸, mais seulement autorisée dans la brousse. En outre, nous trouvons des exemples de fascination des Blancs lors des spectacles de danses telles qu'elles sont décrites par Lassibille au Niger :

« Les touristes, journalistes et personnes travaillant au Niger au sein de la coopération ou de missions humanitaires peuvent se rendre aux réunions d'hivernage, principalement à la Ngaanyka afin d'y admirer la célèbre *geerewol* qui fascine les Occidentaux (Lassibille, 2006 : 115).

Mais en même temps, s'interroge Isabelle Danto,

« Si une certaine Afrique en vogue en Occident fascine toujours, ne serait-ce pas au prix d'une indifférence pour le continent noir (comme l'a souligné l'exposition *Africa Remix*) encore en relation de dépendance économique et politique et qui ne pourrait aboutir qu'à la délicate question du formatage face aux attentes des programmeurs et des publics des scènes européennes ? (Danto, 2011 : 181)

Selon les témoignages de Mcalister et Lecloux, ces danses aussi fascinantes qu'elles puissent paraître sont d'autant plus obscènes qu'elles sont pratiquées par des individus en état de possession : « les femmes et les hommes, le visage poudré de blanc et portant des lunettes de soleil où il manque un verre, lâcheront dans un gémissement nasillard des bordées de mots si obscènes qu'il vaudrait mieux les taire... » (Mcalister et Lecloux, 2004 : 112). Une telle conduite serait certainement blâmée en Occident, selon Ayoko Mensah qui rapporte les propos d'un chorégraphe qui dit : « En Europe, en effet, le contexte est différent. Je craignais les réactions équivoques, explique-t-il. J'ai eu peur que la nudité des danseurs ne transforme ceux-ci aux yeux du spectateur en simple objet de désir sexuel » (in Danser, février 2005, p. 19, cité par Mensah, 2005 : 169)

Au total, on a l'impression que la notion de contemporanéité appliquée aux danses africaines ne visait que la transformation à la fois culturelle et substantielle de ces dernières. En effet, pratiquées en Afrique par les Africains, les danses africaines sont perçues comme des « danses de brousse », c'est-à-dire bonnes uniquement à l'échelle africaine. Mais une fois les frontières européennes franchies, elles cessent d'être des danses de brousse, elles ne sont plus des danses authentiquement africaines. Autrement dit, les danses africaines doivent être transformées pour être acceptées dans la logique du contemporain perçu par l'Occident²⁷⁹. C'est ainsi que leurs pratiques et leurs significations paraissent changer d'un continent à l'autre : d'une part elles sont « danses africaines contemporaines » pour signifier les danses de brousse confinées à l'aire africaine uniquement, et d'autre part, la « danse contemporaine africaine » pour désigner les danses qui, pratiquées par les Africains, sont susceptibles d'être agréées en Occident. Dans cette optique, en référence aux danses africaines produites en Occident, Lassibille (2006 : 113) s'interroge : « Y a-t-il des différences entre ces danses et les danses en brousse ? ». En Europe, raconte Faustin Linyekula, l'un des chorégraphes africains les plus connus, « j'ai appris à me regarder. J'ai appris que j'étais noir et qu'on attendait de moi une histoire précise. En France plus qu'ailleurs. De l'autre côté, il y a le mythe de Paris, du Quartier latin. J'ai dû aiguïser mon regard et poser ces questions en Europe et en Afrique. Pour ne plus fantasmer sur tout ça. » (Mensah, 2005 : 169). En fait de danse africaine transformée, il s'agit d'une adaptation de cette danse aux contextes des danses européennes. Une danse africaine transformée, c'est-à-dire détruite²⁸⁰ par l'Occident qui en prend l'initiative désormais : « Le mouvement actuel est né et s'est développé à partir d'une forte impulsion de l'Occident, principalement à travers les structures de la coopération française décidées à lancer sur le marché international une danse contemporaine d'Afrique par le programme « Afrique en

²⁷⁹ Takako Inoue nous rend compte d'un phénomène identique observé au Japon : les danses traditionnelles des *devadadi*, femmes consacrées à la danse dans les temples, mais stigmatisées comme des prostituées par les Occidentaux : « il en résulta, dit que [...] la danse des *devadasi* fut séparée des manifestations culturelles et reconstituée pour devenir le Bharatanatyam » ; Aussi, « La danse des *devadasi* fut transformée pour plaire au goût de la classe supérieure de la société ». (cf. Takako Inoue 2005, « La réforme de la tradition des *devadasi*. Danse et musique dans les temples hindous », In : Cahiers d'ethnomusicologie, N° 18, pp. 103-132, [En ligne], 18 | 2005, mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/276>; ISSN : 1662-372X.

²⁸⁰ Il est bien évidemment clair que les Africains eux-mêmes ne se reconnaissent pas dans des artifices qui restent, au fond, étrangers à leur culture : « Souvent éloignée des goûts des publics africains, cette danse contemporaine est d'ailleurs couramment désignée sur le continent comme « la danse des Blancs (Mensah, 2005 : 168). C'est encore pire lorsque la danse africaine ainsi transformée doit migrer vers le continent africain pour y faire l'objet d'exhibition sexuelle qui blesse la morale. Ainsi en 2003, « L'exhibition de la nudité a été sévèrement sanctionnée par le gouvernement malgache à Antananarivo, une sanction perçue comme un « incident diplomatique entre l'Afaa et le gouvernement malgache », ce dernier décidant de censurer les danseuses nues d'une création et confirmant, s'il en était besoin, l'indéniable dimension politique de la manifestation » (cf. *Africultures* n° 58, cité par Mensah, 2005 : 167)

créations », lancé au début des années 1990 par l'Agence française d'action artistique » (Danto, 2011 : 180). Mais c'est une initiative occidentale dont le succès implique la complicité des danseurs africains eux-mêmes. À cet effet Ayoko Mensah dénonce une conception désormais exogène de la danse africaine pratiquée par certains danseurs africains, à savoir « les jeunes [qui] se jettent à corps perdu dans ce mouvement, délaissant souvent d'autres formes, notamment celles que l'on regroupe improprement sous le vocable de « danses traditionnelles » (Mensah, 2005 : 167). D'où la dénonciation d'une conception de la danse africaine contemporaine en marge à la contemporanéité africaine elle-même. La question se pose alors de savoir si les danses africaines ne compteraient pas, elles aussi, dans des mouvements artistiques contemporains au même titre que les autres.

Dès lors nous sommes en droit de supposer que le mépris pour les danses africaines par l'Occident n'a pas d'autre fondement que la simple déception de tous ces regards qui, en quête de leur propre image sur l'Afrique, ont finalement eu le sentiment du vide ou d'absurdité, faute de l'objet recherché. Mais comme critique Pierre Clastres (1974 : 18), plutôt que de nier la valeur des autres dans ces conditions, ne faut-il pas « accepter l'idée [...] que lorsque le miroir ne nous renvoie pas notre propre image, cela ne signifie pas qu'il n'y ait rien à regarder ».

Aussi, au sujet de la conception occidentale de la danse, M. Lassibile et F. Frantajoli, (2017 : 5-6) soulignent une sorte de mauvaise foi derrière les critères par lesquels se reconnaît le caractère « contemporain » de la danse. Dans l'utilisation qu'en font les Occidentaux, en effet, ces auteurs dénoncent l'existence d'un appétit de domination européenne qualifiée de « sous-bassement idéologique » au bénéfice des seules cultures d'Occident ; lesquelles seraient, selon les courants évolutionnistes, très en avance sur celles d'Afrique : allégation qui manque de pertinence pour nos ethnologues et dont le colloque sur la danse au printemps 2017 à Nice donne des échos. Ainsi, Lassibile et F. Frantajoli, (*Ibd.*) proposent de dépasser cette hégémonie du « contemporain » occidental lié à l'histoire coloniale, au sens d'une modernité en rupture absolue d'avec un passé auquel on tend à assimiler l'Afrique et sa culture dite dépassée. Car le terme contemporain, au sens de renouveau en rupture d'avec le passé, serait dès lors, sinon lié au temps « unilinéaire » relatif au colonialisme ou au néocolonialisme, du moins proche des catégories de « progrès », de « changement radical » comme qui dirait « une révolution culturelle ». Les deux auteurs proposent un substitut à la catégorie de « contemporain » comme telle : celui « d'écologie de la culture chère à l'anthropologie américaine »²⁸¹. Il convient, pensent-elles, de libérer²⁸² les danses africaines de la

²⁸¹ Cf. Ann Marcusen (sd), 2011, *California's Arts and cultural ecology*, James Irvine Foundation, San Francisco, États-Unis

« domination post-coloniale [...] sortir de l'assignation du contemporain au temps pour en faire une question d'espace », c'est-à-dire en considérant les dynamiques économiques, historiques, politiques, culturelles ou religieuses propres à chaque territoire de danse.

Longtemps utilisé comme un outil de domination au bénéfice des seules danses occidentales, comme écrit Mahalia Lassibile (2017 : 6), « la question de la contemporanéité s'est [...] développée en Afrique [...] où elle a soulevé des tensions multiples ». Dans ces conditions, la notion de contemporain a souvent été l'objet de deux courants antagonistes majeurs : celui des puissances étrangères aux prises avec la résistance du nationalisme africain ou panafricanisme, restant sauves les distinctions de vocabulaires ou les nuances relatives au goût des militants ou encore aux orientations politiques à l'intérieur de chaque courant :

« il existe, disent-elles, des différences entre “danses africaines contemporaines”, “danses contemporaines africaines”, “danses créatives”, “danses africaines créatives”, “afro-contemporaines”²⁸³ », car affirment-ils « plusieurs acceptions sont attribuées au terme “contemporain” [...] ; certains se réfèrent à un label parfois associé au monde ‘occidental’ [...] d'autres élargissent la contemporanéité à des ressources chorégraphiques permettant la création [...] d'où les approches divergentes selon les pays, mais aussi selon les chorégraphes en fonction de leurs générations, de leur contexte de travail, de leur parcours » (2017 : 10).

Je propose de nous fonder maintenant sur l'exigence scientifique qui enjoint de sortir le vocabulaire du joug colonial tel qu'il a été proposé ci-dessus, sans pour autant négliger de considérer que l'Afrique a une histoire complexe : en témoignent les analyses relatives au statut bicéphale évoqué par R. Somé (1992). Cela m'amène à un examen bipartite.

D'une part, je propose de revenir sur le temps colonial, non plus comme un temps chronologique et unilinéaire, mais plutôt comme un temps partagé qu'on ne saurait effacer. Ainsi seront revisités les deux critères – *modernité* et *postmodernité* – par lesquels l'Occident appréhende la notion de contemporanéité, et surtout la façon dont ces critères ont été réinvestis *a posteriori* par les cultures africaines elles-mêmes, à tort ou à raison. Soit qu'elles l'ont été par alignement sur la pure conception des Occidentaux, soit qu'elles ont connu des transformations terminologiques de la part des Africains eux-mêmes, puis appliquée à leurs danses comme telles.

D'autre part, je propose d'interroger l'expression « danse contemporaine » elle-même en tant qu'elle relève de la culture typiquement africaine. D'où le grand débat opposant ceux qui parlent en termes de « danses contemporaines africaines » et ceux qui préfèrent l'expression « danses africaines

²⁸² Cf Se libérer des frontières coloniales catégorisantes des danses à l'intérieur de l'Afrique (Lassibile, 2017 : 8)

²⁸³ Par exemple le candomblé « issu de l'interpénétration de diverses civilisations africaines, européennes et amérindiennes » (Vatin, 2005 : 10) apparaît aux yeux des Béninois comme le rythme traditionnel *Agbaja*

contemporaines ». Ceci ressort bien des remarques terminologiques faites par Lassibille et Frantagnoli au sujet de la notion de contemporanéité.

III. Les danses africaines aux prises avec le contemporain

La notion de « contemporanéité » qui s'applique aujourd'hui à l'Afrique, notamment à la danse en Afrique, a d'abord été une imposition politique, avant de devenir un emprunt au vocabulaire de l'Occident moderne qui ne vise rien d'autre que la domination culturelle. D'ailleurs l'expression « danse africaine » elle-même est une expression assignée à l'Afrique sur l'initiative des Occidentaux. L'expression « est née en Occident » (Thérésine et al, 2013 : 318). De plus, En évoquant l'expression « danse africaine », il convient de s'apercevoir qu'il s'agit, non pas d'une réalité étendue à toute l'Afrique, mais d'un phénomène social auquel l'Occident a imposé ses frontières. La danse africaine est limitée à l'Afrique sub-saharienne selon le bon vouloir des décideurs occidentaux. Pour preuve :

« En parlant de danse africaine, dit Lassibille, le terme Afrique semble certes faire référence. Mais des frontières ont été créées en cette matière. L'expression 'danses africaines' "renvoie aux danses d'Afrique sub-saharienne, et danses orientales à celles du Maghreb et au Moyen Orient [... un] découpage, fruit d'une longue histoire coloniale" ». (Frantagnoli et Lassibille, 2017 : 7-8)

La notion du contemporain apparaît avant tout comme une imposition sous le verni des politiques de coopérations culturelles. L'Afrique, selon une démagogie au service des courants évolutionnistes, apparaît technologiquement et financièrement moins avancée que l'Occident qui semble s'obliger de l'aider à rattraper son retard, grâce à des coopérations culturelles entre Occident et Afrique (Danto, 2011 : 180). Mais en même temps, l'apport financier des Occidentaux au profit du développement des danses africaines n'est pas dénué d'intérêt politique. C'est ce qu'a souligné A. Tiérou à travers l'expression de « la politique de la main qui donne ». Au sujet de l'Afrique francophone, dit Danto (2011 : 181), « les soutiens viennent toujours le plus souvent de l'étranger et principalement de la France ». Il en résulte pour les danses africaines que « l'ancrage sur le sol natal est un combat pour beaucoup de chorégraphes africains de la scène contemporaine » (*Ibd.*). D'où l'idée des achats de spectacles grâce à l'octroi des subventions, ou encore celle de la réduction des échanges à un dialogue avec les formes esthétiques occidentales au détriment d'autres métissages. Aussi, les cultures africaines y paraissent-elles perdantes au change. Car sous l'écorce des belles coopérations culturelles ou artistiques, dénonce Ayoko Mensah, se cachent des intérêts politiques –

notamment français. Par exemple, en 1995, le choix de Luanda, capital de l'Angola, pour la 1^{ère} édition de la biennale – rendez-vous à la fois de prestige et de promesse –, « surréaliste » et sans intérêt réel pour les Africains, n'est cependant pas sans efficacité politique pour l'Europe :

« Il n'est pas inutile, dit-il, de rappeler qu'à l'époque, la France est sur le point de négocier d'importants contrats pour l'exploitation du pétrole angolais et que l'Afrique en création est alors rattachée au ministère de la Coopération [...] » (Mensah, 2005 : 167).

À l'hégémonie politique, s'ajoute un impérialisme culturel. En citant un article du *Quotidien de Dakar* repris par *Courrier International* de janvier 2009, n° 951, Danto (2011 : 181) souligne le paradoxe des danses africaines qui servent de prétexte à l'enseignement du Français au moment même où les chorégraphes sont mobilisés par les civilisations européennes :

« À l'heure de la mondialisation et de l'urbanisation, dit-il, les chorégraphes d'Afrique sont désormais invités à travailler pour les *ballets de l'Opéra* de Paris ou du *Ballet* de Lorraine, tandis qu'au Sénégal, le *hip-hop* est convoqué pour venir à la rescousse de l'enseignement du français dans les écoles où le niveau a beaucoup baissé ». Danto (2011 : 181)

Les effets induits par une telle relation consistent en une nouvelle forme d'impérialisme culturel. D'où le savoir-faire technique, les talents, les compétences ne suffisent plus aujourd'hui pour prétendre au meilleur rang du danseur africain en Europe, il faut aussi un bon niveau en langue étrangère²⁸⁴. En témoigne Lassibille :

« Comprendre le Français pour expliquer. Ils sont venus, ont dansé, c'est tout. Mais c'était important d'expliquer. Tu sais, parce qu'on n'a pas de guitare, pas de tam-tam, seulement des chants. Ce sont des danses traditionnelles. C'est important d'expliquer. » (Lassibille, 2006 : 121 [...]).

De plus, les spectacles de danses relèvent désormais, non pas du goût personnel de leurs producteurs africains, mais plutôt du goût du marché occidental : « Les organisateurs disent réaliser leur programmation selon les goûts du public ou plus exactement ce qu'ils définissent comme étant les goûts du public » (Lassibille, 2006 : 118) ; cela va jusqu'à une sorte de domination phagocytant les traditions de danses africaines, voire rendant inexistants les danseurs africains eux-mêmes au bénéfice des Occidentaux :

« Le regard de l'autre n'est pas présent ici par les images qu'il véhicule mais dans celles qu'il suscite chez les *WoDaaBe*, dans les idées qu'[ils] se font de nos goûts et de nos attentes. Il devient une sorte de miroir, même déformant, dans lequel ceux-ci scrutent leurs propres danses. Les transformations opérées ont ainsi pour origine le regard que les *WoDaaBe* portent sur leurs danses à travers le prisme de celui qu'ils posent sur nos sociétés » (Lassibille, 2006 : 123).

²⁸⁴ L'historien C. A. Lomo-Myazhiom dénonce ici une « imposition de la langue du dominant devenue "le maillon rompu de la génération nouvelle éloignée des vieux [...]et ayant à "réapprendre ou apprendre leur passé par des chemins de traverse" » (2001 : 23). Toutefois, il n'est pas évident que cette forme d'impérialisme culturel soit facilement acceptée. Pour preuve, voici soulignés par Bouyain quelques propos révélant les réactions d'un métis concerné : « je décidai alors d'apprendre la langue maternelle de mon père, le dioula. Cette langue, il ne me l'avait jamais apprise, parce que, sans doute, il ne voulait pas m'encombrer l'esprit avec une langue qui n'était pas « utile », une langue qui n'était pas celle de l'économie ni celle de l'administration, une langue déjà bien gangrenée par le français » (Bouyain, 2005 : 24).

Il s'agit là d'une relation au public devenue « l'enjeu essentiel pour les chorégraphes » eux-aussi :

« Quand des danses [...], sont présentés dans un contexte qui n'est pas celui de leur création, on assiste souvent à une pièce joyeuse et débordante d'énergie qui n'a plus rien » de culture africaine (Danto, 2011 : 182).

Mais alors, « pourquoi les chorégraphes africains auraient-ils à rompre avec leur culture, demande Tiérou s'adressant aux Européens, alors que vous n'avez pas eu à le faire ? [...] La danse contemporaine africaine serait-elle subordonnée à la danse contemporaine française ? belge ? britannique ? » (Mensah, 2005 : 170). Donnerait-elle l'occasion d'appauvrir les cultures africaines au seul bénéfice d'une fascination des Occidentaux ? « Qu'est-ce qui nous pousse à renier des valeurs pour être acceptés dans le cercle des bienséants ? Peut-on décider de se faire bannir du cercle pour continuer à pouvoir se regarder dans le miroir ? » (Danto, 2011 : 182). Autrement dit, que veut-on faire du danseur africain, au sens d'artiste ou de figure emblématique de l'esthétique africaine, lorsqu'on lui demande de se vider des valeurs religieuses et morales induites par ses gestes dansés ?

Nul doute. La condition du danseur lui-même prend un coup, notamment en contexte de métissages musicaux où perdure un rapport dominant-dominé selon M. Plisson (2001 : 24-53). Sur l'île de la Réunion par exemple, poursuit Pourchez, « un rapport de force existe entre le modèle dominant européen, modèle du Blanc, du maître, et la culture créole dominée, considérée comme un héritage de l'esclave, du Noir, et souvent reléguée au rang de folklore, voire de « superstition » (Pourchez, 2005 : 48). Alphonse Tiérou a sans doute raison d'en déduire une sorte de racisme, d'impérialisme ou d'assujettissement des Africains dans le domaine de la danse, et plus généralement dans les activités culturelles et artistiques :

« dans le domaine de la création chorégraphique africaine, écrit-il, on a dit aux Africains "faites de la danse africaine contemporaine". À grand renfort de publicité, on a créé ce besoin en Afrique, besoin qui aujourd'hui perdure. Mais [...] dans ces stages et lors des concours qui en découlent, il est demandé aux Africains de danser à la manière des Occidentaux tant sur les plans esthétique et technique que philosophique. L'attribution des prix et des subventions est soumise à cette volonté de la main qui "donne" ». (Danto, 2011 : 181)

Dès lors, le choix des décideurs apparaît clairement comme une imposition à l'Afrique. L'existence d'une telle domination est nourrie et entretenue par les subventions octroyées aux Africains ; elle réside dans les conditions liées aux choix assez orientés, quant à eux, vers les seuls intérêts des bailleurs de fonds : « lors des sélections aux concours de danses africaines, la présidence du jury constitué à cet effet est assurée, non pas par des Africains, mais plutôt par des personnalités pour la plupart européennes, afin de récompenser les démarches qui dialoguent de façon créative avec la danse contemporaine occidentale » (Mensah, 2005 : 167). Dans ce cas, on est

en droit de se demander si ce choix politique ne vise pas le sacrifice, voire la mort des danses ancestrales par leur abandon au bénéfice des goûts des Européens. On y voit par conséquent une volonté implicite d'assassiner les cultures d'Afrique, grâce à la complicité des Africains eux-mêmes.

Toutefois, des questions se posent face à cette nouvelle entreprise coloniale. Certes, dans la perspective théorique de L. S. Senghor, l'ouverture des danses africaines à la civilisation de l'universel comporte bien des intérêts, tant pour l'enracinement des danses africaines elles-mêmes que pour les conditions économiques, y compris la vie sociale des danseurs naguère livrés à eux-mêmes et confinés à une vie misérable. Mais en même temps que ce pan de bonheur, les danseurs africains s'aperçoivent eux-mêmes du danger à éviter : « Sommes-nous en train de créer de nouvelles formes de dépendance – de notre argent, notre savoir, nos normes et nos goûts ? » (Depputer, 2003). Dans l'Afrique anglophone, Sophiatou Kossoko elle aussi s'interroge : « Les portes commencent par s'ouvrir, mais comment allons-nous franchir le pas, réagir, en profiter, afin d'échapper à l'image qui nous a été attribuée ? Comment allons-nous pouvoir échanger nos points de vue, réflexions et sensibilités avec d'autres artistes, faire converser notre créativité, notre imaginaire ? Pendant combien de temps encore l'Occident va-t-il s'intéresser au corps africain ? Cette attention lui permettra-t-il de s'exprimer sans chercher à plaire ? Plaire pour obtenir les moyens de survivre (...) Quelles sont les limites, jusqu'à quel point peut-on accepter de se laisser manipuler et à quelles fins ? » (Kossoko, 2004 : 12). « La dépendance économique des créateurs africains vis-à-vis de l'Occident n'implique-t-elle pas une subordination culturelle ? L'enjeu principal des danseurs noirs n'est-il pas de parvenir à s'approprier leur corps, à le dégager de l'épaisse gangue de préjugés qui fige son image ? L'ambiguïté du regard occidental sur le corps noir ne date pas d'hier. À la fois objet de fascination et de transgression, projection fantasmatique par excellence, sa couleur reste son attribut fondamental » (Mensah, 2005 : 169).

En réponse à toutes ces légitimes interrogations, on note quelques tentatives d'affranchissement au bénéfice de la créativité africaine.

Revenons donc à la notion de « contemporanéité » comme emprunt au vocabulaire de l'Occident moderne par les Africains. Car, au fond le terme « contemporain », même s'il existe aussi chez les Africains, a longtemps été absent du vocabulaire de leur politique étrangère. C'est précisément à la faveur de la décolonisation – notamment lors des mouvements panafricanistes ou nationalistes – qu'on assiste à l'utilisation massive de ce mot lors des discours politiques à caractère revendicateur et international. Il s'agissait d'abord là, en effet, d'une reproduction, par des

Africains, de la même hégémonie culturelle à peine combattue, à travers leurs danses désormais connues sous le nom de « *ballets nationaux* », en contexte de décolonisation des pays d'Afrique :

« Dans l'Afrique de l'Ouest Francophone, écrivent Fratagnoli et Lassibille, de nombreux pays africains ont obtenu leur indépendance dans les années soixante et se sont alors engagés dans la construction de leur nation respective, naviguant entre panafricanisme et nationalisme. Pour cela, des troupes et des spectacles furent montés dans nombre d'entre eux pour remplir plusieurs buts politiques. Il s'agissait de répondre aux stéréotypes sur les danses d'Afrique, mais aussi d'affirmer l'unité de la nation et de valoriser son héritage après la colonisation. Un genre musico-chorégraphique s'est institué pour servir les agendas politiques des États africains, plus connu sous le nom de “*ballet*” » (2017 : 8-9).

Ces danses « *ballets nationaux* » visaient à valoriser la beauté propre à l'Afrique. Et l'on croyait justement que c'est aux Africains eux-mêmes de la découvrir au monde. En effet, dans la perspective théorique de Senghor, rapporté par Bourdié, les politiques culturelles d'Afrique devaient elles-mêmes prendre la responsabilité de redorer le blason, notamment dans le domaine des danses africaines qui méritent d'être redécouvertes afin d'être respectées sur le marché international. Cette prise de conscience est un fait historique. « À mes yeux, dit Tiérou pour sa part, la vraie heure des revendications nationales était au début des soleils des Indépendances » (Thérésine et al, 2013 : 318). C'est, dit Bourdié « autour des Indépendances, la création sur le continent de nombreux *ballets nationaux* ou *panafricains* (comme les grands *ballets* africains de Fodeba Kéita [...] véritable outil de propagande identitaire visant à valoriser un patrimoine culturel traditionnel libéré du joug colonial » (Bourdié, 2015 : 16).

Cependant, dans les *ballets*, soulignent Fratagnoli et Lassibille, « la référence à la tradition était centrale. Les troupes se référaient à un patrimoine considéré comme 'légitime' car issu d'une histoire précoloniale, selon un retour aux sources imaginaires » (2017 : 9). Or Léopold S. Senghor visait plutôt une école de danse au Sénégal dans le but de faire participer la danse africaine au processus d'une modernisation et d'une ouverture de l'Afrique, projet qui, au cœur des enjeux politiques africains, a malheureusement été sacrifié au bénéfice de l'égoïsme des mouvances politiques postérieures (Bourdié, 2005). Alphonse Tiérou, lui-même danseur, rend d'ailleurs compte de sa déception à ce sujet. Il regrette que les politiques postérieures au projet de Senghor n'aient pas consenti à l'aboutissement d'une si belle œuvre commencée pour l'art africain, et pour la danse africaine en particulier. Il en déduit que la responsabilité du mépris de la race noire incombe aux conséquences des pouvoirs publics en Afrique : « Les politiciens, déclare-t-il, ont sacrifié la danse sur l'autel des folklores, [...] On s'est contenté du folklore sous prétexte que c'est la tradition.

Mais bien plus qu'une revendication identitaire que représentent les *ballets nationaux* d'Afrique (les danses folkloriques), la contribution de Senghor – à travers la création du « Mudra Afrique » – était en avance sur tout processus nationalisant les cultures. Senghor ne voulait pas, en réalité, d'un art africain fermé sur lui-même, car comme pense Emmanuel Paul, le nationalisme

africain ou le panafricanisme n'était pas une bonne réponse au racisme ou à l'impérialisme occidental : « L'indépendance nationale que chantaient nos poètes et écrivains et dont nous étions fiers servait d'argument contre nous » dit-il concrètement (Paul, 1959 : 238). Dans la même optique Senghor ne demandait pas que les danses africaines reposent sur les seules cultures du continent noir comme on le remarquait dans ces *ballets*.

Au demeurant, il existe une danse africaine contemporaine ; celle-ci connaît sa propre histoire, laquelle est liée à la façon dont les Africains eux-mêmes appréhendent leur « contemporanéité ». Dans cette optique, la danse africaine contemporaine est, certes, la danse culturellement africaine, mais qui, à un moment donné, n'est plus exécutée comme auparavant. De deux choses l'une : soit elle s'aligne sur une politique de fermeture sur soi, à l'image des *ballets* nationaux qui ont finalement été des échecs : conduisant sinon à l'hégémonie politique naguère combattue, soit elle s'intègre dans la perspective « universelle » de L. S. Senghor en s'ouvrant à l'altérité, non pas par substitut au colonialisme tel qu'on l'observe à travers les *ballets* nationaux, mais plutôt pour enrichissement et croissance culturelle. Ainsi la danse africaine contemporaine se conçoit, ici, par les africains, sinon en rupture avec leur propre pratique dans le passé, du moins grâce aux innovations culturelles liées à l'intégration d'éléments nouveaux, c'est-à-dire initialement extérieurs à leur coutume de danse. D'où le recours aux notions de « transnationalisation » ou d'« hybridation » de la danse africaine chez Mahalia et Frantajoli (2017 : 7).

CONCLUSION GÉNÉRALE

Grâce à cette recherche, ma perception de la danse est passée d'une conception naïve, spontanée et commandée par l'apparence à une conception réfléchie, méthodique et cultivée par l'expérience de mon terrain chez les Gun de Porto-Novo. Cela m'a conduit à comprendre que le savoir n'est pas le bien privé d'une culture, contrairement aux allégations émergeant de certains courants de pensée marqués par l'ethnocentrisme, tel que l'évolutionnisme de Morgan qui avait voulu ériger l'Occident en *intelligentsia* mondial, mais qu'il émerge plutôt de la complémentarité de toutes les formes d'expression sociales et culturelles, dans la mesure où l'ethnologue s'efforce de découvrir, au-delà des choix sociaux différents d'une culture à l'autre, des lieux communs qui caractérisent tous les humains, y compris leur pensée. C'est à cet exercice d'ethnologue que je me suis livré en permanence, chez les Gun de Porto-Novo bien évidemment, animé intérieurement par l'ambition d'aboutir à une nouvelle façon de concevoir la danse qui, jusqu'au début de cette thèse, n'avait jamais été imaginée comme ayant un rapport au repas.

En effet, l'étude de la danse en anthropologie avait jusque-là limité les débats intellectuels au corps dansant en rapport avec l'espace, les rythmes, les chants et la musique des orchestres. Dans cette optique, le discours des chercheurs consistait essentiellement à explorer le contenu de ce rapport du corps au rythme, au sens d'une rencontre de laquelle jaillit un art particulier pour le corps humain de se mouvoir, notamment dans les diverses circonstances où se trouve le danseur y compris le contexte social concerné par sa danse : « quand le rythme change, dit-on chez les Gun, la cadence change » (*ni hũn gbe dya, wè fo no dya*). Ceci vise à rendre compte de la diversité des danses et du devenir de leur contenu implicite et rythmique qui, confronté aux phénomènes des rencontres sociétales subséquentes à la mondialisation, se voit chaque fois modifié, et finalement transformé. S'agissant des danses relevant de l'aire *aja-tado*, il existe, comme le démontrent la plupart des auteurs africanistes consultés, autant de circonstances culturelles *vodũn* que de danses (Maupoil, 1943 ; Verger, 1957). Je l'ai d'ailleurs remarqué, moi-même, tout au long de mon terrain chez les Gun de Porto-Novo où plusieurs styles de danses révèlent les différences sociétales relevant du même patrimoine culturel.

En me focalisant sur le mécanisme de la danse chez les Gun, cette thèse m'offre l'occasion d'atteindre, bien au-delà de toutes les nuances phénoménologiques relevées ça et là, le cœur joyeux comme ce qui fait l'essence même de la danse – j'allais dire le cœur affecté comme ce qui reste de la danse une fois qu'elle est isolée par abstraction à toutes ses variations, c'est-à-dire dépouillée de ses appareils culturels, si bien qu'on puisse l'observer dans ses caractéristiques authentiquement humaines : c'est le battement du cœur que je me permets de qualifier d'« invariant » de la danse en termes bourdieusiens, ou encore de « structure » en termes straussiens. Comme tel, le battement du cœur rallie le danseur au rythme perçu comme une commande, un bonheur.

Il ne serait pas inutile de rappeler les deux façons de concevoir la danse telle que je la concevais moi-même avant mes découvertes à Porto-Novo. D'une part, dans la perspective de l'anthropologie cognitive, la danse est une expression corporelle révélant un état psychologique, état de satisfaction intérieur ; elle est la manifestation sensible d'une joie dans l'esprit et dans la chair vive, telle qu'elle est décrite, dans le contexte biblique par exemple, dans l'agréable rencontre de deux cousines – Marie en élan vers Elisabeth toute rayonnante de grâce quant à elle –, car heureuses, toutes deux, de porter désormais chacune un enfant, l'une cherche à partager sa joie avec l'autre et vis-versa.

« Marie se mit en route et se rendit avec empressement vers la région montagneuse, dans une ville de Judée. Elle entra dans la maison de Zacharie et salua Élisabeth. Or, quand Élisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant tressaillit en elle ». (Luc 1, 39)

D'autre part, le sociologisme a beau jeu de montrer que la danse consiste en des mouvements corporels circonstanciels, au sens de pratique d'un art exécuté en cadence dont le danseur perçoit et reproduit les effets. Autrement dit, la danse du danseur est commandée par son environnement culturel externe – un son, un rythme, une musique, un orchestre, y compris le regard des spectateurs – qui déterminent les divers états de son corps dansant. C'est d'ailleurs en raison des changements constants de cet environnement du danseur lié tant à la diversité des cultures qu'au progrès du monde qu'on observe une variété toujours plus impressionnante de danses²⁸⁵. Tous les anthropologues qui s'intéressent à la danse partagent l'une ou l'autre de ces deux conceptions, quelle que soit par ailleurs la façon dont chacun la problématise, y compris le point de vue particulier de chacun.

Ces différences dans la conception de la danse sont, à mon avis, le signe d'un défaut d'exhaustivité entraînant un repli sur soi de part et d'autre. Tandis que les premiers, par exemple, mettent en avant l'état affectif du danseur lié à son cœur et à son corps, les seconds valorisent

l'environnement propice à la danse comme telle. Si bien que ce que les fonctionnalistes qualifient de déterminant de la danse est perçu comme un catalyseur de la danse par les structuralistes. Pour sortir le discours sur la danse de ce malentendu, ne fallait-il pas une troisième proposition qui favorise la prise en compte des deux perspectives théoriques ainsi posées l'une face à l'autre.

Quant à moi la question que je me suis posée est celle-ci : est-il possible, dans la pratique d'un art tel que la danse qui place le corps humain au centre de tout, de prétendre à quelque explication de cet art en faisant abstraction de ce même corps comme font certains musicologues qui en situent l'origine uniquement dans les instruments de musique ? ou alors la danse elle-même peut-elle prendre d'autres explications en dehors du déterminisme²⁸⁶ musical, sans pourtant se réduire à un repli du corps dansant sur soi-même ?

Ce qui fondait ainsi mon regard critique sur les études de danse antérieures à mes recherches est l'adage selon lequel les Gun affirment qu'il faut « manger pour danser ». Cet énoncé signifie, au fond, deux réalités qui montrent les limites tant du sociologisme que des démonstrations biologisantes en opposition sur la question. D'une part, il fait effondrer le mur du sociologisme en lui dévoilant que, sans le corps humain, il n'y a point de danse possible, c'est-à-dire qu'un esprit ne danse pas. Tout au plus, s'il faut parfois croire que les esprits peuvent danser, devra-t-on leur imaginer un corps : le corps de l'adepte servant de monture à la divinité, les masques au sens de réceptacles de la transcendance... Car même si la joie peut être extérieurement provoquée par la rencontre d'un bien, c'est essentiellement dans un corps sensible, avec toute sa richesse affective, que se manifeste l'état joyeux d'un cœur qui s'écrit au monde. Sans ce cœur intérieur protégé et enrichi par les facultés affectives du corps, il n'y a pas de réceptivité, ni de perception sensorielle possible, en sorte que la rencontre d'un bonheur elle-même est sans effet sur l'individu. D'ailleurs, ce dernier ne s'en apercevrait pas ni n'éprouverait aucun besoin de le découvrir. D'autre part, contre toute tendance d'enfermement de soi sur soi-même, le même énoncé « manger pour danser » est une injonction à l'ouverture de l'être humain au monde. Car selon Alphonse Tiérou (1983), « la danse africaine, c'est la vie » dans la perspective théorique de Senghor (1975) qui pense que la vie émerge de la rencontre de nos différences culturelles.

Cette nouvelle façon de traiter le phénomène de la danse m'a paru méthodologiquement plus pertinente, car on y retrouve conciliées les deux perspectives théoriques naguère opposées : celle qui découle du déterminisme musical et celle du repli du corps sur lui-même développé par les

²⁸⁶ J'ai souvent eu souvent recours à cette notion de déterminisme pour rendre compte de la complexité de l'individu danseur en ce qui concerne sa liberté dans les divers contextes musicaux ou face à d'autres contraintes auxquelles il pourrait être confronté (cf Les 100 mots de la sociologie, in : www.ifsidijon.info, p. 62-63)

anthropologues qui rechignent à la réceptivité sensorielle²⁸⁷. Elle m’a donné la force et les moyens de proposer une alternative aux nombreux discours, certes savants et pertinents, qui se sont jusqu’à produits sur la danse, lesquels attendaient cependant ma quote-part que je suis heureux d’apporter aujourd’hui grâce à l’aboutissement de cette thèse.

En effet, de ce qui ressort de mon terrain chez les Gun de Porto-Novo, y compris mes analyses personnelles, j’en conclus que le phénomène de danse repose sur un levier invariant qui en structure la pratique quant à elle variable. Ce levier s’observe à travers le battement du cœur du danseur, essence de toute pratique de la danse. Le cœur qui fonctionne assure à la danse sa structure, au sens de capacité d’écoute intérieure du corps (*gan sí sè*) sans laquelle le rythme n’existe pas. Cette écoute intérieure apparaît comme une connexion du cœur au monde extérieur du danseur, grâce aux fenêtres du corps dansant que sont les sens – l’ouïe, la vue, le goût, le toucher, l’odorat, y compris l’intelligibilité et la mobilité. Cette capacité se retrouve chez tout danseur, quoique sa mise en évidence diffère d’un individu à l’autre, et en fonction des techniques rythmiques d’un groupe ethnique à l’autre, d’une communauté politique à l’autre, voire d’un continent à l’autre.

Ainsi, sans négliger les réflexions sur la danse, elles-mêmes nourries par les diverses contributions en musicologie et en psychologie, j’en suis venu à la conclusion selon laquelle toute danse suppose un cœur – siège de la vie, de l’amour, des émotions et de toute relation aussi bien avec l’autre qu’avec la transcendance. Or chez les Gun, le cœur comme tel est une énergie ; le cœur signifie la puissance de la danse et du don de soi à l’autre, la force du succès. Dans cette optique, qu’a-t-on besoin d’en justifier la vie autrement que par la nourriture du cœur ? Il faut donc manger pour l’entretien du cœur, et par extension, la vie du corps dansant. Il faut manger pour danser, car « la force s’origine dans la nourriture du cœur », disent-ils (*adomě gan tè*), c’est-à-dire que l’énergie de la danse vient, non pas uniquement du tambour ni des sons, mais avant tout du battement naturel du cœur à l’écoute du son : le cœur connecté au son produit l’énergie et en jouit.

Mais étant donné que le battement optimum du cœur doit être pareil chez tous les danseurs, tandis que les relations aux sons sont variées, il s’ensuit de différents états successifs du cœur proportionnels à cette variation. Car selon les Gun, les sons sont comme des aliments, ayant chacun son goût particulier différent des autres.

²⁸⁷ C’est-à-dire l’anthropologie biologique qui regarde le mécanisme implicite de la danse appréhendée pour elle-même et qui ne s’est jamais engagée aux entreprises de recherche sur l’ouverture problématique du corps dansant au monde.

En parlant du goût, je propose maintenant un *feedback* rapide sur quelques considérations relatives au repas qui, selon les Gun, regroupe les conditions rendant effective la danse : « il faut manger pour danser » disent-ils (« *dù ye nɔ dù do nɔ dũ* »). Autrement dit, il faut absolument que la beauté du monde nourrisse le corps dansant pour en faire un espace de production d'émotions. L'acte de manger suppose, ici, l'expérience de la faim. Comme telle, la faim traduit à la fois la souffrance du ventre creux (*xo vɛ*) et le *vide* intérieur (*ado vɔ*) dont le bénéfice consiste dans le désir (*jlo*) du plein (*xo gɔ*) jamais satisfait. Selon les Gun, sans cette insatiabilité fondée sur l'expérience du *vide* intérieur, l'individu ne danse pas. Aussi, l'apprentissage de la danse consiste-elle dans la découverte de ce *vide* en soi-même, préalable nécessaire à l'ouverture du cœur à la joie du monde (*xomɛ hun hun*).

Dans chaque aliment appétissant, en effet, on fait assez facilement l'expérience d'une faim consubstantielle au goût, lequel est susceptible de susciter du plaisir chez celui qui mange. Et bien évidemment, c'est cette faim qui permet à l'individu de remarquer que son repas produit une saveur selon qu'il est sucré ou salé ou acidulé ou encore amer. Le repas peut même rallier plusieurs goûts à la fois selon l'originalité de la cuisine au bénéfice des retrouvailles entre des amis, familles, parents ou alliés. Il ne saurait donc exister d'appétit sans la faim, celle-ci ravivant le goût qui procure du plaisir au corps tout entier.

Dans la même optique, la saveur du repas ne se limite pas au seul organe du goût, bien plus que la langue, les Gun disent des yeux, du nez, des oreilles, voire de la peau qu'ils éprouvent tous une réelle saveur « *nukũn nɔ sé vivi nà nududu, awɔntin, oto, agbaza losu nɔ sé vi vi* », littéralement : « les yeux entendent (reconnaissent) la saveur du repas, y compris les narines, les oreilles et la peau ». Sans doute, doit-on en déduire que ce n'est pas uniquement par la bouche que l'individu mange en milieu *gun*, car s'il est vrai que la saveur de la bouche consiste à croquer le pain (*ye nɔn gba kũn*), il revient aux autres sens d'en élargir l'espace à travers le corps tout entier dans la durée : par la vue l'individu découvre davantage la saveur du repas et s'y intéresse, par l'ouïe il en perçoit l'attrait, grâce à l'odorat il en sent l'odeur et le plaisir, la transpiration au toucher est signe qu'il en éprouve le délice. C'est donc par tous ses sens que l'homme éprouve la saveur. En l'absence de celle-ci, les Gun affirment qu'il ne peut exister de jouissance, encore moins de réjouissance susceptible de susciter la danse.

Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'expérience de la saveur n'est effective que dans le corps humain. D'abord sous forme d'une simple intuition, la saveur sentie ou imaginée à l'annonce du plat passe ensuite par le sens pratique et se fait un acte. Elle n'est donc pas définitivement conquise

a priori par les sens, mais sa conquête passe par un processus de réflexion du goût, ce qui suppose l'activité des sens dans lesquels le goût prend naissance puis révèle la saveur grâce à la réflexivité du sujet (Thurot, 1823 : 55). La saveur à proprement parler consiste dans l'accomplissement d'un processus jusqu'à son aboutissement, un processus assez lent et complexe articulant les facultés du sujet mangeant avec l'effet des aliments goûtés, ingérés. Voilà qui explique le goût, le délice ou la saveur.

Aussi, contrairement à ce que véhicule le sens commun, la saveur n'est pas le simple fait de l'aliment consommé ni celui des organes du goût exclusivement (la langue et les dents). La saveur ne se limite pas non plus au goût. En d'autres termes, le goût seul ne peut suffire à rendre compte de la réalité d'une saveur de repas. Le goût est certes un préalable nécessaire à l'expérience de la saveur, mais celle-ci n'est pleinement révélée qu'à travers la dégustation (j'allais dire subjectivation) du repas par un sujet qui s'en régale jusqu'à l'ivresse. Ainsi, c'est au fond la sensation du goût qui, dans la mesure où elle est agréablement perçue par tous les sens, éveille chez l'individu mangeant la conscience d'un bonheur gagné, délice à perpétuer aussi longtemps que subsiste l'appétit du repas.

Voici comment arrive la saveur : le contact entre le plat et le sujet annonce d'abord les couleurs de l'odeur, arrive ensuite l'activité des organes du goût susceptibles d'aboutir soit à un rejet ou à un plaisir de la part du sujet. De deux choses l'une : soit que le sujet renonce au repas comme tel, soit qu'il en prend plaisir. Dans le cas où le sujet éprouve du plaisir au goût du repas, il voudrait bien en rester là jusqu'à satiété, stade de la disparition de l'appétit. Le plaisir qu'il éprouve au goût va ainsi progressivement gagner tous les sens de l'individu afin de se transformer en une saveur, puis en un délice de l'âme : voilà finalement le délice du repas dont l'impact suscite la jouissance de l'âme chez le sujet – une jouissance chaque fois avivée par le désir de manger davantage. Au fond, il s'agit chez l'individu mangeant d'une saveur de croquer son pain à sa faim jusqu'à ce que le pain croqué le porte à l'état de l'ivresse.

Ainsi, contrairement à ce qu'on peut s'imaginer, le pain croqué ne se réduit pas pour autant à un simple objet qui se laisserait faire jusqu'au bout. Car une fois mangé et avalé, le pain cesse d'être dominé. Le pain mangé acquiert dans le ventre du sujet une réelle puissance d'alimentation lui permettant d'agir à son tour sur le sujet, désormais champ à nourrir en entier par la danse du corps.

Aussi, en pénétrant dans le corps de l'individu, le pain n'est pas simplement phagocyté. À l'image du sujet mangeant, le pain apparaît à la fois comme *objet* et *acteur* du repas. Comme tel, le repas consommé entre désormais dans une relation de partenariat avec le sujet-mangeur. En conséquence le pain n'est pas seulement consumé, il est aussi consommant, pas seulement saisi, mais

aussi saisissant, pas seulement épuisé, mais aussi épuisant, pas seulement apprivoisé, mais aussi apprivoisant... C'est ce qui m'amène à affirmer que l'individu qui saisit son pain se laisse aussi saisir d'une manière ou d'une autre par le pain ; tel le chasseur qui dévore son gibier dans la sueur : tout en éprouvant du plaisir à dévorer de la viande, il subit l'épreuve de la transpiration au repas. Cela me fait penser que le chasseur dévorant est quelque part dévoré lui aussi par son gibier. C'est ainsi que les Gun s'imaginent que l'homme qui mange est lui-même un potentiel repas : l'homme mange pour être mangé à son tour par son propre repas.

Ainsi, pour les Gun, le repas consommé vise à consommer l'organisme humain. Mais s'il arrive au contraire qu'un repas consommé n'aboutisse pas à la consommation du sujet mangeur, alors ce repas est un mal, y compris tout cumul de repas non destiné à la consommation. Ces derniers, loin d'arriver à la fin à laquelle ils sont naturellement destinés, semblent ici coincés dans leur mi-parcours. Selon les Gun, on ne saurait les considérer comme des aliments-acteurs faute de substance active sur le sujet qui les ingurgite ; tout au plus, pourrait-on les qualifier d'*aliment-objets*, parce qu'ils ne sont pas au service de la vie, ne nourrissent pas la vie. Comme tels, les *aliments-objets* apparaissent n'avoir aucun intérêt pour l'homme. En revanche, le repas qui nourrit est ce que le Gun nomme *aliment-acteur*, le *bo*. Ceci a un intérêt pour l'homme. Il fait danser l'homme.

Dans la mesure où certains repas sont stockés en banque de nourriture, voire réservés ou cumulés contre les besoins de l'homme, la morale interpelle le bon sens : à quoi bon remettre à demain un plaisir que l'on peut déjà se donner aujourd'hui ? D'où découle un proverbe qui incite l'individu à la consommation de son repas : « *dé a du lo wè nyi towé* » littéralement : ne t'appartient réellement que ce que tu as consommé.

Chez les Gun, il faut bien que le repas contribue au bonheur au sens de la longévité et du bonheur de l'homme. C'est dit Émile Ologoudou :

« Chez nous l'homme ne naît pas juste pour la forme, pour bricoler quelque chose et s'en aller après. Chaque individu qui naît se dit plutôt : moi je suis là désormais pour la longévité, pour m'immortaliser. Le premier exemple est celui de nos parents : ce qu'ils ont fait pour se maintenir dans la longévité. Qu'ont-ils fait pour s'immortaliser ? Ils ont pris le temps de vivre, ils n'ont pas connu une mort précoce » (Extrait d'un entretien avec Émile Ologoudou, mars 2016 à Ouidah).

Il faut aussi que le repas nourrisse l'individu en saisissant son être tout entier : tous ses sens, son corps, son esprit, ses forces, voire son âme. Car il y a dans la nourriture de l'être humain des énergies actives pour faire mouvoir ses organes, mieux bouger son corps tout entier : d'où l'existence d'une puissance dans la saveur du repas ; laquelle est capable d'emporter le sujet au paradis de la danse.

Il en résulte une sensation qui enflamme le corps du mangeur et nourrit la danse comme telle. Cette sensation est l'œuvre solidaire du sujet et de l'aliment consommé, c'est-à-dire une œuvre réalisée à deux *awè* d'où vient le mot *wè*. Je rappelle au passage les traditions évoquées par Bizenghor – lesquelles démontrent que le terme *wè* vient de (owè) ou (awè), mot désignant à la fois le chiffre deux (2) et la danse dans l'aire culturelle *gun*. Que les Gun soient portés à penser qu'il existe en tout danseur deux réalités à l'œuvre est un fait ainsi démontré : dans le même danseur, il y a d'une part le sujet dansant et d'autre part l'énergie vitale qui enflamme la danse depuis l'intérieur du corps dansant – une énergie fournie par le repas et contribuant à faire danser le danseur. Cette énergie qui danse en même temps que le *sujet-acteur* est ce que j'appelle *aliment-acteur*, au sens de l'aliment mangé au bénéfice de la danse. Elle est différente du repas qui ne nourrit pas et que j'appelle *aliment-objet*. Le repas consommé, digéré et assimilé, assure une nourriture active dans le corps du sujet dansant. Ici, danser par rapport au danseur, c'est à la fois manger et se laisser manger.

Finalement la danse, centre d'intérêt de ce travail, apparaît comme l'action solidaire de deux entités fusionnées (*wè*). La danse est une activité corporelle qui résulte de la fusion d'un *sujet-acteur* et d'un *aliment-acteur* : mélange des facultés d'un sujet – somatiques, affectives, cognitives ou intellectuelles – avec les énergies du corps humain nourri par le repas : deux déterminants – l'un venant de l'extérieur et l'autre de l'intérieur – sur le même corps dansant comme en une zone de convergence où ils interagissent l'un sur l'autre et vice-versa. Cette vision interactionniste du mécanisme de la danse chez les Gun comporte sans doute un intérêt particulier pour l'anthropologie dans la mesure où elle contribue à rendre intelligible la pratique de la danse comme telle.

Comme base philosophique du mécanisme ainsi décrit, j'ai essayé de confronter les courants de pensées modernes, c'est-à-dire relatives au *cogito* cartésien – « je pense donc je suis » – avec les courants postmodernes qui ont impulsé une nouvelle orientation dans la réflexion philosophique à partir du XX^e siècle. En effet, si selon Descartes l'existence de l'individu est réduite à une conscience pure, selon les penseurs post modernes, l'individu n'est pas une entité vide de contenu. Il existe en toute personne un univers d'objet, une énergie ; et il ne saurait exister chez l'individu une conscience vide de contenu. D'ailleurs avant l'existence de la conscience, aurait eu lieu l'expérience empirique du réel. Car comme écrit David Le Breton, le corps humain joue un rôle primordial dans notre façon de nous connaître nous-mêmes, y compris notre façon de concevoir les choses. Le corps est l'univers dans lequel la conscience s'éveille à la vie comme telle. Aussi, Le Breton (2006) demande-t-il d'inverser le contenu du *cogito* cartésien par une nouvelle formule : en lieu et place de la formule « je pense donc je suis », D. Le Breton oppose « je sens, donc je suis ».

Ce faisant, il confirme la pensée aristotélicienne qui, pour s'opposer à l'idéalisme platonicien, affirmait que la connaissance des vertus ne provient pas du monde des idées ; mais que c'est plutôt grâce à l'expérience empirique du réel que se construit l'idée, y compris la vertu. C'est ainsi que s'adressait Aristote dans l'Éthique à Nicomaque :

« C'est après avoir agi d'une manière conforme à la vertu, que nous acquérons des vertus, et il en est de même des autres arts : car la pratique est notre principal moyen d'instruction dans les choses que nous ne faisons bien que quand nous les savons faire. Par exemple, en bâtissant on devient maçon, en jouant de la lyre, on devient musicien ; et de même en pratiquant la justice, on devient juste, en pratiquant la tempérance, on devient sobre et modéré dans ses désirs ; enfin, en faisant des actes de courage on devient courageux. Ce qui se passe dans les sociétés civiles en est la preuve : car les législateurs rendent les citoyens vertueux, en leur faisant contracter de bonnes habitudes. C'est là le dessein ou l'intention de tout législateur, et quand il ne réussit pas, il se trompe ; c'est par là qu'un gouvernement diffère d'un autre, un bon d'un mauvais (cf Thurot, 1823 : 55) ²⁸⁸.

Cette influence aristotélicienne sur la pensée montre les préludes des courants existentialistes qui parlent implicitement de la créativité. En effet, Jean-Paul Sartre, en affirmant que « l'existence précède l'essence » explique que la liberté humaine est créatrice, car, c'est par ses choix que le sujet définit le sens de sa propre vie (Sartre : 1946 [1996] : 113) ²⁸⁹. En d'autres termes, la liberté du sujet et le sujet lui-même forment deux acteurs collaborant à l'identité de l'individu comme tel, mais cette identité n'est conforme à la vérité de l'être qu'au terme de l'existence de celui-ci. Car, c'est une identité chaque fois changeante en raison des orientations que peut prendre la liberté.

Dans la même ligne, Spinoza affirme de l'homme qu'il est un être de désir, un être insatiable, « être dont les besoins s'accroissent à mesure qu'ils sont satisfaits ».

La philosophie husserlienne selon laquelle « toute conscience est conscience de quelque chose » comporte elle aussi un intérêt pour cette vision interactionniste de l'être dans la mesure où elle postule une nécessaire fusion de la conscience avec son objet. Ceci signifie, au fond, qu'il ne saurait exister de pensée vide de contenu. Pour mieux dire : toute pensée est déjà une réflexion d'un sujet sur un l'objet, les deux étant unis dans une fusion telle que l'un ne se sépare pas pour autant de l'autre. Toute pensée englobe donc à la fois un sujet et un objet visé. Il n'y a donc pas de conscience vide, dans l'absolu, sans contenu.

En outre, du point de vue historique, la même vision interactionniste qui allie deux acteurs au cœur d'une seule et même pratique, trouve un bénéfice dans la philosophie marxiste. En réalité Karl Marx déclarait au XIX^e siècle qu'il n'existe pas de pensée (opinion) anonyme, ce qui revient à dire que la pensée est nécessairement historique. Dans cette optique, la pensée trouve ses racines dans

²⁸⁸ Jean-François Thurot (sd) 1823, *La Morale d'Aristote*/Traduction Thurot/Livre 2 p.52)

²⁸⁹ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1946 (réimpr. 1996), 113

les diverses interactions socio-historiques ; elle est, comme telle, une construction qui émerge du débat – verticalement nourri et horizontalement enrichi toujours davantage. Appliquée à la créativité artistique, je pourrais en déduire que l'artiste ne crée pas à partir de rien, ni tout seul, mais qu'il rend compte des richesses héritées des générations passées, lesquelles il a mission de faire valoir et d'en enrichir dans le contemporain, après les avoir « mangées ».

Pour être utilement créatives, les richesses reçues sont nécessairement consommées comme du pain, intériorisées, digérées puis appropriées (Faure, 2000). Il ne s'agit pas chez l'artiste d'une conscience exclusivement individuelle, mais plutôt d'une appropriation de la conscience collective ou historique d'où lui viennent des capacités créatives. J'ai donc proposé dans cette thèse une compréhension de l'œuvre artistique à partir de l'expérience à la fois historique et environnementale de l'artiste.

De même pour explorer cette question relative à l'expérience de la créativité, et celle de la danse à proprement parler, j'ai convoqué deux catégories de théories qui s'affrontent : celle du constructivisme antique et celle des scientifiques modernes²⁹⁰. Le sujet créateur est-il un agent actif ou passif au cœur de la créativité ? Voici en résumé la réponse de Testart qui se fonde sur une ethnographie²⁹¹ de l'optique : si le constructivisme, en partant de l'hypothèse des rayons visuels (Testart, 1991 : 37), nous amène à considérer que le sujet agit sur l'objet qui en subit les influences²⁹², la théorie scientifique moderne affirme, au contraire, les influences de l'objet qui retiennent l'attention du sujet. D'où « l'hypothèse du rayonnement émis par la chose » (Testart, 1991 : 39). Voici comment Alain Testart lui-même expose ces deux théories dans son *Essai d'épistémologie* en prenant l'exemple de l'optique géométrique :

« On s'étonne parfois, écrit-il, de ce que les Grecs aient pu construire une optique sur l'idée que les rayons visuels portaient de l'œil – tandis que dans notre théorie scientifique

²⁹⁰ Les théories les plus élaborées du monde antique faisaient partir les rayons visuels de l'œil, supposaient une activité constitutive et ordonnatrice du sujet. Elles dominèrent longtemps les recherches en optique. C'est seulement au début du XVII^e siècle que la théorie scientifique moderne fut mise au point, avec Kepler pour la théorie de la formation des images et l'explication du mécanisme de la vision, avec Descartes pour les lois de la réfraction qui porte son nom et que les Anglais attribuent à Snell » (Testart, 1991 : 37°).

²⁹¹ Exemple de la théorie de formation des images avec Kepler ou celle de réfraction découverte par Descartes.

²⁹² Alain Testart, en se référant à Ronchi, fait une note importante à ce sujet : « Hipparque ... considérait que les rayons émis par les deux yeux d'une même personne devaient aller toucher les objets, comme deux mains aux extrémités des bras, et en rapporter les éléments nécessaires pour la vision des objets ». (cf V. Ronchi, 1956, *Histoire de la lumière*, Paris, éd Colin, p. 21) cité par Testart, 1991 : 170). Au fond les yeux agiraient alors comme des mains sur des objets dans l'espace.

moderne les rayons lumineux partent au contraire de l'objet pour arriver à l'œil » (Testart, 1991 : 36)

Alain Testart, interroge ces deux postulats. Il opère par là ce qu'il appelle une « archéologie du savoir historique », y compris une « rupture épistémologique à laquelle Gaston Bachelard et A. Koyré nous ont habitué »²⁹³ (Testart, 1991 : 35). Il s'aperçoit au final que l'une et l'autres de ces théories sont mal fondées, et donc profondément fausses. Puisque la vue, l'une des facultés des sens, ne fonctionne pas dans les ténèbres – ce qui aurait été possible si l'hypothèse des rayons visuels était avérée. Il en va de même des objets dont les rayons lumineux restent douteux. Selon Testart, en effet, la seule condition de possibilité de la vision d'un objet dans l'espace est l'éclairage par la lumière qui fait rencontrer les yeux et l'objet perçu. **C'est donc essentiellement le contexte d'éclairage qui importe, ce contexte vaut autant pour la lumière des yeux que pour les rayons émis par l'objet perçu.** Sans l'éclairage de la pièce, point de saisie d'objet par le sujet, ni d'illumination du sujet par les rayons venant de l'objet. En parlant du constructivisme et des courants scientifiques modernes, l'auteur affirme que la racine de l'erreur²⁹⁴ est d'avoir ignoré ce rôle d'éclairage par la lumière, ce qui conditionne au fond l'activité visuelle du sujet, y compris la formation de l'image qui reste différente de l'objet perçu.

Si nous revenons à la danse qui nous intéresse au premier plan, le contexte qui la rend possible, chez les Gun, est celui de la joie des repas. C'est cette joie du festin qui, en investissant entièrement l'état affectif de l'individu finalement mordu, voire passionné, procure en même temps l'énergie de la danse au danseur, au sens d'éléments nutritifs qui, prenant leur signification à l'intérieur du corps dansant, s'extériorise à travers des chorégraphies chaque fois renouvelées. C'est comme dit l'un de mon hôte :

« Le ventre, c'est ce que d'autres [les Blancs] appellent le cœur. Le ventre est la base la vie, y compris toutes les activités humaines. Quand on n'a pas mangé, on ne peut ni dormir ni travailler... Même celui qui jeune a nécessairement mangé, pareil pour le « sommeilleur », autrement leur cœur ne fonctionnerait pas ! Ils seraient morts. Leur esprit ne serait plus là. Les morts ne sont concernés ni par le repas ni par la danse. **[lien intime entre : ventre, cœur et esprit]**

Si on n'a pas mangé, on ne peut pas danser. Autrement, la danse commencée, le cœur s'arrête [...]. C'est le cœur qui impulse le rythme pour la danse. Comment danserait-on sans le rythme ?

Le ventre doit nourrir constamment le cœur pour que l'individu puisse danser. Le ventre qui n'a pas mangé ne peut pas aider le cœur qui cherche ses énergies pour fonctionner. Le cœur doit fonctionner en tout temps, même dans la nuit pour permettre à

²⁹³ À savoir un effort de déconstructions et de reconstructions historiques.

²⁹⁴ « Les théories successives apparues au cours de l'histoire se présentent comme une suite d'approximations successives, comme les moments inachevés de la marche triomphante de la pensée vers la vérité (Testart, 1991 : 34).

l'individu de dormir ; car quoique sommeillant, l'individu dispose d'un cœur vivant et fonctionnant.

Le ventre qui mange nourrit le cœur pour que l'homme vive, travaille et danse... le ventre qui n'a pas mangé ne danse pas ; il faut manger pour danser... »

(propos recueilli chez Monsieur Djossou Zéphérin surnommé Bezinghor, Toffodji, rencontré en mars 2016 à Porto-Novo – Bénin).

Comme telle, la danse relève certes de l'esthétique du point de vue formelle. Mais dans son mécanisme, elle dévoile bien plus de richesses : en plus de l'esthétique de la forme, la danse apparaît à la fois comme l'expression d'une affectivité et comme la perception d'un rythme par les sens, au même titre que la perception du goût lors des repas. Aussi, les Gun affirment-ils du corps humain dansant, par exemple, qu'il perçoit de la saveur, c'est-à-dire une saveur dont l'expérience, au-delà du goût par la bouche, s'effectue dans la chair vive : c'est la chose savoureuse au goût immatériel (*nu vivi nu ma dū*) littéralement chose savoureuse qu'on consomme autrement que par la bouche – le souffle, ce bonheur que la bouche ne mange pas. Autrement dit, c'est le corps dansant lui-même tout entier qui fait l'expérience d'une immersion savoureuse (*agaza na sé vivi dē nu ma sè*) – à l'opposé de l'objet consommé qui rentre dans le ventre du consommateur. Le danseur est donc saisi et mangé par le rythme. Il est mangé à partir des organes du sens : les yeux, les oreilles, les narines, la peau, la langue et les dents.

Dans cette perceptive théorique visant à concilier l'éclosion de la danse avec son mécanisme interne, Roger Somé, en qualité de philosophe et d'anthropologue à la fois, innove les notions d'« esthétique de la forme » et d'« esthétique du contenu » qu'il essaie de concilier pour rendre compte de la richesse de l'art africain. En effet, en citant Baumgarten dont la pensée lui permet de fonder une « science de l'art africain »²⁹⁵, l'auteur affirme ici qu'« il y a un art qui est dit fonctionnel [...au sens d'] une *esthétique du contenu* qui, dans un premier moment s'oppose à l'*esthétique de la forme* dont le chef de file est bien évidemment Kant » (Somé, 2017 : 12). Cet aspect fonctionnel de l'esthétique dite du contenu intéresse davantage le lien entre les repas et les danses dans le domaine de l'art africain.

L'importance de la faim. S'agissant de la dynamique de la danse, notamment l'aspect fonctionnel de l'esthétique qui lui est propre, j'ai fait remarquer plus haut que la danse chez les Gun, telle une activité artistique, se nourrit de l'énergie du repas. Dans ce contexte du repas, la perception sensorielle qui s'accompagne d'émotions et de sentiments est un préalable nécessaire à la pratique de la danse. Or que signifie « perception sensorielle » lorsque les facultés à sentir, au sens des fenêtres du corps sur le monde, sont dans l'incapacité de prendre profit du goût, et font

²⁹⁵ Voir *Art africain et esthétique occidentale*, au chapitre : Qu'est-ce que l'Esthétique ?

l'objet d'apathie ou de léthargie ? À l'inverse, qu'est-ce que cela signifie lorsque, motivée intérieurement par la faim ou par le désir, l'appétit à manger ou à danser repose sur des choix libres d'orientations et de mouvements qui mobilisent davantage la sensibilité²⁹⁶ et la singularité du sujet ?

Nul doute, ce qui éveille l'activité des sens est toujours relatif à l'expérience de la famine, notamment lorsqu'il s'agit de la faim du repas ou de l'envie de danser :

« C'est la faim qui instaure l'appétit, la saveur du repas dans la bouche. Mais chez nous les Gun, le terme repas recouvre une double réalité : le **vi-vi** et le **vi-vè**. est nourriture non seulement le besoin fondamental de la vie biologique, à savoir l'aliment pour faire vivre – **nu vi-vi** (le savoureux) – mais aussi toute récompense aux divinités, tout hommage, toute gratitude, toute reconnaissance, ce qui peut parfois prendre la forme de privation chez les hommes : jeûne, souffrance corporelle, sacrifice – **nu vi-vè** (la chose coûteuse) – nourriture des ancêtres le **vide**. Le savoureux : manger son repas, c'est savourer. Celui qui n'a pas savouré n'a pas mangé. Il n'est pas en bonne santé [...] le ventre qui n'a pas faim ne tourne et ne retourne pas la nourriture ; il ne savoure pas ; il n'est pas en bonne santé... Le coûteux : danser, c'est manifester combien on aime les divinités, c'est savourer l'amour dans la sueur, c'est se réjouir » (Propos de Monsieur Djossou Zéphérin dit Bezinghor, Toffodji rencontré en mars 2016 à Porto-Novo (Bénin))

Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre, la faim du repas ou l'envie de danser n'advient que dans les conditions de bonne santé du corps humain : « Celui qui va danser, dit Sagbohan, si l'état de son corps n'est pas saisi par son *aziza*, c'est-à-dire une motivation profonde qui lui en donne l'envie, il ne peut pas danser ; car la danse est un langage corporel (*agbaza si xo dīdō wè*) : on danse (*yè nɔ dè wè fɔ*), c'est-à-dire on soulève des pas de danse pour communiquer, parler à autrui, (*do nɔ dɔ xo na kentɔ...*) pour défier l'ennemi ; (*do nɔ din nyɔnu*) pour courtiser la femme, (*do nɔ dɔ xo na oto daxo dokpo*) pour parler à tout un peuple » (entretien été 2015 à Porto-Novo). Autrement dit, l'individu n'éprouve du goût ni à son repas ni à sa danse que dans la mesure où il est motivé par une soif, il fait alors l'expérience du désir (faim ou envie) qui, au fond, est une souffrance²⁹⁷ du corps humain et de l'âme : un **vide**, un manque intérieur, une soif, une insatisfaction qui oriente l'individu à s'ouvrir sur le monde. D'où l'importance du désir pour la danse au sens d'éclosion esthétique de l'être humain sur le monde :

« Chez nous, dit Bizenghor, ce qu'on utilise pour danser, c'est le *abo-mè* (mouvements des épaules) et le *alin-mè* (mouvements de la hanche). Et on essaie de vendre le regard – beaucoup de coquetterie dans le visage. Dès que le danseur se lève, il se met en mouvements par les épaules, la hanche, avec beaucoup de coquetteries dans le regard. Le

²⁹⁶ La notion de sensibilité est riche de signification dans l'univers conceptuel de la danse chez les Gun. Être sensible, c'est être capable d'éprouver du **vide** en soi, c'est être vivant, Même sommeillant, l'être vivant demeure sensible au rythme : « celui qui dort, à l'observer, on voit que son esprit est là » dit Zéphirin Bizenghor. Tel n'est pas le cas du mort : Le mort, dit Zéphirin, qu'on le frappe ou qu'on fasse du bruit autour de lui, ... il en est indifférent. Il ne se réveille plus. Or celui qui dort est là » (mars 2016, Porto-Novo)

²⁹⁷ Dans le repas savoureux ou la danse, il y a beaucoup de plaisir certes, pourtant le corps dansant transpire. Cette transpiration est, selon Bizenghor, le signe d'une souffrance interne sous le vernis du plaisir à danser.

sourire au visage signifie qu'il y a beaucoup de plaisir dans le corps à diffuser dans l'atmosphère, à partager, à communiquer aux spectateurs ». (Porto-Novo, mars 2016)

Comme telle, la danse est suscitée, non pas par la consommation d'une drogue²⁹⁸, mais par un désir naturel d'éclosion de l'être humain, dévoilement d'une beauté intérieure ou encore révélation d'une culture donnée :

« Moi, je suis *xlua*, dit Sagbohan. Je pratique des travaux champêtres et moissonne mon repas ; je vais à la pêche, je pêche des poissons avec de l'hameçon, avec du filet [...] Car de même que l'homme vit du fruit de son travail, c'est de ce dont je dispose que je vis. Voilà ce que je mange avant de monter sur la scène. On ne demande pas au danseur de se souler la gueule avant de danser : “ *nu ɖuɖu dè ma tin na do ɖyo tamě na mē* ” littéralement : il n'existe pas de nourriture qui me transforme en danseur. Je démontre qui je suis en scène » (Sagbohan, Porto-Novo, été 2015).

Cette éclosion est perçue comme l'ouverture du ventre (cœur) au sens de la « joie » qui suscite la danse en milieu *gun*. Comme tel, ce qui rend possible la danse chez l'individu *gun*, c'est la joie ; c'est elle qui lui ouvre les portes de la jouissance, fenêtres du paradis et de l'oubli de toutes les misères du monde. Sagbohan Danialou va encore plus loin dans la définition de la danse. Selon lui en effet est danse :

« Non seulement l'éclosion des richesses dont l'individu dispose de propre et qui sont destinées à la révélation (*nu xé mē ɖokpo ɖokpo ɖo to lanmē dyé bɔ é na ɖé tɔn*), littéralement : ce dont chaque individu dispose de propre dans son corps et qu'il faut sortir pour le dévoiler »,

Mais aussi le dévoilement sporadique de ce que nos aînés [les ancêtres] ont nommé *vodũn* parce qu'il fallait le protéger. Danser consiste aussi à sortir le *vodũn* temporairement du secret pour en donner connaissance aux jeunes générations. D'où les fêtes *hun-xwè* – du sang. » (Entretien d'été 2015 à Porto-Novo)

Ainsi, l'expérience de la danse commence toujours par un sentiment, un besoin, une faim, une envie, un désir qui est, certes, une souffrance. Le terme faim traduit la souffrance de l'estomac (*xově* littéralement : mal de l'estomac). Mais le paradoxe, la faim est aussi le signe de bonne santé et de bien-être physique, mental, voire psychologique. Car n'éprouve la faim que celui dont le ventre et l'esprit sont sains. La faim ou le désir, dans cette optique, c'est la condition de possibilité de l'appétit renouvelé, y compris condition de la joie intérieure qui conduit à la jouissance de l'âme dont le rayonnement final transparaît en bonne humeur sur le visage de l'individu dansant.

De même que la faim apparaît comme le signe d'une bonne santé, la danse elle aussi contribue à la bonne santé. À en croire un témoignage de Bizenghor :

« La danse est ce qui me maintient toujours jeune. C'est ce qui me fait échapper à la maladie. C'est ce qui m'attire l'amitié du voisinage. Quand on me regarde danser, on me prend non plus comme un homme, mais comme un génie, comme *aziza*. J'ai fait

²⁹⁸ S'agissant de Ajahoui, compositeur et danseur lui aussi, « on l'appelait *Tafè janɔn*, car les chaises et bans de bambou d'autrefois, il les fabriquait, il moissonnait les noix de palmes ; il a gagné sa vie à la sueur de son front » (entretien avec Bienvenu Kouglénou Ajahoui, à Porto-Novo, mars 2016)

l'expérience de la danse depuis mon enfance en jouant au *caleta*, j'ai joué, j'ai dansé... Je suis un connaisseur du son – c'est-à-dire je sais danser ». (mars 2016 à Porto-Novo).

C'est pourquoi la danse apporte toujours le sourire sur le visage du danseur. Ce sourire traduit la beauté de la danse, chez les Gun – la danse est « *yèyi nu* », littéralement la chose de la beauté, c'est-à-dire l'expression visible d'une jouissance de l'âme qui est invisible. Jouissance ! ce qui n'exclut pas la souffrance implicite du corps dansant qui en appelle à l'applaudissement du monde.

Dans la danse, en effet il y a à la fois de la douleur et du délice, de la souffrance et de la joie. On dirait une alternative allant de l'amer au sucré et vice versa. Ici l'expérience de la souffrance corporelle entretient le plaisir de danser, de même que l'insatisfaction du ventre soutient l'appétit. La souffrance ne se sépare pas du bonheur de danser. La danse *gun* se déroule comme un chevauchement articulant le plaisir sensuel avec la sueur corporelle. La sueur révélatrice d'une souffrance corporelle est donc consubstantielle à la joie de danser ; c'est une souffrance cachée sous le visage de l'envie et qui peut prendre diverses formes, telle que l'insatisfaction, le trouble, le tourment, le désir, le manque, l'angoisse, l'inquiétude... Ici, à travers la métaphore de l'appétit nous pouvons rendre compte de la jouissance de la danse, tandis que la faim, elle-même à l'origine de cet appétit, apparaît toujours comme une souffrance joyeuse. C'est elle qui ouvre les portes du paradis de la danse.

La faim est signe de vie ; c'est elle qui suscite le festin et la joie de danser (*du*). Elle est exigeante ; elle oblige chaque fois le ventre rempli à se libérer du trop-plein : « Ce qui se passe chez le danseur, dit Bizenghor, c'est de l'énergie ; car les richesses de la bonne nourriture circulent dans son corps mouvant ; s'il danse il transpire nécessairement, parce que ce qu'il a mangé commence en lui son travail dès lors qu'il se met à danser. C'est comme chez les sportifs. Ils ne sont jamais vieux. Ils sont dans le mouvement qui maintient jeune le corps.

Dans ce sens, Danser, c'est libérer l'être humain (*qũ*), vider son corps de toutes sortes de déchets par la transpiration, par l'expiration et par les selles, puis son âme de toutes sortes de soucis de l'existence. Sans cette libération, il n'y a pas de possibilité d'appétit, ni d'envie, ni de jouissance. Sans cette libération du corps et de l'âme, l'individu ne peut ni manger ni danser.

En amont de la danse il existe donc toujours une quête du **vide** intérieur, une envie de l'oubli des misères de l'existence, j'allais dire l'expérience de la faim du bonheur. Aussi, de même que l'individu renoncerait au repas s'il n'a pas faim, il ne danserait pas non plus en état de mise en veilleuse de ses facultés occasionnée par une apathie, une constipation chronique, une fermeture de ses sens, une anesthésie ou une léthargie. Les morts qui descendent à la tombe ne dansent pas, dit le Psalmiste dans le contexte biblique. Aussi, s'il existe une richesse sans qu'elle soit au profit de la vie, elle devient un danger potentiel : la satisfaction, le comble, la satiété, l'opulence, l'abondance

sont autant de dangers potentiels à la vie dans la mesure où ils peuvent aboutir à la tranquillité, à la démotivation de la créativité, et surtout à la paresse – tous contraire à la danse en milieu *gun*. Mieux, ils sont un risque qu'il faut savoir prendre en y protégeant un espace pour le désir, la faim ou l'envie. En effet, l'abondance et le dénuement, l'opulence et le manque, la satiété et la faim ; bref le bien et le mal ne s'excluent pas réciproquement chez les Gun, mais l'un contribue à expliquer l'autre. Il en résulte, à mon avis, que la faim et l'envie, si elles doivent être considérées comme des maux, sont du moins des maux nécessaires qu'on devra intégrer dans tout contexte de satiété ou de satisfaction.

La danse *gun* est donc le phénomène qui a lieu dans un corps nourri, c'est-à-dire qui connaît à la fois la faim et la satisfaction, l'envie et le comble, la souffrance et la consolation, le manque et le désir, le malheur et le bonheur. Autrement dit, la danse est la jouissance d'un plaisir qui prend sens dans l'accomplissement sensibles du succès situé entre l'insatisfaction et la satiété. Mais pour que cette jouissance poursuive son cours, le sujet dansant devra chaque fois éprouver une nouvelle envie, un saisissement le faisant vibrer de partout. D'où la nécessité des innovations sans lesquelles la danse s'affadirait. De même, le danseur s'efforcera d'éviter chaque fois l'étiollement de cette jouissance dans la suffisance, l'indifférence, l'apaisement, l'insouciance ou la béatitude... Car le calme n'est pas bon pour la danse, toute danse est mouvement, il faut bouger ; il faut de l'inquiétude pour bouger la danse, et quiconque s'établit dans la paix ou la tranquillité ne danse pas. La danse est un tiraillement permanent entre une envie et une satisfaction temporaire. La danse *gun* est le paradoxe d'une souffrance joyeuse dont j'ai proposé la phénoménologie.

Au fond, qu'il s'agisse du repas ou de la danse, nous avons affaire à une expérience empirique dont l'achèvement débouche sur le cognitif. C'est une expérience d'ouverture du corps sur l'esprit, sur l'âme – expérience dans laquelle le sens pratique (la connaissance sensible) élève le sujet à la connaissance conceptuelle. Autrement dit, c'est seulement grâce à l'état affectif relevant de son corps que le sujet s'éveille à la conscience de danser : je suis un corps qui éprouve la faim de danser, donc je danse. Autrement, la danse est impossible.

La faim comme condition d'émergence de la danse est, selon les Gun, une ruse du double de l'homme, *aziza*. Celui-ci existe chez chaque individu, pense-t-on, et agit comme son ange gardien. Il sert de connexion entre l'individu et tout ce qui est invisible, il plaide pour lui auprès des ancêtres. C'est lui qui active chez chacun la faim de la danse, et les Gun ne dansent pas tant que leur double ne vienne activer cette faim.

Sous l'impulsion de *aziza*, l'envie de danser oblige ; elle est un appel, un impératif qui enjoint l'individu obligé de répondre. Cet appel, pareil en contexte des repas et des danses, est bien ce qui m'intéresse, avant tout. Les Gun disent également de la danse qu'elle est le moyen d'entretenir l'envie de danser, de même qu'on mange pour avoir toujours faim : « le ventre qui mange aura toujours faim » (*ado xé du do jido*). Si donc la danse contribue à conserver l'envie de danser, c'est aussi la même envie qui rend possible la danse comme telle, y compris les retrouvailles pour la danse. Ainsi chez les Gun de Porto-Novo, il est d'autant plus intéressant pour les individus de se rencontrer pour se nourrir ou danser tous ensemble.

De même que la danse n'a pas lieu tant qu'on n'en éprouve pas l'envie, de même aussi l'appétit du repas tant qu'on n'en ressent pas la faim. Si le repas est appétissant, la danse l'est aussi. C'est pourquoi toute danse est d'abord jouissance.

Celui qui mange à sa faim éprouve du goût, du plaisir, de la saveur. Celui qui n'a pas faim ne mange pas vraiment ; quand il s'efforce de manger, il s'empoisonne plutôt avec du pain. D'ailleurs il n'en ressent pas de goût. Ainsi, ce qui fait que nous mangeons, c'est d'abord la faim et l'appétit – deux mots traduisant d'ailleurs la même réalité latine : le « *sentire* » – ressentir, verbe transitif que traduit non seulement *recevoir (ou par extension recevoir par sympathie) une impression agréable ou pénible venant de quelqu'un ou de quelque chose, mais aussi *subir au sens d'éprouver. Voilà qui nous ramène à la notion du cœur affecté. On éprouve un sentiment provoqué par quelqu'un ou quelque chose. Dans ce sens, nous avons les expressions « *percipere affici* » (éprouver de la compassion), « *sentire misericordia moveri* » (porter la misère d'un tiers dans le cœur).

Quand l'appétit s'annonce, alors on reçoit, mange nécessairement, du moins selon les Gun. Mais en même temps on subit, on est mangé, on danse. Ainsi dans le domaine des danses, l'appétit ne se limite pas au bonheur reçu, il devient jouissance de l'âme. Cette jouissance est le fondement du « bien danser ». Elle est impulsée par une envie. Pour danser, les Gun disent qu'il faut sentir l'envie de danser : une joie tout simplement peut faire danser, un plaisir aussi, un espoir aussi, y compris un souvenir... Il y a là autant de ressentis pour danser : il faut nécessairement sentir cette joie, ce plaisir, cet espoir ou ce souvenir agréable à l'esprit. Car c'est le fait de sentir la joie dans la chair vive qui allume la danse. Aussi les Gun conçoivent-ils la danse comme de l'énergie en veilleuse dans le corps humain. De sorte qu'il suffit d'une étincelle de joie pour enflammer cette énergie. Ainsi la sensation d'une joie donne envie de danser, de même que la faim favorise l'appétit au repas (des études démontrent que, quand bien même le repas ne vaut rien, l'individu en état de famine en éprouve un bon goût).

Chez les Gun, les termes qui traduisent le ressenti d'un goût ou celui d'une envie sont les verbes : « *mo* » (voir ou découvrir), « *sè* » (entendre ou écouter), « *qɔkpɔn* » (goûter ou toucher), « *gbɔn* » (avaler ou sentir). En effet, selon les Gun, l'individu découvre dans le ressentir intérieur le bonheur de manger et de danser (*yé nɔ mɔ vivi na do qũ bo qũ*). Ainsi avant d'avoir goûté au repas, l'individu se sera déjà mis à l'écoute de la saveur de l'aliment (*ye nɔ sé vivi na nu dũdũ*). Avant la pratique d'une danse, l'individu en a déjà éprouvé la saveur en écoutant sa musique (*ye nɔ sé vi vi na xan*). Rien qu'à l'odeur d'une cuisine agréable, l'individu a déjà ressenti une saveur qui peut le faire danser (*ye nɔ gbɔn vivi bo nɔ qũ*) et quand arrive l'heure de déguster le repas, la saveur est au comble (*ye nɔ qɔ vivi kpon bo nɔ j'aya*). Au fond, seul le ressenti intime à l'individu rend compte du lien profond entre les repas et les danses chez les Gun de Porto-Novo.

BIBLIOGRAPHIE

I. Références Bibliographiques

- ABELES, Marc,
2008, *Anthropologie de la mondialisation*, Paris : Éd. Payot,
- ADANDE, Joseph Codjovi Étienne,
- 1991, « Question sans réponses dans l'art de cour de l'ancien Danxomè », In *Journal des Africanistes*, Tome 61, fascicule 2, pp. 155-167, doi : <https://doi.org/10.3406/jafr.1991.2328>,
https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1991_num_61_2_2328
- ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie (éd.),
- 2004, « Franck Bernède : Le jàgar au Kumaon: Musique, danse et rituels de possession dans l'Himalaya centra », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, 17 | 2004, pp. 392-393,
Mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/562>
- 2006, « Michel DEMEULDRE, (éd.), Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal, Paris : L'Harmattan, collection Musique et champ social, 2004, 333 p », In *Cahiers d'ethnomusicologie* 19 | 2006 Chamanisme et possession, pp. 259-261.
Mis en ligne...
- 2012, « Jeanne SAINT-SARDOS : S'affronter pour mieux unir : danseurs et musiciens de trois danses d'Ayacucho (Pérou) », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°25, p. 313.
Mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1947>
- ADOUKONOU, Barthélémy
1979, *Jalons pour une théologie africaine. Essai : une herméneutique chrétienne du Vodun Dahoméen*, Critique théologique II Étude ethnologique, Paris Lethielleux, 1979, Coll Le Sycomore,
- AFRIQUE CONSEIL, *Monographie de Porto-Novo*, Mars 2006
- AGBOTON, G.,
2000, *Culture des Peuples du Bénin*. Paris, Dakar, Agence de la Francophonie, Présence Africaine, 207 p.

AGOSSOU, Jacob M.

1972, *Gbeto et Gbedoto : l'homme et le Dieu créateur selon les Sud Dahoméens*. Paris, Éditions Beauchesne.

AGUESSY, Ola Balogun Honorat ; SOW, Alpha I. ; DIAGNE, Pathe,

1977, *Introduction à la culture africaine, aspects généraux*, Paris : Unesco,

AHMADOU, Kourouma,

1970, *Les Soleils des indépendances*, Paris : Éd. Seuil,

AKESSON, Brigit

1994, *Le masque des eaux vives : danses et chorégraphies traditionnelles d'Afrique noire*, Paris : Éd. L'Harmattan,

AKINDELE, Akinyemi et AGUESSY, Christophe,

1953, *Contribution à l'étude de l'histoire de l'ancien royaume de Porto-Novo*, Dakar-Ifan : Éd. Mémoire de l'Institut français d'Afrique Noire, 168 pages,

AKOHA, Albert Bienvenu et MEDAGBE, Apollinaire,

2011, *Chants de Béhanzin, le résistant, syntaxe et lexicologie du fon-gbe*, Paris : Éd. L'Harmattan,

AKOHA, Albert Bienvenu,

1987, « Les pictogrammes en pays fon », in : *Langage et pédagogie*, 8, Cotonou : Éd. UNB C.E.B.E.L.A.E., 110 p.

ALAPINI, Julien,

1950, *Les noix sacrées, étude complète de Fâ-Ahidégoun – génie de la sagesse et de la divination en République Populaire du Bénin et env Afrique*, Paris : Éd. Nouvelle Edition ONEPI, 160 p.

ALLADAYE, Jérôme,

2003, *Le catholicisme au pays vodoun*, Cotonou : Éd. Flamboyant, 459p

ALLIO Anaïs, SCHUT Miranda, Porto-Novo

2011 : *Une stratégie d'aménagement pour le centre-ville*, Cergy-Pontoise : Éd. L'agglomération,

ALMEIDA-TOPOR, Hélène,

1995, *Histoire économique du Dahomey (Bénin) 1890-1920*, Volume 1, Paris : Éd. L'Harmattan, Col Racine du présent

AMSELLE, Jean-Loup,

1976, (dir), *Les migrations africaines*, Paris, François Maspéro, 126 p

2010, « De la déconstruction de l'ethnie au branchement des cultures : un itinéraire intellectuel », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 185, pp. 96-96

ANDRIEU, Bernard et BENEDETTI, Davia,

2018, « Gestures in contemporary dance learning between words and embodiment », in : *Movement & Sport Sciences / Science & Motricité*, Issue, pp. 99, p3-8,

ANDRIEU, Sarah.

- 2007. « La mise en spectacle de l'identité nationale », in : *Journal des anthropologues*, Hors série, n°5, pp. 89-103.

- 2014, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine », in : *Volume ! La revue des musiques populaire*, n° 10, pp. 89-111,
- ANIGNIKIN, Sylvain Coovi,
1980, *Les origines du Mouvement national au Dahomey, 1900-1939*, thèse de doctorat de troisième cycle en Histoire, Paris : Éd. Université Paris VII, 457 p.
- APRILL, Christophe
2005, *Sociologie des danses de couples : une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris : Éd. L'Harmattan.
- AUBERT, Agnès,
2010, « Corinne Frayssinet-Savy: Israel Galván: danser le silence », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 301-303 ;
Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1076>
- AUBERT, Laurent,
- 2006a, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, Éd. ADEM, pp. 11-19
Mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/68>
-2006b, « Michel DEMEULDRE (éd.), Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal... », In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°19, Éd. ADEM, pp. 259-261
Mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/130>
- AVEAUX, Audrey et OLIVIÉRI, Marie-Pierre
2007, *Repas minceur Régimes pauvres en calories – Recettes*, Ingersheim-Colmar : Éd. SAEP, DL
- BABATOUNDE, Lawal,
1996, *The gèlèdè spectacle. Art gender and social Harmony in an African Culture*, Washington : Éd. University of Washington Press.
- BAINBRIDGE, Cohen Bonnie,
1993, « Sentir, ressentir et agir », in : *Nouvelles de danse*, n°50, Bruxelles, Contredanse, pp. 271-275,
- BALANDIER, Georges, (dir.),
1968, *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris : Éd. Fernand Hazan, 448 p.
- BALARD, Martine,
1999, *Dahomey 1930 : mission catholique et culte vodun. L'oeuvre de Francis Aupiais (1877 – 1945)*, Missionnaire et ethnographe, Paris : Éd. L'Harmattan, 356 p,

- BARBÉ, Jean et SEZNEC, Jean-Christophe,
2003, « Danse classique et adolescence féminine : quelques éléments concernant l'impact de la pratique sur les processus de maturation, à partir de l'étude de sept jeunes filles » in *Annales Médico Psychologiques*; n° 161 : pp. 614-620.
- BARBIER, Jean-Claude et DORIER-APPRILL, Elisabeth,
2002, « Cohabitations et concurrences religieuses dans le golfe de Guinée. Le sud-Bénin, entre vodun, islam et christianismes. », in : Pourtier R.(org.), *Colloque Géopolitiques africaines*, Éd. Bulletin de l'association des géographes français, pp. 223-236,
- BASCOM, William,
1991, *Ifa divination : communication between Gods and Men in West Africa*, Bloomington Indiana : Éd. University Press,
- BATTAULT, Paule,
2012, *Le repas*, Illustration de Billet, Marion , Toulouse : Éd. Milan, DL (impr. en Chine)
2015, *Repas – Ouvrages pour la jeunesse*, illustrations de Charlotte Ameling, Toulouse : Éd. Milan, DL
- BAUDIN, Révérend Père,
1875, « Funérailles des quatre derniers rois de Porto-Novo », In : *Les missions catholiques*, Lyon, T. 7, pp. 614-616 et 627-628,
- BAYART, Jean-François,
2007, « Les chemins de traverse de l'hégémonie coloniale en Afrique de l'Ouest francophone : Anciens esclaves, anciens combattants, nouveaux musulmans », in : *Politique africaine*, n° 105, pp. 201-240.
- BAYOL, Jean,
1893, « Mission Bayol. Rapport journalier (21 novembre au 28 décembre 1889) du secrétaire A. Angot au Gouverneur des Rivières du sud et Dépendances », In *Archives de Pex-Ministère F.O.M.*, Dahomey V, 3 ; repris In : J. Bayol, *Les Dahoméens au Champ-de-Mars, moeurs et coutumes*, Paris.
- BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence,
1998, *Guide de l'enquête de terrain* , Paris : Éd. La Découverte,
- BEAUDET, Jean-Michel,
1991, « Brésil : le monde sonore des Bororo | Brésil central : chants et danses des Indiens Kaiapó », in : *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 4 , Éd. ADEM, pp. 293-296
Mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1621>
- BEAUMONT, Cyril W.
1937. "Petrushka". In *his Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London : Éd. Putnam.
- BEAUPERIN Y.,
2002, *Anthropologie du geste symbolique*, Paris: Éd. L'Harmattan.
- BECKER, Judith,
2010, « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 29-52 ;

Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/961>

BEDOURET, Adeline,

2004, *Itinéraire de découverte : musique et danse, la pluridisciplinarité*, Sous la direction de : Dupont Michel, Composante(s) Strasbourg : Éd. Institut Universitaire de la Formation des Maîtres,

BELLY, Marlène,

2010, « Jean-Michel Guilcher : Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition, Histoire, Société », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 292-296

Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1070>

BENOIST, Jean.

1959, « Données comparatives sur la croissance somatique des enfants de couleur et des enfants de race blanche nés et élevés à la Martinique ». In : *Journal de la Société des Africanistes*, 1959, tome 29, fascicule 1, pp. 7-9 ;

doi : <https://doi.org/10.3406/jafr.1959.1898>

https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1959_num_29_1_1898

BENSE Jacques,

1998, *Danser : méthode d'apprentissage tous niveaux*. Bornemann

BENVENISTE, Émile,

1969, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, tome 2, Paris : Éd. de Minuit, 340p.

BERENGER, Révérend Père,

1882, « Mort d'un féticheur du dieu Onse. La justice à Porto-Novo », *Les missions catholiques*, Lyon, T. 14, pp. 622,

BERGER, Refworld,

1968, « Ogun : god of war and iron », in : *Nigeria Magazine*, n° 99, pp. 309-315.

BERTHELOT, Jean-Michel,

1992, « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps », in : *Sociologies et sociétés*, vol. XXIV, n°1, pp. 11-18.

BERTHO, Jacques

1946, « Histoire des rois du Dahomey », *Revue générale des Missions d'Afrique (Dahomey)*, N. S. n° 88-89-90, pp. 43-45, Namur : Éd. Grands Lacs,

BERTHOZ, Alain,

1997, *Le sens du mouvement*, Paris : Éd. Odile Jacob

BETTY True Jones (ed.),

Dance as Cultural Heritage, volumes one and two, CORD 1983 and 1985, Dance Research Annuals XIV and XV.

BHELY-QUENUM, Olympe.

- 1965, *Le Chant du lac*. Paris : Éd. Présence africaine.
- 1978, *Un piège sans fin*. Paris : Éd. Présence africaine.
- 1979, *L'Initié*. Paris : Éd. Présence africaine.

BIDET, Alexandra,

- 2007, « Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Le Roi-Gourhan », in : *Technique et Culture, Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 48-49, pp. 15-38

BIOBAKU Saburi

- 1959, « Les responsabilités de l'historien africain en ce qui concerne l'histoire et l'Afrique », in : *Présence Africaine*, 4, n° 27-28, pp. 96-99,

ISSN 0032-7638 Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1959-4-page-96.htm>

BLANCHY, Sophie, (dir.)

- 2006, *Les dieux au service du peuple*, Paris : Éd. Karthala, 534 p.

BOAHEN, Albert Adu.

- 1987, *Histoire générale de l'Afrique*. Paris : Éd. Unesco

BOISSEAU, Rosita (éd.)

- 2013, *Photographier la danse*, Montpellier : Éd. Scala,

BOIVIN, Rémi

- 2014, « Ethnomusika : Musique, danse & engagement », in : *Volume !*, n° 10, Association Mélanie Seteun (éd), pp. 216-217

mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 03 mai 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/volume/4091>

BOIVIN, Rémi

- 2013, « Ethnomusika : Musique, danse & engagement » in : *Compte-rendu du colloque international du 12 au 14 juin 2013*, V.1, n°10, 2 éd., pp.216-217

BOLAJI, Idowu

- 1962, *Olodumarè, God in Yoruba Belief*, London : Éd. Longmans, 222 p.

BONHOMME, Julien et CROS, Michèle (dir),

- 2008, *Déjouer la mort en Afrique : or, orphelins, fantômes, trophées fétiches*, Paris : Éd. L'Harmattan, 168 p

BONTE, Pierre, et IZARD Michel, (éd.)

- 2002. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. 2. éd. [Neuauf.]. Quadrige 308. Paris : Éd. Presses Universitaire de France.

BOREL, François,

- 1994, « Sully CALLY. Musiques et danses afro-caraïbes : Martinique », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°7, Éd. ADEM, pp. 270-272

Mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1458>

- 1997, « 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) », In : *Cahiers d'ethnomusicologie* ; n° 10, Éd. ADEM, pp. 305-308 ;

Mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/916>

- 2011, « La danse des Wodaabe, film de Sandrine Loncke, 2010 », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, Éd. ADEM, pp. 293-295 ;

Mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1800>,

- 2012, « Aurélie MONGIS : Le chant du masque. Une enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte d'Ivoire », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 25, Éd. ADEM, pp. 267-269

Mis en ligne le 14 novembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1913>,

BORTNIKOV, Dimitri,

2011, *Repas de morts*, Paris : Éd. Allia, 188 p.

BOUCHE, Abbé,

1885, *Sept ans en Afrique-Occidentale : la cité des esclaves et le Dahomey*, Paris : éd. Missionnaire à Porto-Novo,

BOUFFIES, Thierry et JULLIAN, Lionel

1998, « Mission photographique/février 1997 du Conseil National des Rois à Djougou », in : *Bénin portraits de rois*, Évreux : Éd. Musée d'Évreux, 22 p + Photographies,

BOUJU, Jacky et BRUNO, Martinelli,

2012, *Sorcellerie et violence en Afrique*, Paris : Éd. Karthala, 331 p.,

BOURCIER, Paul

1989, *Danser devant les dieux : la notion du divin dans l'orchestrique*, Paris : Éd. Danse en Sorbonne,

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain,

1982, « Les rites comme actes d'institution », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43, pp. 58-63.

BOUTTIAUX Anne-Marie (éd),

- 2014, *L'art de manger : rites et traditions en Afrique, Insulinde et Océanie*, Paris, Éd Dapper, 2014, 444 p

- 2013, « Les initiés, entre conformisme et marginalisation : la fabrique des "sages" », in : *Initiés Bassin du Congo*, Paris : Éd Musée Dapper, 2013, 268 p.

BOYER, Alain Michel,

2014, « Cuisiner pour les dieux en Côte-d'Ivoire », in : *L'art de manger : rites et traditions en Afrique, Insulinde et Océanie*, Paris : Éd Dapper, pp. 70-107)

BRADBURY, Robert Elwyn,

1957, *The Benin kingdom* (ethnographic survey of Africa, Western Africa Part XIII), Londres : Éd International African Institute,

BRAND Roger.

- 2001, « Diversité ethnique et appropriation des cultes Vodoun dans une population de réfugiés

- au Sud Bénin ». In : *Outremers*, tome 88, n°330-331, pp. 269-297,
- 1995, « Réalité anthropologique des jumeaux et cultes vodu au Sud-Bénin », in : C. SAVARY et C. GROS (éds.), *Des jumeaux et des autres*, Genève : Éd. Musée d'Ethnographie, pp. 216-236.
 - 1974, « Initiation et consécration de deux Voduno dans les cultes Vodou », in : *Journal de la Société des Africanistes*, XLIV, n°1, pp. 71-91,
 - 1975, *Population Dynamics of persons practicing Vodun in southern Dahomey*, [Population Dynamics], Washington : Éd. Quarterly - Smithsonian Institution. 536 p. + photographies.
- BRASSEUR, Paule,
- 1997 « Les missionnaires catholiques à la Côte d'Afrique pendant la deuxième moitié du XIXe siècle face aux religions traditionnelles », in : *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée* T. 109, n°2, pp. 723-745,
- BRENEL, Eve, VIRGINIE Valentin
- 2015, « Avant-propos » in *Esthétique, sens et personnage dans les arts de la scène*, Paris : L'Harmattan
- BRETON (Le), David,
- 2006, *La saveur du monde, une anthropologie des sens*, Paris : Éd Métailié, 451 p.
 - 2007, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*. Paris : Métailié.
 - 2014, « Manger ou la saveur du monde : autour du goût, (To eat or the world's flavour : Around the taste) », in : *Sociologie de l'alimentation*, Dossier thématique, Médecine des maladies Métaboliques - Vol. 8 - n°3 pp. 253-256
- BUCKLAND, Thereas,
- 1999, *Dance in the field 3 : Theory, methods and issue in dance ethnography*, Basingstoke : Macmillan Press.
- CAKPO, Hounkpatin
- 1991, *A comparative Phonology of gbe*, Berlin New York, Garome : Éd Foris Publications
- CANDAU, Joël,
- 1991, « On Bushbucks without Horns : Male and Female Initiation among the Aluund of Southwest Zaïre », in : *Journal des Africanistes*, n°61, pp. 37-71.
 - 2005, *Anthropologie de la mémoire*. Paris, Armand Collin.
- CARBÓ RONDEROS, Guillermo,
- 1998, *La Tambora : musique de tradition orale en Colombie*, Thèse de doctorat, Paris IV : Éd. - La Sorbonne, 1998, 731 p.
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE (éd.),
- 2000, *L'histoire de la danse : Repère dans le cadre du diplôme d'état*, Paris : Centre national de la Danse,
 - 2009, *Danses et identités de Bombay à Tokyo, Recherches*, Pantin : Éd. Centre national de la Danse, 259 p
- CHAMBET-WERNER, Oriane,
- 2001, « Entre jazz et "musiques du monde" » in *Regards croisés sur la rencontre de l'autre* », In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°13, Éd. ADEM, pp. 91-102 ;
- Mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/690>
- CHANEZ, Pierre-Olivier,
- 1997, *Le Vaudou, Enquêtes au Pays des Zombis*, Saint-Ouen (France) : Éd. De Bressac,

CHARLES-DOMINIQUE, Luc,

2002, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien », in :

Cahiers d'ethnomusicologie, n° 15, pp. 197-203 ;

Mis en ligne le 11 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/812>

- 2006, « Christian POCHÉ : Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée », In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, Éd. ADEM, pp. 262-265 ;

Mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/132>

CHASTANET, Monique (dir.),

2018 [2002], *Cuisine et société en Afrique, Histoire, saveurs, savoir-faire*, Paris : Éd. Karthala, 287 p.

CIARCIA Gaetano,

2013, « L'oubli et le retour : Figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin », In : *L'Homme*, n°206, pp. 89-119 ;

CITÉ DE LA MUSIQUE (éd),

1998, *Histoires de corps. À propos de la formation du danseur*. Paris : Éd. Centre de ressources musique et danse,

CITTON, Yves et Lordon, Frédéric,

- 2008, « Un devenir spinoziste des sciences sociales », in : Y. Citton & F. Lordon (Eds.), *Spinoza et les sciences sociales. De la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Paris : Éd. Amsterdam, pp. 15-44,

- 2008, « Les lois de l'imitation des affects », in Y. Citton & F. Lordon (Eds.), *Spinoza et les sciences sociales. De la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Paris : Éd. Amsterdam, pp. 69-102.

CLASTRES Pierre,

- 1974, *La société contre l'État, Recherche anthropologique*, Paris : Éd. Minuit, 1974,

- 1973, « De la torture dans les sociétés primitives », in : *L'Homme*, n° 3, pp. 114-120.,

- 2013, « De quoi rient les Indiens ? », in *Terrain*, n° 61, Éd. Terrain, pp. 102-113 ;

mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 18 août 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/terrain/15195> ; DOI : 10.4000/terrain.15195

CLER Jérôme,

2010, « Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale) », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 101-111

Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/975>

- COLE Jonathan et MONTERO Barbara,
2007, « Affective Proprioception », In : *Janus Head*, n° 9, 2è éd., pp. 299-317. Consulté Sur lassiques/jousse_marcel/anthropologie_du_geste/jousse_anthropologie_du_geste.pdf), le 7 novembre 2011.
- COMSTOCK, Tamara, (ed.)
1974, *New dimensions in dance research: anthropology and dance - the American Indian*.
CORD Dance Reseach Annual VI,
- CONDOMINAS, Georges,
1954, « Danses du vodou de la foudre dans le bas Togo », in : *Sciences et Nature*, Office de la Recherche Scientifique Outre-mer, n° 1397, Paris : Sciences Humaines, Paris VII, pp. 19-24,
- CONTRI, Fabrice et AUBERT, Laurent,
2011, « Goûter l'ailleurs », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, 2011, Éd. ADEM, pp. 205-229 ;
Mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1761>
- COPANS, Jean,
2007, « Les dialectiques infinies des images de soi de l'anthropologie française : une science sociale, une mais divisible ? » in O. LESERVOISIER & L. VIDAL (dir), *L'anthropologie face à ses objets, Nouveaux contextes ethnographiques*, Paris : Éd. des archives contemporaines, pp. 19-40,
- COQUERY-VIDKOVITCH,
1964, « La fête des coutumes au Dahomey : historique et essai d'interprétation », in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 19^e année, n° 4, pp. 696-716,
- COQUET, Michèle,
- 2008, « L'homme face à son image et ce qu'il y voit », in : *Pazhouhesh Nameh-e-Farhangestan-e-Honar - Research Journal of the Iranian Academy of Arts*, 6, décembre-janvier, n° 2007-2008, pp. 12-33,
- 2012, « Voir, sentir, figurer », in : *L'Homme*, n° 203-204, Éd. l'EHESS, pp. 429-455
Mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 21 avril 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/lhomme/23251> ; DOI : 10.4000/lhomme.23251
- 2015 « *Afrique noire : la création plastique – Une vision autre des arts africains* », in : *Leiris & Co*, Éd. Gallimard-Centre Pompidou-Metz, pp. 314-315.
- CORALLI Monica, HOUENOUDE Didier,
2013, « La patrimonialisation à l'occidentale et ses conséquences sur un territoire africain. Porto-Novo au Bénin », in *Espaces et sociétés*, n° 152-153, p. 85-101. DOI 10.3917/esp.152.0085 (87)
- CORNEILLE, Pierre
1637, *Le Cid*, Paris : Éd. Libro veritas, collection théâtre,
- COURTINE, Jean- Jacques,
2006, *Histoire du corps*, Paris : Éd. Seuil.
- COUSIN, Marie,
2010, « Entre rituel et spectacle, une tragédie en rythmes et en vers. Le bumba-meu-boi de São

- Luis do Maranhão (Nord-Est du Brésil) », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 211-230 ;
- Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1012>
- CREATIVE COMMON, (éd.)
- 1964, « La fête des coutumes au Dahomey : historique et essai d'interprétation », in : *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 19^e année, n°4, pp. 696-716 ;
doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.1964.421199>
https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1964_num_19_4_421199
- CSORDAS, Thomas,
- 1990). «Embodiment as a paradigm for anthropology»” in: *Ethos*, n°18, pp. 5-47.
- DA SILVA-CHARRAK, C.
2005, *Merleau-Ponty : le corps et le sens*. Paris : Éd. Presses Universitaires de France.
- DANGNIVO, Anna Bai,
1981, *Les Chants Yehwe chez les Saxwe du Mono: aspects sociaux, littéraires et artistiques*.
Mémoire de maitrise, Cotonou : Éd. Université nationale du Bénin, ENS.
- DANTO, Isabelle,
2011, « Danse africaine contemporaine ». in *Esprit*, Octobre, n°10 pp. 180-83.
- DARK, Philip,
1962, *The art of Benin*, Chicago : Éd. Chicago Natural History Museum
- DE COURTILLES, Isabelle et PREVOST Liliane,
2009, *Les racines des musiques noires*, Paris : Éd. L'harmattan, 359 p.
- DE MENIL, Félicien,
1905, *Histoire de la danse (à travers les âges)*, Paris : Éd. Alcade Picard & Kaan Éditeurs.
- DEFrance, Yves,
- 1994, « Exotisme et esthétique musicale en France », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, Éd. ADEM, pp. 191-210 ;
Mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1409>,
- 1995, « Rencontre avec deux musiciens traditionnels bretons », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 8, Éd. ADEM, pp. 215-225
Mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1216>,
- 1996, « Jean-Michel GUILCHER : La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 9, Éd. ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie, pp. 325-328
Mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1282>
- DEHOUX Vincent et LORTAT-JACOB Bernard,
2001, « Quelques certitudes et intuitions argumentées », in : *Cahiers d'ethnomusicologie* n°13, Éd. ADEM, pp. 203-218

Mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/707>

DEMATÉÏS, Claude,

2018, « Les repas d'ici », in : *Le sociographe*, vol. 62, n° 2, pp. 55-62.

DEPPUTER Mark,

2003, « Le bonheur n'est pas pour demain », in : *Croisements sur l'interculturalisme, IETM – Informal European Theater Meeting* –, Bruxelles, mars 2003

DER JUNGEN Knaben Spiegel (éd.),

1554, *Scène de repas* (TR), Strasbourg : Éd s.n D. iij; NBI 1

DESMON, Jane C.

2001, *Dancing desires : choreographingsexualities on and off the stage*, Madison : Éd. The University of Wisconsin Press,

DESPRES, Altaïr,

- 2014, « Les figures imposées de la mondialisation culturelle [The Compulsory Figures of Cultural Globalization] », in : *About the Socialization of Contemporary Dancers in Africa.*, n°95, pp. 109-130.

- 2015. « Et la femme créa l'homme. Les transactions culturelles intimes dans la danse contemporaine africaine », in : *Sociologie* Vol. 6 (3), pp. 263-78.

DESPRINGRE, André-Marie.

1986, « L'Atelier de la Danse Populaire (A.D.P.), Le livre des chansons à danser », in : *Vibrations*, n°. 4, 1987, Éd. Les musiques des films, pp. 275-278 ;

https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1987_num_4_1_1012_t1_0275_0000_2

DESQUERON, Lilas,

2003, *Les racines africaines du Vodoun*, Paris : Éd. Hoëbeke, 120 p.

DESROCHES, Monique,

- 2008, « Entre texte et performance : l'art de raconter », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21, Éd. ADEM, pp. 103-115

Mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1215)

journals.openedition.org/ethnomusicologie/1215

- 2010, « Jean During : La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical », In : *Cahiers d'Ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 272-275 ;

Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1056>

DEVISCH, René,

- 1990, « The Human Body as a Vehicle for Emotions among the Yaka of Zaïre » in : M. Jackson et I. Karp (dir.), *Personhood and Agency : The Experience of Self and Other in African Cultures*. Stockholm: Éd. Almqvist & Wiksell, pp. 115-133,

- 1993, *Weaving the Threads of Life. The Khita Gyn-Eco-Logical Healing Cult Among the Yaka*, Chicago : Éd. University of Chicago Press.

- DIAS, Nélia
2004, *La mesure des sens, les anthropologues et le corps au XIX^e siècle*, Paris : Éd. Flammarion,
- DIEHL, Jean-Pierre,
1986, *Le regard colonial, Ou "Il Y a Peu De Coloniaux Qui N'aient Fait Escale à Djibouti Au Moins Une Fois Dans Leur Vie"* Essai. Paris : Éd. Régine deforges, 284 p.
- DIETERLEN, Germaine,
- 1965, *Textes Sacrés d'Afrique Noire*, Paris : Éd. Galimard, 284 p.
- 1959, « Mythe et organisation sociale en Afrique occidentale ». In : *Journal de la Société des Africanistes*, 1959, tome 29, fascicule 1. pp. 119-138;
doi : <https://doi.org/10.3406/jafr.1959.1900>
https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1959_num_29_1_1900
- 1975, « Griaule, Marcel. Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli », in : *Journal de la Société des Africanistes*, 1975, tome 45, fascicule 1-2, pp. 226-227 ;
https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1975_num_45_1_1769_t1_0226_0000_2
- DIOP, Birago,
1961 [1959], *Leurres et lueurs*, Paris : Éd. Présence Africaine, 180 p.
- DJINADOU, Moudjib.
1991, *Mo gbè, le cri de mauvais augure*. Paris : Éd. L'Harmattan, "Encres noires."
- DOLLFUS, Ariane,
2009, « l'hommage de l'Opéra de Paris », in *Danser Paris* : Éd. Les Ballets russes numéro spécial », p. 96
- DOMENICHINI, Jean-Pierre,
1985, *Les dieux au service des rois*, Paris : Éd. CNRS, 718 p.
- DOTTI, Andrea (dir.)
2002, « Eating behavior of ballet dancers » in : *Eating and Weight Disorders* ; n° 7, pp. 60-67.
- DOZON, Jean-Pierre,
2008, *L'Afrique a Dieu et a Diable. États, ethnies et religions*, Paris : Ellipses, 138 p. (consulté in : *Analyses et comptes rendus, Cahiers d'études africaines*, 2011, n° 201, pp. 237-284.
- DREWAL, Henry John et MASON, John,
- 1998, *Beads body, and soul : Art and light in the Yoruba universe*, Los Angeles : Éd. UCLA Fowler Museum of Cultural History,
- 2014, « Art de manger : les offrandes aux divinités, aux ancêtres et aux hôtes dans l'art » in : *L'art de manger : rites et traditions en Afrique, Insulinde et Océanie*, Paris : Éd. Dapper, 444 p. (spéc : 108-127)
- DREWAL, Henry John, (dir.)
- 1989, *Yoruba: Nine Centuries of African Art and thought*, New-York : Éd. Center for African Art, H. N. Abrams,
- 2014, « Art de manger : les offrandes aux divinités, aux ancêtres et aux hôtes dans l'art », in : *L'art de manger : rites et traditions en Afrique, Insulinde et Océanie*, Paris, Éd. Dapper, pp. 108-127

DUCROS, Albert.

- 1990, « Point d'histoire en guise de postface : la société d'Anthropologie de Paris et l'évolution » in : *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série.

Tome 2 fascicule 1, pp. 101-103; doi : <https://doi.org/10.3406/bmsap.1990.1722>,

https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1990_num_2_1_1722

- 1991, « Pour une Histoire de l'Anthropologie Physique », in : *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série. Tome 3 fascicule 1-2, pp. 113-114; doi :

<https://doi.org/10.3406/bmsap.1991.1773>, [https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-](https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1991_num_3_1_1773)

[8984_1991_num_3_1_1773](https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1991_num_3_1_1773)

DUFOUR Médéric,

1928, « L'homme animal politique », in : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°18, p. 35-37; doi :

<https://doi.org/10.3406/bude.1928.4495>, https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1928_num_18_1_4495

DUMAS, Alice

2012, *Temporalité de la carrière d'artiste : le cas du danseur*, Thèse soutenue à Strasbourg, sous la direction de : Lassalle Marine, IEP

DUMET Nathalie, BROYER Gérard,

2002, *Cliniques du corps*. Lyon : Éd. Presses Universitaires de Lyon,

DUMONT et al,

2016, « Dance and health », in Elsevier SAS, *Science & Sports*, n° 31(4) pp. 236-244

DUNGLAS Edouard,

1957 « Contribution à l'histoire du moyen Dahomey », in : *Études dahoméennes*, pp. 19-21.

DUP, Marie-Claude,

2001, *Familiarité avec les dieux, Transe et possession (Afrique noire, Madagascar, la Réunion)*, Clermont Ferrand : Éd. Presse universitaire Blaise Pascal, 348 p.

DUPRÉ, Marie-Claude,

1975, « Le système des forces *nkisi* chez les Kongo d'après le troisième volume de K. Laman », in : *Africa*, n° 45 (1), pp. 12-28,

DUPUIS, Paul-Henry,

1998, *Le Temps des semeurs (1494-1901). De l'Histoire de l'Église du Bénin*. Tome 1, Cotonou : Éd. Imprimerie Notre-Dame, 400 p

DUPUY, Françoise,

2012, *On ne danse jamais seul, écrits sur la danse*, Paris : Éd. Ressouvenances

DURING, Jean

- 2001, « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 14, 2001, Éd. ADEM, pp. 39-60

Mis en ligne le 04 avril 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1834>

- 2008, *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*. Paris : Éd. L'Harmattan,

- ELIADE, Micea,
2001, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris ; Éd. Folio, Essais,
- ERNAUX, Annie et VIART, Dominique,
2019, « Repas de famille. Entretien avec Annie Ernaux » in : *OpenAIRE*, Éd. Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles, pp. 04-23
- ERNY, Pierre,
1988, *Les premiers pas de la vie de l'enfant d'Afrique noire : naissance et première enfance*, Paris : Éd. L'Harmattan, 358p.
- ESCOUBAS, Eliane et Tengelyi, Laszlo,
2008, *Affect et affectivité dans la philosophie moderne et la phénoménologie*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- ESTIVAL, Jean-Pierre et CLER, Jérôme,
- 1997b, « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10, Éd. ADEM, pp. 37-42
Mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/698>
- ESTIVAL, Jean-Pierre,
- 1997, « La rumba domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afrocubaine », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10, Éd. ADEM, pp. 43-59
Mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/773>
- 2007, « Xavier VATIN : Rites et musiques de possession à Bahia », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 20, Éd. ADEM, p. 341-344
Mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/333>
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evans,
- 1969, *Anthropologie sociale* 4, Paris : Éd petite bibliothèque Payot, 177 p. [p.105],
- 1971, *La femme dans les sociétés primitives*, Paris : PUF, 242 p.
- FALCON, Paul.
1970, « Religion du vodun », In : *Études dahomeennes*, pp. 18-19.
- FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane (dir),
2013, *Initiés Bassin du Congo*, Paris : Éd Musée Dapper, 268 p.
- FAURE, Pierre, s.j,
2005, « Prenez et buvez-en tous » ; in : *Repas*, n° 7, Tome 403, pp. 89-101
- FAURE, Sylvia,
- 1998, *Les Processus d'incorporation et d'appropriation du métier de danseur*, Thèse de

- Doctorat en Sociologie des modes d'apprentissage de la danse "classique" et de la danse "contemporaine", soutenue le 1er juillet 1998 à l'Université Lumière Lyon 2,
- 2000a, « Dire Et (d') écrire Les Pratiques De Danse. Opposition Entre Pratiques Discursives Et Non Discursives ». [Say and Write the Practices of Dance]. In : *Opposition Between Non-Discursive and Discursive Practices.*, n° 108 (janvier), pp. 161-178.
 - 2000b, *Apprendre par le corps : socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris : Éd. La Dispute.
 - 2004, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », in : *Sociétés contemporaines* n° 55, pp. 5-20. DOI 10.3917/soco.055.0005
 - 2006, « Lev Vygotski, *Psychologie de l'art*. Traduction de Françoise Sève, Paris : Éd. La Dispute, mai 2005, 381 pages », in *Sociologie de l'Art*, Opus 8, pp. 203-204. DOI 10.3917/soart.008.0203
 - 2006, « Production et diffusion des œuvres chorégraphiques : les effets de l'institutionnalisation de la danse », in *Sociologie de l'Art*, Opus 9 & 10, pp. 145-159. DOI 10.3917/soart.009.0145
- FÉLICE, Philippe,
1957, *L'enchaînement des danses et la magie du verbe : essai sur quelques formes inférieures de la mystique du verbe*, Paris : Éd. Albin Michel, 416 p
- FELLOUS, Michèle,
2001, *À la recherche de nouveaux rites : rites de passage et modernité avancée*, Paris : Éd. L'Harmattan,
- FICQUET, Éloi et GALLIMARDET, Lorraine,
2009, « On ne peut nier longtemps l'art nègre », in : *Gradhiva*, n° 10, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 12 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1560> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1560
- FLETY, Laura,
2011, « Jeux du corps et jeux identitaires chez les Cholas », in : *Civilisations* pp. 60-61, mis en ligne le 12 février 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://civilisations.revues.org/2707> ; DOI : 10.4000/civilisations.2707
- FLEURIEL Sébastien
2006, « La danse : entre sociologie de l'art et sociologie du sport » in : *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche*, Paris : Éd. L'Harmattan, pp.301-315,
- FOURCHARD, Laurent, GOERG, Odile, GOMEZ-PEREZ, Muriel,
2009, *Lieux de sociabilité en Afrique*, Paris : Éd. L'Harmattan, 610 p.
- FRANCO, Suzanne,
2000, « Nouvelles sciences, nouveaux corps, le cadre culturel de la rythmique », in *3ème Congrès international du rythme*, Genève : Éd. Papillon, pp. 75-87.
- FRIGYESI, Judi,
1999, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre"... », in : *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 12 : « Noter la musique », pp. 55-74.
- FRIMIGACCI, Jean,
1993, « L'État colonial français, du discours mythique aux réalités (1880-1940) ». In : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°32-33, Colonisations en Afrique, pp. 27-35 ; doi : <https://doi.org/10.3406/mat.1993.404113>, https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1993_num_32_1_404113, : 27-28).

- FRITZ, Vivian,
2015, *Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écritures chorégraphiques*, Thèse soutenue à Strasbourg, sous la direction de : Jolly Geneviève et Leiva Gonzalo, Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques, Strasbourg, École doctorale Humanités.
- FROW, John,
1995, *Cultural Studies and Cultural Values*, Oxford : Éd. Clarendon Press,
- GAL-PETITFAUX, Nathalie et DURAND, Marc,
2001, « L'enseignement de l'Éducation physique comme "action située" : propositions pour une approche d'anthropologie cognitive ». In : *Staps*, n° 55, pp. 79-100 ;
- GARAFOLA, Lynn,
2005, *Legacies of Twentieth-century Dance*, Wesleyan : University Press, Middletown;
- GARCIA, Luc
1970 « Les mouvements de résistance au Dahomey », In : *Cahiers d'Études africaines*, 10, 37, pp. 144-178 ;
- GERBER, Michelle et MARQUANT, Karine,
2003, *Comment à partir d'activités gustatives faire entrer les jeunes enfants dans l'éducation nutritionnelle*, Strasbourg sous la direction de : Millet Caroline ; IUFM
- GÉTREAU, Florence,
2003, « Le son dans l'exposition Musiciens des rues de Paris », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 16, Éd. ADEM, p. 123-136 ;
Mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/584>
- GHASARIAN Christian (sous dir),
2004, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, Paris : Éd. Armand Colin Sedes,
- GHEKIERE, Delphine,
2006, « La coopération culturelle et la danse contemporaine : une alliance durable ? », in : *Africultures* n° 69 (4), pp. 129-35.
- GIDDENS, Anthony
1987, *La constitution de la société*. Paris : Éd. P.U.F. 474 p.
- GIELEN, Pascal,
- 2005, « Art and Social Value Regimes », in : *Arte y regimenenes de valor social*. n° 53 (5), pp. 789-806. Doi :10.1177/0011392105055020,
- 2005, «The Art Scene. A Clever Working Model for Economic Exploitation? », in : https://kruzok.files.wordpress.com/2011/02/citanje_021.pdf
- GIGUÈRE, Hélène,
2006, *Des morts, des vivants et des choses*, Paris : Éd. L'Harmattan, 152 p.

- GINSBURG Carl,
2006, « Le mouvement et l'esprit. Une critique en forme d'essai », in : *Nouvelles de danse*, n°53, pp. 37-55.
- GIURCHESCU, Anca,
- 1999, « Les danses du monde. Exemples musicaux », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 12, Éd. ADEM, pp. 220-224 ;
Mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/867>
- 2001, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », In : *Cahiers d'ethnomusicologie* ; n° 14, Éd. ADEM, pp. 79-94 ;
Mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/99>
- GLELE, Maurice Ahanhanzo
1974, *Le Dahomey*, Paris : Éd. Nubia
- GODARD Hubert,
2002, « Le geste et sa perception », in Michel Marcelle et Ginot Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris : Éd. Larousse, pp. 236-241.
- GODELIER Maurice, et PANOFF M. (dir.),
2009, *Le corps humain, conçu, supplicié, possédé, cannibalisé*, Paris : éd. CNRS, pp. 29-64.
- GODFROY, Alice
2013, *Écrire, danser : prendre corps et langue : étude pour une 'dansité' de l'écriture poétique* ;
Thèse soutenue à Strasbourg sous la direction de : Finck, Michèle ; Configurations littéraires, École doctorale Humanités, Strasbourg.
- GORE, Georgiana.,
2001, « Present Texts, Past Voices : The Formation of Contemporary Representations of West African Dances », in *Yearbook for Traditional Music*, n° 33, pp. 29-36. Voir aussi in: *Cahiers d'études africaines*, n°175. Vol. XLIV (3) pp. 29-36,
- GRAU, Andrée (dir)
- 2005, *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Plantin : Éd. Centre national de la danse
- 1987, « Society and the Dance by Paul Spencer; Dance as Cultural Heritage by Betty True Jones » In : *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 5, No. 1; pp. 70-72
- GREIMAS, Algirdas Julien
1971, *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris : Éditions du Seuil
- GRIGNON, Claude.
1988, « Les enquêtes sur la consommation et la sociologie des goûts ». In : *Revue économique*, volume 39, n°1, pp. 15-32; doi : 10.2307/3502065, https://www.persee.fr/doc/reco_0035-2764_1988_num_39_1_409040

- GROULET, Marianne,
2005, « fêtes et festins » ; In : *Repas*, n°7 Tome 403, pp. 89-101
- GUBAR, Susan,
1994, « Eating the Bread of Affliction: Judaism and Feminist Criticism », in *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 13, n° 2, Éd. University of Tulsa Stable pp. 293-316 ; URL:
<http://www.jstor.org/stable/464112> Accessed: 10-12-2016 15:29 UTC
- GUEDOU, Georges,
1985, *Xo et gbè. Langage et culture chez les Fon Bénin*, Paris : Éd. SELAF,
- GUÉRANDEL, Carine,
2013, « L'apprentissage de la danse en collège ZEP à l'épreuve du genre », In : *Staps*, n° 102, pp. 31-46. DOI 10.3917/sta.102.0031
- GUIGNARD, Michel
1975, *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Paris : Éd. Librairie P. Geuthner
- GUILLEBAUD, Christine,
2001, « Théâtre et danse de l'Inde du Sud : deux publications récentes », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13, Éd. ADEM, pp. 251-253 ;
mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/740>
- GUILLE-ESCURET, Georges,
- 2012, *Les Mangeurs d'autres. Civilisation et cannibalisme*, Paris : Éd. de l'EHESS,
- 2014, « l'homme, aliment du pouvoir. Une comparaison Afrique/Océanie », in : *L'art de manger : rites et traditions en Afrique, Insulinde et Océanie*, Paris, Éd. Dapper, pp. 164-183,
- GUILLEMOT Anne et LAXENAIRE Michel,
1997, *Anorexie mentale et boulimie. Le poids de la culture*, Paris : Éd. Masson.
- GUYON-LECOQ, camille,
2018, « Sensibilité à la douleur et compassion chez Robert Challe : de l'expérience de l'attendrissement à une réflexion sur la nature humaine » in *Acta universitatis carolinae Philologica 3 / romanistica pragensia*, Université de picardie jules verne, pp. 69-81
- HABIG, Claire,
2016, *Mouvement et musique, partance et partition dans les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix* ; Thèse soutenue à Strasbourg sous la direction de : Finck, Michèle, Configurations littéraires, École doctorale Humanités ;
- HALPRIN, Diara,
2014, *La force expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*, Gap : Éd. Souffle d'Or.
- HAMAYON, Roberte,
1995, « Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" in : *L'étude du chamanisme. Études mongoles et sibériennes* 26 : «Variations chamaniques 2 » pp. 155-190
- HARDY, Georges,
1949, *Un Apôtre d'aujourd'hui, le Révérend Père Aupiais, Provincial des Missions Africaines de Lyon*. Paris : Éd. Larose, 320 p.

HAZOUMÈ, Paul,

- 1937. *Le Pacte du sang au Dahomey*. Paris : Éd. Travaux de l'Institut d'Ethnologie, XXV.
- 1978. *Doguicimi*. Paris : Éd. Maisonneuve et Larose.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich,

- 1995, *La Raison dans l'histoire*, Paris : Éd. Hatier,

HENNION, Antoine (dir.),

- 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : Éd. La Documentation française ;
- 2002, *Le goût comme un « faire ensemble »*, Paris : Éd. CSI/Mission du Patrimoine, Ministère de la culture ;

HENNION, Antoine et TEIL Geneviève,

- 2003, *Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur*, Paris : Éd. CSI/DEP-Ministère de la culture,

HENNION, Antoine,

- 2000, *La grandeur de Bach*, Paris : Éd. Fayard
- 2004, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in *Sociétés* n° 85, pp. 9-24. DOI 10.3917/soc.085.0009
- 2005a « Les usagers de la musique. L'écoute des amateurs », In : *Circuits. Musiques contemporaines*, 14-1, pp. 18-31
- 2005b, « Pragmatics of Taste », in JACOBS M., HANRAHAN N. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford, Blackwell, pp.131-144. <halshs00193146

HENRY, Christine,

- 2010, « La terre de Sakpata », in : *Journal des africanistes*, n° 80-1/2, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 12 octobre 2013. URL : <http://africanistes.revues.org/2572>
- 2008/1, « Le sorcier, le visionnaire et la guerre des Églises au Sud-Bénin », in : *Cahiers d'études africaines*, n° 189-190, pp. 101-130.

HERSKOVITS Melville Jean,

- 1939, *Dahomey, an ancient West African Kingdom*, 2 vol. New York. Ouvrage fondamental d'ethnologie.

HESSOU, Henri,

- 1985, *Les Vipères de Kétou*. Lomé : Éd. NEA.

HEYD, Marie,

- 2015, *Les représentations de la mort dans la création artistique actuelle : histoire, contextualisation, comparaisons*, thèse soutenue à Strasbourg sous la direction de : Roesz, Germain, *Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques*, École doctorale Humanités Strasbourg

HOUNTON, Jean-Baptiste,

- 1995, *Le mythe de Sakpata au Bénin. Approches littéraires, sémiotique et sociologique*, Thèse Doctorat Nouveau régime, sous la direction de Jouanny Robert, Paris IV, Sorbonne, 371 p.

HOUNTONDJI, Paulin (dir),

- 1994, *Les savoirs endogènes, pistes pour une recherche*, Paris : Éd Karthala, 345p
- HOUSEMAN Michael et SEVERI Carlo,
2009, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, 2^e édition. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme/CNRS-Éditions.
- HUANNOU, Adrien,
1984. *La littérature béninoise de langue française*. Paris : Éd. Karthala/ACCT.
- HUARD, Pierre.
1961, « Paul Broca (1824-1880), avec une bibliographie des travaux de Broca par Samuel Pozzi (1846-1918) ». In : *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 14, n°1, pp. 47-86 ; doi : <https://doi.org/10.3406/rhs.1961.3920>, https://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1961_num_14_1_3920
- INSTITUT CATHOLIQUE DE L'AFRIQUE DE L'OUEST (éd.)
1982, « Anthropologie africaine et la notion de personne », in : *L'expérience religieuse africaine et les relations interpersonnelles. Actes du colloque international d'Abidjan*, Numéro spécial de Savanes Forêts : 1er semestre. Abidjan.
- JACQUET, Chantal,
2004, *L'unité du corps et de l'esprit : affects, actions et passions chez Spinoza*. Paris : Éd. Presses Universitaires de France
- JARRASSE, Bénédicte,
2014, *Les deux corps de la danse : l'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européennes : 1830-1870*, Thèse soutenue sous la direction de Ducrey, Guy ; Configurations littéraires, École doctorale Humanités, Strasbourg
- JOLLY, Eric,
2004, *Boire avec esprit, bière de mil et société Dogon*, Nanterre : Éd. Société d'ethnologie, 499 p.
- JUHÉ-BEAULATON, Dominique
- 2009, « Un patrimoine urbain méconnu : Arbres mémoires, forêts sacrées et jardins des plantes de Porto Novo (Bénin) » In : *Autrepart*, Presses de Sciences Po, n° 51, pp. 75 à 98,
- 2010, « Organisation et contrôle de l'espace dans l'aire culturelle aja-fon (Sud-Togo et Bénin – XVIIe-XIXe siècle) », in *Afriques*, n° 2, mis en ligne le 02 février 2011, consulté le 19 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/afriques/738> ; DOI : 10.4000/afriques.738
- . KAEPLER, Adrienne, (ed.)
- 1976, *Research monograph two - Reflections and perspectives on two anthropological studies of dance*. CORD Dance Research Annual VII.
- 1977, *Asian and Pacific dance*. CORD Dance Research Annual VIII.

- KAMADA, Takayuki,
2018, « Scènes de repas dans “César Birotteau” », in : *L'Année balzacienne*, vol. 19, n° 1, pp. 13-31.
- KARL-AUGUST, Emmanuel
1984, *Serpos Abdou Tidjani: l'homme et l'œuvre*, Paris : éd. Présence africaine, 129 p.
- KATCHA, Vahé,
2014, *Le repas des fauves*, Paris : Éd. “L'Avant-scène théâtre”, Collection des quatre-vents,
- KATIA-LEGERET, Manochhaya,
2010, *Danse contemporaine et théâtre indien, un nouvel art*, Paris : éd. Presse Universitaire de Vincennes, 143 p.
- KESSEL, Juan Van
1980, *Danseur dans le désert : une étude de dynamique sociale*, La Haye : Éd. Mouton
- KITI, Révérend Père Gabriel,
1960, « Rites funéraires usité chez les *Alladanou* et diverses tribus de race *goun* ou *aïzo* habitant la banlieue de Porto-Novo ». In : *Études dahoméennes*, n. s., n° 11, Porto-Novo, pp. 19-68.
- KLAUS, Hamberger,
2011, *Parenté vodou : organisation sociale et logique symbolique en pays Ouatchi*, Paris : Éd. de l'EHESS,
- KLIGUEH, Basile
1993, *La géomancie A/a et le système Vodou chez les Ada-Tado sur la côte ouest africaine*. Thèse Doctorat Nouveau régime, sous la direction de Jean Guiart, Paris I.
- KLUCKHOHN, Clyde,
1962, *Culture and behavior*. The collected essays. New York : Ed. Richard Kluckhohn., The Free Press of Glencoe,
- KOLY, Souleymane,
2003, « Un Casse-tête », Croisements sur l'interculturalisme, in *IETM (Informal European Theater Meeting)*, Bruxelles : Éd. IETEM
- KOSSOKO, Sophiatou
2004, « les portes commencent à s'ouvrir » in *Kinemn* n°5, voir in *Africultures* 2005/1 n°62, pp. 164-171,
- KOUDJO, Bienvenu
- 1977, *La chanson populaire dans les cultures « fon » et « gun » du Bénin, aspects sémiotiques et sociologique*. Thèse de doctorat d'État, Paris XII, 1277 pages
- 1988 « Parole et musique et les Fon et le Goun du Bénin : pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire » In : *Journal des Africanistes*, T. 58, fasc. 2, pp. 73-97
- KOUYATÉ, Bassi et ZANETTI, Vincent,
1993, « La nouvelle génération des griots », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 6, Éd. ADEM, pp. 201-209 ;
Mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1480>

- KRINGELBACH, Hélène Neveu.
2007, « Le poids du succès : construction du corps, danse et carrière à Dakar ». In : *Politique africaine*, n° 107 (3), pp. 81-101.
- KUDER, René (dir.),
1982, *Le repas*, Strasbourg : Éd. Imprimerie Alsacienne,
- KUNZELMANN, Véronique et HUMMEL, Tania
2003, *Sonorisation d'un album en cycle 1*, Thèse soutenue à Strasbourg, sous la direction de Boos Christiane, Composante(s) : IUFM
- KURATH Gertrude Prokosch,
1986, « Dance Relatives of Mid-Europe and Middle America. A Venture in Comparative Choreology ». In : *Half a Century of Dance Research*. Arizona : Éd. Cross Cultural Dance Resources, pp. 308-320
- LABATUT, Roger,
1974, *Chants de vie et de beauté peuls (recueillis chez des Peuls nomades du Nord Cameroun)*, Paris : Éd. Publications orientalistes de France (« Association Langues et Civilisations »), 159 p.
- LABBÉ, Yves,
2005, « Symbole et dialogue » Une double structure d'accueil de l'Évangile, In *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Tome 89, –, pp. 295-314. DOI : 10.3917/rspt.892.0295
- LABOURET, Henri,
1941, « Sacrifices humains en Afrique occidentale », In : *Journal de la Société des Africanistes*, 1941, tome 11, p. 193-196 ; doi : <https://doi.org/10.3406/jafr.1941.2512>,
https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1941_num_11_1_2512
- LACROIX Bernard ,
1981, *Durkheim et le politique*, Paris : Éd. Presses de Sciences Po Première édition [Co-éditeur Presses de l'Université de Montréal] Collection Académique
- LAILLIER, Joël,
2011, « Des familles face à la vocation ». Families facing vocation, In: *Parents commitment to Paris Opera Ballet schooling*, n° 82 (avril), pp. 61-83.
- LAMBERT, Aurelien,
2014, *Les objets africains ici et là-bas*, Paris : L'Harmattan, 248 p.
- LANFANT Marie-Françoise,
1963, « Kluckhohn Clyde, *Culture and behavior*. The collected essays », in : *Revue française de sociologie*, 4-2. pp. 212-213 ; https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1963_num_4_2_7157
- LAPFITTE, Abbé,
1873, *Le Dahomé Souvenirs de voyage et de mission*, Paris. Consulté sur <https://gallica.bnf.fr>
- LAPLANTINE, François
- 1995, *L'anthropologie*, Paris : Éd. Petite Bibliothèque Payot,
- 2005a, *La description ethnographique*, Paris : Éd. Armand Colin
- 2005b, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris : Éd. Téraèdre
- 2007, *Ethnopsychiatrie psychanalytique*, Paris : Éd. Beauchesne
- LARTILLOT, Christian,
2011, *Mouvements des étoiles : le ballet des solistes de l'opéra de Paris* : Éd. Christian Lartillot,

Verlhac Editions,

LASSIBILLE, Mahalia,

- 2004, « La danse africaine, une catégorie à déconstruire » in *Cahiers d'études africaines*, n°44(175), pp. 681-690 ; Éd. École de Hautes Études en Sciences Sociales, consulté le 03 avril 2017, URL : <http://etudesafriques.revues.org/4776>

- 2006, « Les danses woDaaBe entre spectacles touristiques et scènes internationales : les coulisses d'une migration chorégraphique » in : *Autrepart*, n° 40(4), pp. 113-129. Doi :10.3917/autr.040.0113

- 2009, « Les scènes de la danse. Entre espace touristique et politique chez les Peuls woDaaBe du Niger », in : *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194, pp. 193-194, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 22 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/scd-rproxy.u-strasbg.fr/etudesafriques/18729>

LATOUCHE, Serge,

2008, « De l'Afrique ambiguë à l'autre Afrique », In *Revue de MAUSS*, n° 32, pp. 435-440.

LATREILLE, Martin et OUELLETTE, Françoise-Romaine,

2008, « Le repas familial » in : *Recension d'écrits*, Éd. Centre – Urbanisation Culture Société, Institut national de la recherche scientifique, Montréal, pp. 33-34

LE BRAS, Gabriel,

1963, « Sur la sociologie de la musique sacrée », in *Archives de Sciences des Religions*, n° 16, pp. 139-140

LE GONIDEC, Marie-Barbara,

1998, « Musiciens des rues de Paris », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°11, 1998, Éd. ADEM, pp. 268-272 ;

Mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1674>

LE HERISSE, Auguste ;

1911, *L'Ancien Royaume du Dahomey*, Paris : Éd. Émile Larose

LEACH, Ronald Edmund,

- 1968, *Critique de l'anthropologie*, Paris : Éd. PUF, coll. SUP, 238 p.

- 1971, « Ritualisation in Man in Relation to Conceptual and Social Development », in : *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Série B, n° 772 vol 251, p.403 – version française : in *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Gallimard 1971

- 1972, *Les Systèmes politiques des hautes terres de Birmanie*, Éd Librairie François Maspero, 399 p.

- 1980, *L'unité de l'homme et autres essais*, Paris : Éd Gallimard, 389 p.

LEHUARD, Raoul,

1996, « Esprit et puissance : le vodun d'Afrique de l'ouest ». In : *Arts d'Afrique noire*. W n° 100, pp. 28-31.

- LÉONARDI, Cécile,
2003, « Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris, Éd. La Dispute, 2000 », In *Sociologie de l'Art*, vol. opus 1 et 2, n° 1, 2003, pp. 189-194.
- LÉOTAR, Frédéric,
2011, « Réflexion sur les enjeux éthiques de la collecte en ethnomusicologie », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, Éd. ADEM, pp. 27-43 ;
Mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1746>
- LEROI-GOURHAN, André,
- 1964, *Le Geste et la Parole, I. Technique et langage*. Paris : Ed. Albin Michel, 326 p.
- 1982, *Les racines du monde, entretiens*, Paris : Ed Belfond
- LESAGE, Benoît,
1998, « À corps se crée/accord secret. De la construction du corps en danse », in *Histoires de corps*, Paris : Éd. Cité de la musique, pp. 61-83.
- LÉVÊQUE Dany, PRELJOCAJ, Angelin,
2011, *De la création à la mémoire de la danse*, Paris : Éd. Belles Lettres,
- LEVI-STRAUSS Claude,
- 1958, *Anthropologie structurale I*, Paris : Éd. Librairie Plon chp XVII, p. 391
- 1973, *Anthropologie structurale II*, Paris : Éd. Librairie Plon, chp II)
- 1962, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris : Éd. Presses Universitaires de France.DOI :
[10.3917/puf.strau.2002.01](https://doi.org/10.3917/puf.strau.2002.01)
- 2004, [1950], « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris : Éd. PUF, Coll. « Quadrige Grands textes » IX-LII
- LIÈVRE, Viviane,
1987, *Danse du Maghreb : d'une rive à l'autre*, Paris : Éd Karthala, 184 p.
- LOMO MYAZHIOM, [Aggée Célestin](#)
2001, *Sociétés et rivalités religieuses au Cameroun sous domination française (1916-1958)*, Paris : Éd. L'Harmattan, 349 p.
- LOMO MYAZHIOM, [Aggée Célestin](#), REICHHART [Frédéric](#) et WAGOUM [Célestin](#),
2016, En Afrique subsaharienne, les albinos entre déni d'humanité et déification. In : Charles Gardou (éd.), *Le handicap et ses empreintes culturelles : Variations anthropologiques*, n° 3, pp. 27-52, Toulouse : Éd. ERES. doi:10.3917/eres.gardo.2016.01.0027.
- LORTAT-JACOB, Bernard,
2010, « Le texte affecté. Vers une théorie de l'expression musicale », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 10-28
Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/959>
- LOUIS, Frédéric,
2010, *La danse sacrée de l'Inde*, Paris : Éd. chariot d'or, 143 p.
- LOUPPE, Laurence.
1997, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éd. Contredanse. 179 p.
- LOUVEL, Cécile,

- 2013, *La danse jazz et ses fondamentaux. Comment définir qualitativement les spécificités de l'énergie jazz ?* Pars : Éd. L'Harmattan,
- LOWIE, Robert,
 1917, « Edward B. Tylor. American Anthropologist », in : *New Series*, Vol. 19, n°2, pp. 262-268.
 1938, *Traité de sociologie primitive*, Paris : Éd. Petite Bibliothèque Payot,
 1971, *Histoire de l'ethnologie classique*, Paris : Éd Payot, 265 p.
- MALSOT, Florence,
 2005, *Repas et vie communautaire*, Mémoire de maîtrise : Théologie Protestante, sous la direction de J.-C. Ingelaere, Strasbourg
- MAMA, Raouf.
 1998, « The Dance of Poverty' and Beninese Folktales » In : *Journal of Popular Culture*, n° 32 (2), pp. 5-11.
- MANDIROLA Renzo et TRICHET Pierre,
 2011, *Lettres du Dahomey. Correspondance des premiers Pères de la Société des Missions Africaines (avril 1861-avril 1862)*. Paris : Éd. Karthala, 350 p
- MANSOUR, Joanna,
 2011, « La danse comme outil d'intervention sociale : Exploration théorique et pratique de l'intervention sociale par la danse auprès de préadolescents et adolescents », Département de sociologie Faculté des arts et des sciences, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès Sciences (M.Sc.) en sociologie, Université de Montréal
- MARIE, Ghislaine et LOUIS, Adrien,
 2015, « Le vodou guérit-il ? does voodoo heal ? » (English), in *Annales médico-psychologiques*, n° 173(4), pp. 341-344,
- MARQUIS, Marie (dir.)
 2018, « Behaviours, worries and priorities in the use of time surrounding family meals in Quebec », in *Cahiers de Nutrition et de Diététique*, n° 53, pp. 151-160
- MARRANCI, Gabriele,
 2001, « Le raï aujourd'hui : Entre métissage musical et world music moderne », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13, Éd. ADEM, pp. 139-149
 Mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/699>
- MARTIN, Denis-Constant,
 2001, « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13, Éd. ADEM, pp. 3-22
 Mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/659>

- MARTIN, Latreille,
2008, « Le repas familial. Recension d'écrits sous la direction de Françoise-Romaine, Ouellette », In : *Urbanisation Culture et Société*, Montréal : Éd. INRS
- MASQUELIER, Adeline,
2001, « Powers, Problems, and Paradoxes of Twinship in Niger », In *Ethnology* n° 40 (1), pp. 45-62,
- MASSUMI, Brian,
2002. *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*. Durham & Londres : Éd. Duke University Press.
- MAUPOIL, Bernard,
[1943] 1981, *La Géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris : Éd. Institut d'Ethnologie.
- MAZIS, Glen,
1999, « Merleau-Ponty : l'habiter et les émotions », in : *Alter : Revue de phénoménologie*, n° 7, pp. 285-305,
- MBEMBE, Achille,
2006, « Afropolitanisme », in : *Africultures*, n° 66, pp. 9-15 ;
ISSN 1276-2458 ISBN 229600277
- MEFE, Tony,
2004, « La danse camerounaise d'hier à aujourd'hui », in *Africultures*, n° 60 (3) pp. 131-137.
- MENGES, Amandine,
2004, *être danseur au cycle 1*, Thèse sous la direction de Fournaise Martine, Strasbourg : IUFM,
- MENSAH, Ayoko (dir),
« La danse africaine contemporaine, un objet d'art », in : *Africulture* n°42 (Dossier), Paris : Éd L'Harmattan, 128 p.
- MERCIER-LEFÈVRE, Betty,
1999, « La danse contemporaine et ses rituels », in : *Corps et culture*, n° 4, 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007, consulté le 02 mai 2017. URL : <http://corpsetculture.revues.org/607>
- MERLEAU-PONTY Maurice,
1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Éd Gallimard.
- MONGIS, Aurelie,
2011, *Le chant du masque, une enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte-d'Ivoire*, Paris : Éd. L'Harmattan,
- MONNERIE, Denis,
- 2005, *La Parole de notre maison, Discours et cérémonies Kanak aujourd'hui* (Nouvelle Calédonie), Paris : Éd CNRS, 286 p.
- 2012, « Objets cérémoniels, chaînes opératoires et élaboration des relations sociales », in : *Techniques et Cultures*, n° 58, pp. 122-141,
- MONNIER, Mathilde et NANCY, Jean Luc,
2005, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris : Éd. Galilée,
- MONTANDON, Alain (dir)
1998, *Sociopoétique de la danse*, Paris : Éd. Anthropos,

- MONTE-CARLO, Regain,
1953, *Les Initiés*, Avignon : Éd. Aubanel,
- MOUCHET, Claire-Line,
1999, « Émotion et perception à partir de Merleau-Ponty et Glen Mazis » in : *Alter : revue de phénoménologie*, n° 7, pp. 169-184.
- MULUMA MUNANGA, Albert ,
2008, « Sociologie générale et africaine : Les sciences sociales et les mutations des sociétés africaines », in : *Séries Espace Kinshasa*, Paris : Éd. L'Harmattan,
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique,
- 1988, « Beauté et Laideur ; histoire et anthropologie de la forme humaine », in : *Chimères*, n° 5/6, pp. 1-27
- NDONG NDONG, Yannick Martial,
2014, *Les écritures africaines de soi : de 1950-2010 : de post-colonial au post-racial*. Thèse soutenue à Strasbourg, sous la direction d'Anthony Mangeon.
- NESS Sally Ann,
1992, *Body, Movement, and Culture : Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia, Philippine : Éd. University of Pennsylvania Press.
- NETTL, Paul,
1966, *Histoire de la danse et de la musique de ballet (1000 ans d'art chorégraphique)*, Paris : Éd. Payot. 212 p.
- NGUEMA-OBAM, Paulin
1997, *Fang du Gabon : les tambours de la tradition*, Paris : Éd. Kathala
- NIETZSCHE, Friedrich,
1903, « Ainsi parlait Zarathoustra », In *Œuvre complète*, 2eme partie : Le chant de la nuit, vol 9, pp. 144-150
- NORET, Joel,
2010, *Deuil et funérailles dans le Bénin méridional, enterrer à tout prix*, Bruxelles : Éd. Université de Bruxelles, 204 p.
- NORMAND, Olivier,
2011, « Le saut de Nijinski (n'est pas celui qu'on croit) », In : Collectif, *Mémoires et histoires en danse*, Paris : Éd. L'Harmattan, coll., pp. 155-176
- NOUKPO Agossou,
2011, « Paradoxes de l'étalement urbain à Porto-Novo : dynamique démographique et économique vs dynamique foncière », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, n° 256, Éd. Presses universitaires de Bordeaux, pp. 467-484
Mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/com/6370> ; DOI : 10.4000/com.6370
- OSITA, Agbu (dir.)
2009, *Children and youth in the labour process in Africa*, Dakar : Éd. Codesria, 227 p.
- OWUSU, Heike,
1999, *Les symboles africains*, Paris : Éd. Guy Tredaniel, 320 p.
- PAGETT, Matt,

- 2012, *Danses, 100 mouvements classiques ou modernes : comment les appliquer ?* Montmartre : Éd. Bornemann
- PASSOT, Bernard,
2011, *Le Bénin, Guide pratique*, Paris : L'Harmattan, 351 p
- PAUL, Emmanuel,
1959, « Tâches et responsabilités de l'ethnologie » in : *Présence Africaine*, n° 27-28, pp. 237-243,
- PAULHAN, Jean,
1970, *Le repas et l'amour chez les Mérinas*, Éd. Fata Morgana, 82 p.
- PAULME, Denise.
1940, « Sur quelques rites de purification des Dogon (Soudan français) ». In : *Journal de la Société des Africanistes*, tome 10, pp. 65-78;
doi : <https://doi.org/10.3406/jafr.1940.2485>
https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1940_num_10_1_2485
- PAVARD, Amélie,
2015, *Chanter l'extase : approche psycho-cognitive de la musique dans les rituels de transe soufis*, Thèse soutenu sous la direction de : Hascher, Xavier ; Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques, École doctorale Humanités, Strasbourg,
- PENNA-DIAW, Luciana,
2005, « La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, Éd. ADEM, pp. 201-215
Mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/294>
- PERIER, Antoine, PÉROUSE DE MONTCLOS Marie-Odile, Moro MR.
2012, « Corps, pratique corporelle et adolescence : l'enseignement de l'escalade dans un dispositif de soin de l'adolescent », in *Evol psychiatr* ; n° 77(2), pp. 233-245,
- PERREAULT, Michel,
1988, « La passion et le corps comme objets de la sociologie : la danse comme carrière ». In : *Sociologie et sociétés*, n° 20(2), pp. 177–186. Doi :10.7202/001549ar
- PERSON, Yves,
1975, « Chronologie du royaume gun de Hogbonu (Porto-Novo) ». In *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n°58, pp. 217-238
- PIERRON, Jean-Philippe,
2005, « Le pain d'Homère et le fast-food » ; In *Repas*, n° 7, pp. 89-101,
- PIKE, Kenneth L.
1967, « “Etic” and “emic” standpoints for the description of behavior », in : D.C. Hildum (Ed.), *Language and thought : An enduring problem in psychology*, Princeton, D. Van Nostrand Co., pp. 32-39,

PINEAU-JAMOUS, Marie-José,

- 1986, « Porto-Novo, royauté, localité et parenté », In : *Cahier d'études africaines*, Volume 26, n° 104, pp. 547-576,
- 1994, « Fixer le nom de l'ancêtre (Porto-Novo, Bénin) », In : Daouta Liberski (éd), *Le deuil et les rites*, III, pp. 121-158

PLANCKE, Carine.,

- 2009, « Rites, chants et danses de jumeaux chez les Punu du Congo-Brazzaville », In : *Journal des Africanistes* , n° 79, pp. 177-208.
- 2010 « Une joie qui ouvre l'esprit : l'affectivité comme concept clé dans une approche non dualiste des danses punu (Congo-Brazzaville) ». In : *Staps*, n° 89 (3), pp. 51-59. doi :10.3917/sta.089.0051.
- 2010, « On Dancing and Fishing : Joy and the Celebration of Fertility among the Punu of Congo-Brazzaville », In : *Africa*, n° 80 (4), pp. 620-642.
- 2011, «The Spirit's Wish: Possession Trance and Female Power among the Punu of Congo-Brazzaville », In : *Journal of Religion in Africa*, 41 (4) pp. 366-395.
- 2012, « Rythmomimisme et gestuelle dansée : danser à l'image des génies au Congo ». in : *Anthropologie et Sociétés*, n° 36 (3), pp. 137–152. <https://doi.org/10.7202/1014169ar>,
- 2013, « Danser pour donner », in : *Recherches en danse*, Entretiens, mis en ligne le 05 mai 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/479>

PLISSON, Michel et ARETZ, Isabel

- 1994, « Musique « folklorique » et musique savante en Amérique latine. Entretien avec Isabel Aretz », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, Éd. ADEM, pp. 229-243, Mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1429>

PLISSON, Michel,

- 1993, « Tango et musique urbaine argentine : résurgences et nouveaux thèmes », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 6, Éd. ADEM, pp. 271-278 ; Mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1537>
- 1999, « Yves GUILCHER: La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 12, Éd. ADEM, pp. 227-231 Mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/870>
- 2001, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13, Éd. ADEM, pp. 23-54

Mis en ligne le 17 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1963>

- 2005, « Guillermo Carbó ronderos : Musique et danse traditionnelles en Colombie : La Tambora », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, Éd. ADEM, pp. 316-318 ;

Mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/385>

PLIYA, Jean.

- 1971, *L'Arbre fétiche*. Yaounde : Éd. CLE.

- 1981, *Kondo le requin*. 4e 6dition. Yaound : Éd. CLE.

- 1982, *La Fille têtue*. Abidjan-Dakar-Lomé : Éd. NEA.

POCIELLO, Christian (dir.),

2004, *Entre le social et le vital. L'éducation physique et sportive sous tensions (XVIII^e -XX^e siècle)*, Grenoble : Éd. PUG.

POUCHELON, Jean,

2012, « Entre deux mondes », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 25, Éd. ADEM, pp. 9-23 ;

Mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1876>

POUTRIN Dr,

1913, « Lowie (Robert H.). Dances associations of the eastern Dakota (Associations de danses chez les Dakota de l'Est). In : *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 10 n°2, pp. 614-615 ; https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1913_num_10_2_2873_t1_0614_0000_2

PRESSARD-BERTHIER Véronique,

2018, « Les apports de la danse d'Isadora Duncan à la pédagogie », In : *Éducation et sociétés* n° 41, pp. 129-150. DOI 10.3917/es.041.0129

PRUDHOMMEAU, Germaine.

1986 *Histoire de la danse*, Paris : Éd. Amphora.

QUENUM, Cosme Zinsou,

1983 [1936], *Au pays des Fon* (us et coutumes du Dahomey). Paris : Éd. Maisonneuve et Larose,

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald,

1972, *Structure et fonction dans la société primitive*, Paris : Éd. Minuit, 316 p.

RAN, Forte Jung,

2009, « Marketing Vodun : Cultural Tourism and Dreams of Success in Contemporary Bénin », In : *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194, pp. 429-452.

RENAUD-GOUD, Mathilde,

2018, « La socialisation aux petits oignons. Le temps du repas dans le processus de socialisation », in : *ERES Spirale*, n° 88, pp. 64 à 74

- Rey, Alain, (dir.),
2005 et 2000 [1993], *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, T1, Paris : 3^e éd.
Dictionnaire Le Robert [pp. 592-593]
- ROBIN, Jean-Marc, LÉVY-GARBOUA, Louis
1988, « Les représentations implicites des goûts dans les modèles dynamiques de demande », in
Revue économique, volume 39, n°1, pp. 33-55 ; doi : 10.2307/3502066 ;
https://www.persee.fr/doc/reco_0035-2764_1988_num_39_1_409041
- ROSSET, Pierre,
2018, « Le temps de l'évidence. Chronique d'une mutation. Du contexte des repas en IME », in :
Le sociographe, vol. 62, n° 2, pp. 93-99.
- ROUGET, Gilbert
- 1965, « Notes et Documents pour servir à l'étude de la musique Yoruba ». In : *Journal de la Société des Africanistes*. Tome 35. Fasc. 1, pp. 67- 107.
- 1985, « La voix, la cloche et le pouvoir du roi ou la transformation des symboles », In :
Ethnologique, Hommage à Marcel Griaules, Paris : Éd. Herman,
- 1990 [1980], *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Éd. Gallimar
- 1996, *Un roi africain et sa musique de cour : chants et danses du palais à Porto-Novo*, Paris :
Éd. du CNRS.
- 2001, *Bénin initiatique vòdoun, image rituel, photographie et textes*, Saint-Maur : Éd Sépia,
- ROUSSÉ, Christiane,
1992, *Mission catholique et choc des modèles culturels en Afrique : l'exemple du Dahomey, 1861-1928*, Paris : Éd. L'Harmattan.
2015, « Hérode africain L'Épiphanie à Porto-Novo (Bénin) » in : *L'Homme Revue française d'anthropologie*, n° 213 | 2015 Varia, pp. 33-68
- SACHS, Curt
1938, *Histoire de la danse*, Paris : Éd. Gallimard
- SAMSON, Guillaume,
2011, « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, Éd. ADEM, pp. 157-171 ;
Mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 08 juin 2019. URL :
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1755>
- SANVEE, Mathieu René
2000, « Tabou et littérature : Wèrèwèrè Liking ou la parole en liberté. Palabre, femme et création littéraire en Afrique et aux Antilles », in : *Art. Littérature, Philosophie*, Vol. 3, n° 1-2, pp. 183-189,
- SAPIRO, Gisèle, PACOURET Jérôme, et PICAUD Myrtille.
2015, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », in :
Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 206-207, pp. 5-13.
- SASTRE, Robert.
1960, « Les vodti dans la vie culturelle, sociale et politique du sud Dahomey », in : *Les Religions africaines comme source de valeurs de civilisation*. Actes du colloque de Cotonou. Paris : Éd. Présence africaine.

SAVAGE, Nadine Dormoy and SENGHOR, Léopold Sédar

1974, « Entretien avec Léopold Sédar Senghor », in : *The French Review*, Vol. 47, N° 6, pp.

1065-1071 Publiée par : American Association of Teachers of French Stable URL:

<https://www.jstor.org/stable/387725> Accessed: 24-03-2019 14:05 UTC

SAVARY, Claude,

1976, *Pensée symbolique des Fons du Dahomey, Tableau de la société et étude de la littérature orale d'expression sacrée dans l'ancien royaume du Dahomey* [THESE de Doctorat Es Lettre],

Paris : présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel,

SCHILTZ Marc,

1985, « Yoruba Thunder Deities and Sovereignty : « Ara » versus « Sango », in : *Anthropos*.

Vol. 89. n° 1-3, pp. 67-84

SCHWARTZ, Olivier

1993, « L'empirisme irréductible », in : Nels Anderson, *Le Hobo. Sociologie du sans-abri*. Paris : Éd. Nathan,

SCOTT, Sherrington Charles,

1906, *The Integrative Action of the Nervous System*, New Haven, Yale : Éd. University Press.

SEEGER, Anthony,

2011, « L'éthique et le droit d'auteur en musique », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, Éd.

ADEM, pp. 11-25 ;

Mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 08 juin 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1744)

journals.openedition.org/ethnomusicologie/1744

SEGALEN, Martine,

1998, *Rites et rituels contemporains*, Paris : Éd. Nathan.

SELL, Madlen,

2014, « La dation du nom et autres rites de passage chez les Seereer Siin du Sénégal », in : *Le Journal des Psychologues*, n° 320, pp. 74-77

SENGHOR Léopold Sédar

- 1975, « Message du Président de la République du Sénégal, séance solennelle pour la célébration du centenaire de l'École française de Rome », in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 119^e année, n° 3, pp. 440-441;

https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1975_num_119_3_13161

- 1976, « Roger Bastide, sourcier et sorcier de la négritude », in : *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*. Nice : Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles, n° 7, pp. 97-99. (Publications de l'Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles);

https://www.persee.fr/doc/ierii_1764-8319_1976_ant_7_1_934

- SERRES, Michel,
1985, *Les cinq sens*. Paris : Éd. Grasset, Collection Littérature,
- SHAPIRO, Roberta,
2004, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », in *Sociologie de l'Art* 2 Opus 3, p. 15-48. DOI 10.3917/soart.003.0013
- SHELTON, Austin James,
1963, « Le principe cyclique de la personnalité africaine (II). Le retour à la brousse ou le recul ontologique », In : *Présence Africaine*, n° XLVI, pp. 64-77. DOI 10.3917/presa.046.0064
- SIBONY, Daniel,
1995, *Le corps et sa danse*, Paris : éd. Seuil
- SINÓPOULOS, Tákis,
1997, *Repas funèbre*, traduit du grec par Michel Volkovitch, Paris : Éd. Desmos : Cahiers grecs, DL. Série bilingue
- SKLAR, Deidre,
2001, « Reprise: On Dance Ethnography », In : *Dance Research Journal*, n° 32, pp. 70-77.
- SOCIÉTÉ BIBLIQUE FRANÇAISE, (éd.)
2002, *La Bible TOB*, Paris : Éd. Société Biblique Française
- SOMÉ Roger,
- 1998, *Art africain et esthétique occidentale*, Paris : Éd. l'Harmattan
- 2005a, *L'écriture secrète d'Afrique noire*, Catalogue d'exposition 19 mai – 11 juin 2005, Strasbourg : Éd. Université de Marc Bloch, 106 p.
- 2006, « L'interdit du toucher » In : *Prodiges de la main*, Montréal : Éd. Liber, pp. 51-64
- 2011, *Des Corps///Décors, regards croisés d'Afrique*, Catalogue d'exposition, 30 avril-29 mai 2011, Strasbourg : Éd. Université de Strasbourg, 90 p.
- 2017, *Anthropologie et philosophie du sensible*, Paris : Éd. Connaissances et savoirs
- SPENCER, Paul (éd.),
1987 [1985], « Society and the dance » In : *American Ethnologist*, vol 14, n° 3, Published by: [Wiley](#) on behalf of the [American Anthropological Association](#), p: 595
- SUCHMAN, Lucy,
1987, *Plans and situated action*. Cambridge : Éd. NJ, Cambridge University Press.
- TAKAKO, Inoue,
2005, « La réforme de la tradition des devadasi. Danse et musique dans les temples hindous », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, 2005, Éd. ADEM, pp. 103-132
Mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/276>
- TALL, Emmanuelle Kadya,
1995, « Dynamique des cultes Vodun et du Christianisme céleste au Sud- Bénin ». In : *Cahiers des sciences humaines*. ORSTOM. Vol. 31. n° 4, pp. 797-823,
- TCHIMOU, Famedji-Koto,
- 1995, *Langage de la danse chez les Dogon*, Paris : Éd. L'Harmattan
- 1996, *L'art de danser en Côte-d'Ivoire*, Paris : Éd. L'Harmattan

- TCHITCHI, Toussaint Yaovi,
2007, « Du voju a mawu : Une problématique d'intermédiation divine dans une perspective sémantique », In : *Annales de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, Université d'Abomey-Calavi Bénin, n°13, pp. 140-156 ;
- TEIL, Geneviève,
2007, « Le goût contre la sociologie : un siècle d'histoire du marché du vin » in : *Goûts à vendre : Essais sur la captation esthétique* ; IFM (éd.) – Institut Français de la Mode, Éd. du Regard in <https://hal.archivesouvertes.fr/hal-01197681>
- TÉNOUDJI, Patrick.
1996, « Antoine Hennion, La passion musicale », in *L'Homme*, n° 36 (138), pp. 177-180;
- TESTART, Alain,
1991, *Pour les sciences sociales. Essai d'épistémologie*, Paris : Éd. Christian Bourgeois, coll « Épistémè Essais » dirigée par Stéphane Deligeorges, 170 p.
- TÉVOEDJRE, Albert,
1977, *La Pauvreté, Richesse des Peuples*, Préface de Jan Tinbergen, Paris : Éditions Économie et Humanisme - Éditions Ouvrières, coll. Développement et civilisations,
- THEOBALD, Michael,
2019, « Le Repas du Seigneur dans le Nouveau Testament », in : *Recherches de Science Religieuse*, vol. tome 107, n° 1, pp. 59-86.
- THIESCE, Anne,
1997, « Fractures de fatigues et danse ». In : *Médecine des Arts* ; n° 20 : pp. 37-40.
- THILS, Gustave
1979, « Albert Tévoédjrè, *La pauvreté, richesse des peuples* (coll. Développement et civilisations). 1978. In: *Revue théologique de Louvain*, 10^e année, fasc. 3, pp. 373-374;
https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_1979_num_10_3_1718_t1_0373_0000_5
- THOMAS, Hallen (ed)
- 1993, *Dance, gender and culture*, Basingstoke : Éd. MacMillan press
- 1995, *Dance modernity and culture*, London : Éd. Routledge
- TIDJANI, Abdou Serpos.
1983, *Le Dilemme*. Paris : Éd. ACCT/Silex.
- TIEROU, Alphonse,
- 1983 *La danse africaine, c'est la vie*, Paris : Éd. Maisonneuve et Larose, 142 p.
- 1989, *Dooilé Loi éternelle de la danse africaine*, Paris : Éd. Maisonneuve et Larose, 130p.
- 2001, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris : Éd. Maisonneuve et Larose, 184 p.
- 2002, *Rites de Passage, rites d'initiation : Lecture d'Arnold Van Gennep*, Paris : Éd. Presses universitaires de Laval,
- 2007, *Paroles de Masques, un regard africain sur l'art africain*, Paris : Éd. Maisonneuve et Larose, 493 p
- 2014, *Alphabet de la danse africaine*, Paris : Éd. Christian Rolland Éds
- TOURNY, Olivier,
2007, « Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie. 'Aqwaqam. La musique et la danse des Cieux », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 20, éd. ADEM, pp. 353-355 ;

Mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/339>

TREMEARN Arthur and NEWMANN John,

1914, *The ban of the Bori, demons and demon dancing in west and north Africa*, Heath, Cranton and Ouseley LTD Fleet Lane, London : Éd. E.C., 504 p.

TURNER Victor W,

- 1968, *Les tambours d'affliction, analyse des rituels chez les Ndembu de Gambie*, Oxford : Éd. Gallimard, 369 pages,

- 1982, *From Ritual to theatre : The Human Seriousness of Play*, New York : Éd. Éd. Performing Arts Journal Publications

- 1986, *The Anthropology of Performance*, New-York : Éd. PAJ Publications.

- 1990, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure : le rituel et le symbole : une clé pour comprendre la structure sociale et les phénomènes sociaux*, Paris : Éd. Presses universitaires de France, [trad. de : *The ritual process : structure and anti-structure*, Chicago, 1969].

UGOCHUKWU, Françoise,

2007, « Lomo Myazhiom, Aggée Célestin. – Sociétés et rivalités religieuses au Cameroun sous domination française (1916-1958) ». In : *Cahiers d'études africaines*, n° 172, mis en ligne le 02 mars 2007, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/1552>

VAILLAT, Léandre.

1942, *Histoire de la danse*, Paris : Éd. Plon.

VALENTIN, Virginie

2011, « Esthétique et élaboration du féminin » in : *Civilisations* n°59 (2), pp. 125-143.

VAN GENNEP, Arnold,

1992, *Les rites de passage*, Paris : Éd. A. et J. Picard, 288 pages.

VATIN, Xavier,

2005, *Rites et musiques de possession à Bahia*, Paris : Éd. L' Harmattan,

VAYSSE, Jocelyne.

2006, *La danse-thérapie. Histoire, techniques, théorie*. Paris : Éd. L'Harmattan,

VERCHÈRE, AC, (dir.),

1997, « Un modèle original de suivi pluridisciplinaire au Conservatoire National de Danse de Toulouse. Conclusions sur trois ans », In : *Médecine des Arts* ; n° 20 : pp. 33-36.

VERGER, Fatumbi Pierre,

- 1957, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*. Dakar : Éd. IFAN, n° 25. 609 p.

- 1997, *Ewé, Le verbe et le pouvoir des plantes chez les yoruba* (Nigéria – Bénin), Paris : Éd. Maisonneuve et Larose, Paris, 730 p.

VERNIER, Bernard,

2010/1 « Le sang, l'inceste et la parenté », In : *Corps*, n° 8, pp. 17-24.

VINCENT, Jeanne-Françoise,

1974, « Turner (Victor W.) : Les Tambours d'affliction. Analyse des rituels chez les Ndembu de

Zambie ». In : *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 61, n°224, 3e trimestre 1974. p. 476-477; https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1974_num_61_224_1789_t1_0476_0000_2

WATHELET, Olivier,

2006, « La Saveur du monde. Une anthropologie des sens de David Le Breton », In *Labyrinthe*, n° 25, (3), Éd. Hermann, pp. 133-137,

Mis en ligne le 28 mars 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/labyrinthe/1425)

journals.openedition.org/labyrinthe/1425 ; DOI : 10.4000/labyrinthe.1425

WEBER Max

1965, *Essais de logique des sciences*, Paris : Éd. Plon

WILLIAMS, Drid

2004, *Anthropology of the dance : ten lectures*, Urbana : Éd. University of Illinois Press

WOSIEN, Maria,

1974, *La danse sacrée : rencontre avec les dieux*, Paris : Éd. Seuil,

YOUSSEFZADEH, Ameneh et BLUM, Stephen,

2010, « Une passion pour l'Iran », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, Éd. ADEM, pp. 231-248 ;

Mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1039)

journals.openedition.org/ethnomusicologie/1039

ZANETTI Vincent,

2012, « Côte-d'Ivoire : Siaka, musicien africain », in : *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, Éd. ADEM, pp. 299-301

Mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 08 juin 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/156)

journals.openedition.org/ethnomusicologie/156

ZEMPLÉNI, Andras,

2000, « Initiation » in : Pierre Bonte et Michel Izard (dir), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : PUF (coll. « Quadrige » ; n°308, pp. 375-377,

II. Sources orales :

Il s'agit des divers matériaux recueillis par enregistrement lors de mes entretiens avec des personnes parmi lesquelles certaines ont voulu garder l'anonymat. Il s'agit des intellectuels communautaires, devins, professionnels de la danse, danseurs ordinaires, étrangers, gens curieux ou simples témoins.

A. Personnes nommées

ABIOLA, Denis (48 ans),

Les origines somatiques du terme danser (ɔu) dans la culture goun. Rencontré au centre des danses Oshala en Février 2016 à Cotonou. Il est enseignant danseur et comptable du centre.

ADÉOROUN, Marc (45 ans),

Les origines vodũ la danse gohũ. Rencontré plusieurs fois à Zèvu Honto, lors de mes terrains en 2016 et 2018. Il est danseur traditionnel et technicien en construction bâtiment.

ADJAHUI, Kouglénou, Akotègnon Bienvenu, *To ten mè A.*, de Alias Tchéfon,

L'histoire de la danse Massè-gohũ. Bienvenu est né en 1974, il est le danseur héritier de l'international Ajahui, son Père. Rencontré à plusieurs reprises en Fév-mars et août 2016 au quartier Avrakou, Lace hwèmè.

ADRIENNE (51 ans)

La réceptivité sensorielle chez les danseurs sourds. Rencontrée en 2016 dans un taxi en partance pour Ouidah

AGBAHOUNGBA Charlotte,

La joie du danseur. Danseuse rencontrée en 2016 à Ouando

AGOSSOU Yves (49 ans)

Le « Fâ » dans l'existence de l'homme. Rencontré à Porto-Novo en été 2015

AHLONSOU, Paul ((73ans)

Avoir la danse dans le sang. Intellectuel communautaire. Rencontré à plusieurs reprises, en été 2015, hiver 2016 et été 2019

AHLONSOU, Suzanne (70ans)

La danse comme un héritage : Jowamɔ (ce qu'on a découvert à la naissance). Plusieurs fois rencontrée à Cotonou entre 2015 et 2019.

AHOUANDJINO, Christian,

Le plaisir du danseur, Danseur professionnel et trompettiste, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré en janvier 2019

AHOUANDJINO, Jean Gratien

Le corps et l'esprit du danseur. Compositeur, trompettiste et danseur professionnel, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré à plusieurs reprises : été 2015, février-mars 2016, mars 2018 et janvier 2019

AHOUANDJINO, Judith,

La joie de danser. Danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée en janvier 2019

AHOUANDJINO, Laetitia,

La joie de danser, Danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée en janvier 2019

AHOUANDJINO, Magloire

La vie dans le souvenir, Musicien et Danseur *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré en 2015

AHOUANDJINO, Matthieu Roch

La jouissance de la danse, Danseur professionnel et trompettiste, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré en janvier 2019

AHOUANSE, Bienvenu

Le *vodũn* ou *Aziza*. Danseur traditionnel, rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

AHOUANSE, Dèdèwanou, chef du clan

Aziza. Danseur traditionnel, rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

AHOUANSE, Sagbo Jean-Jacques

La joie de la danse. Danseur traditionnel rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

AHOUNSE, Marguerite

Danser pour manger. Danseuse traditionnelle, rencontrée en mars 2018 à Zèvu Honto

AKIN Laurent,

Les repas lors de la danse gèlèdè, Professeur au Collège Notre Dame, a fait un mémoire sur la danse *gèlèdè*.

AKOHA, Albert

Sens du Conservatoire des danses traditionnelles et royales. Professeur de sociologie et directeur. Rencontré plusieurs fois à Cotonou en été 2015 et 2016

AKOUETI, Henri (31 ans)

Contes sur les repas chez les Fon, rencontré à Agonlin en été 2016

ALUGBINE, DINE

Origines vodũn des danses gun. Artiste comédien, danseur, décorateur, et metteur en scène béninois. Fondateur d'une école de danse : Rencontré en mars 2016 à Cotonou

AMIKPON,

La puissance de la danse. Danseur professionnel et intellectuel communautaire rencontré lors de plusieurs veillées funèbres : à Hwinmè en 2015, Ajina en mars 2016, Avakpa en été 2016, Atakè en été 2016.

BARBOS Julien,

La musique, c'est ma drogue, musicien professionnel, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré en décembre 2019 à Strasbourg

BÉDJA Bernadette Mahoussi

La saveur de la danse. Danseuse Professionnelle rencontrée en février- mars 2016 à l'école de danse « La Synthèse » au Centre Artistique *Oshala*. Rencontrée en Février 2016 à Cotonou

BEHANZIN, Jean-Claude,

Le signification des antidotes (bo) lors de la danse. Intellectuel Communautaire, rencontré pour un entretien en 2016 à Strasbourg

BEHANZIN, Simplicie

Les joies de la danse. Artiste de la scène, Comédien, Compositeur et danseur. Plusieurs fois rencontré à Porto-Novo, Cotonou, Calavi et à Strasbourg

BURGUIERE, Alice

La musique contemporaine, danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée au Bénin en janvier 2019, à Strasbourg en décembre 2019

BURGUIERE, Frédéric

La joie de danser, Danseur professionnel, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré à Dowa en janvier 2019

BURGUIERE, Mathilde

La danse au carrefour des rencontres, danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée à Dowa en janvier 2019

BURGUIERE, Samuel

La danse comme libération de l'esprit, danseur professionnel, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré à Strasbourg en décembre 2019

DAH ADJAMAHUDEGB

DAH ATCHEKPE,

Les flammes et l'éthique du danseur. Intellectuel Communautaire. Rencontré en été 2016 à Agonlin

DEGUENON, Agoï Denise

Danse et action de grâce. Choriste et danseuse de l'église Christianisme Céleste. Rencontrée à Cotonou en Février 2016

DÉSIRÉ La Terre

Les initiations, les danses et les repas chez les Gun. Intellectuel Communautaire. Chef des adeptes *vodũn* à Zèvu. Rencontré à plusieurs reprises. M'a souvent guidé lors de mes cinq différents terrains à Porto-Novo.

DJEBU

Origine et fabrication des instruments musicaux. Danseur et intellectuel communautaire rencontré à Ouando en mars 2016

DJIWAN Pascal

Les danseurs gun. Danseur traditionnel rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

DJOSSOU Zéphérin dit Bezinghor, (Toffodji Bezinghor,

Le danseur, le rythme et le cœur. Rencontré au mars 2016 à Porto-Novo (Bénin)

GANKPON Gbesse Hounsou Blekpon (64 ans)

Amour, Passion et Aziza. Intellectuel Communautaire, rencontré plusieurs fois à Porto-Novo et à Djeredgbé.

GBEMAWONMEDE Alias

La bonne volonté et la danse. Intellectuel Communautaire, rencontré en été 2016 à Agonlin

GNONLONFOUN, Hounkonou Kpanwian dit « Lasu Dandjo Gbemenu »

Signification de Porto-Novo, histoire des Alada yino de Xogbo-nu, gbeto, Aziza. Rencontré en mars 2018 à Porto-Novo

GODOU, Basile dit « vrai-vrai »,

Le comédien danseur. Comédien et Danseur rencontré en février 2016 à Misséréte

- HONVO Jacque Armel,
La joie, le plaisir, le bonheur. Danseur professionnel rencontré en 2018 à Zèvu
- HOUNKONOU, Kpanwian Yedenu Ajahui
Gbeto, Aziza, Xogbo. Rencontré à Avrankou en février 2018
- HOUNSOUN Ernest, le président
L'espoir de vivre. Intellectuel Communautaire. Danseur rencontré en 2018 à Zèvu Honto. Il est le directeur de l'école primaire de Zèvu et président des folklores.
- KEMBÉKOU Reine
La saveur de la danse. élève danseuse (22 ans). Rencontrée au centre des danses *Oshala* en Février 2016 à Cotonou
- KIKI, Hodonou (74 ans)
La puissance du danseur. Intellectuel communautaire, rencontré en été 2015 à Cotonou
- KOUDJO, Bienvenu
La danse comme un processus de séparation chaque fois accompagnée de recouvrement chez les Gun. Professeur de sociologie et membre de francophonie. Rencontré en été 2016
- LOFLESSA, Alfred
- NAH AGOÏ Le
La danse rituelle des vodun-si. Danseuse et adepte *vodũn*. Rencontrée en janvier 2019 à Ouidah
- NAH DANSI Hwèwèjè
La danse rituelle des vodun-si. Danseuse et adepte vodun. Rencontrée en été 2016 à Agonlin
- NAH DANSI, Houévèdjè
- NOUGBOZOUNKOUN, Bernardin
La danse rituelle hũn-gǎn gbo. Danseur et joueur *hũn-gǎn* rencontré en février 2016 à Ouando au cœur de la ville de Porto-Novo
- OLOGOUDOU Émile
Les repas de la danse. Intellectuel communautaire. Professeur de sociologie admis à la retraite. Rencontré plusieurs fois à Ouidah
- PAPA T.,
Les origines de l'énergie et des mouvements. Intellectuel communautaire et devin. Rencontré en été 2019 à Calavi
- PAUGAM Serge (éd.)
Les 100 mots de la sociologie, in : www.ifsidijon.info
- S. Exc. ROI DE PORTO-NOVO
Les pratiques de la danse et de la musique à la cour royale de Porto-Novo, en mars et août 2016, en février 2018.
- SAGBOHAN Danialou
Les repas de la danse. Intellectuel Communautaire. Musicien, Compositeur et Danseur. Rencontré en été 2015 à Dowa

SODJINOUE, Jaëlle

Le plaisir. Danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée en janvier 2019

SOKENOU, le Maître (53 ans)

Enseignements sur les repas et les danses en milieu Fon, rencontré à Agonlin en été 2016

SOUHIN, Zanclan

Le « Fâ » et double de l'individu, devin rencontré en été 2015 à Atchoukpa

SOUROU, Kpadonou Zantran de Sokomè d'Attingbansa

Vodoun, « Fâ », gbeto. Rencontré à Zèvu en Mars 2018.

TCHOUKPO, Chrispin,

La joie de danser. Danseur vodun. Électricien bâtiment. Rencontré en février 2018 à Zèvu Honto

TOFLESSA, Berenger (33ans)

La question du genre dans le domaine de la danse chez les Fon, rencontré à Agonlin en été 2016

TOGBÉ Clarisse,

Le mystère de la danse. Danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée en janvier 2019

TOHOSSI, Rémi (28 ans)

La saveur de la danse, rencontré à Agonlin en été 2016

TOSSAVI Réissa (26 ans),

Les saveurs de la danse. Danseuse Professionnelle rencontrée en février- mars 2016 à l'école de danse « La Synthèse » au Centre Artistique *Oshala*. Rencontrée en Février 2016 à Cotonou

TOTÉ *Vodun* d'Attingbansa

Les mythes sur la danse. Intellectuel Communautaire, devin, chef féticheur et ancien danseur, rencontré en hiver et été 2016 à Zèvu Attingbansa

ZANCLAN Alphonse

Le « Fâ » et la danse. Conducteur de taxi rencontré à Porto-Novo en été 2016.

B. Personnes ayant préférées l'anonymat

FAMILLE A (danseurs ordinaires)

Le thé dansant en Alsace. Rencontrée à Schiltigheim en Avril 2016

GROUPE DE ZÉMIDJAN (Danseurs ordinaires rencontrés)

L'origine de la danse. Rencontrés en été 2016 à Bohicon

MADAME B (Descendante d'un ancien déporté de Porto-Novo)

Les nourritures et danses caraïbéennes chez les Aguda de Ouidah. Rencontrée à Kuttolsheim (Alsace) en mars 2015

MONSIEUR C (Dignitaire de la cour royale)

Danses et pratiques à la cour royale de Xɔgbonu – Hɔnmè . Rencontré en été 2016 à Porto-Novo

MONSIEUR D (Devin)

Le corps consacré à la danse, au sens de la chose coûteuse (nu vi vè). Rencontré en mars 2018 à Porto-Novo

MONSIEUR E. (Devin)

Les Vodũn : défunts réincarnés et habillés par les leurs pour la danse. Rencontré en juillet 2019 à Cotonou

MONSIEUR F. (Devin et chef zangbéto)

Le corps du Vodũn-si : fenêtre sur l'invisible. Rencontré en été 2016 à Vakon (Porto-Novo)

MONSIEUR G. (Devin)

La sorcellerie comme une force ajoutée à l'homme intérieur. Rencontré en mars 2016 à Akpro-Misséréte (PortoNovo)

MONSIEUR H. (Devin)

Les personnes protégées par le serpent blanc : ange gardien. Rencontré à Huinmè en été 2018.

MONSIEUR I. (Devin)

Les choix irrévocables des dieux. Rencontré en été 2018 à Porto-Novo

MONSIEUR J. (Intellectuel communautaire)

Xɔ comme refuge adɔ-ten. Danseur zangbéto Rencontré en été 2016 à Porto-Novo

III. Références Webographiques

ADANDE, Joseph Codjovi Étienne,

2003, « L'animisme au Bénin », Texte introductif sur le vodoun, sur http://www.bj.refer.org/benin_ct/tur/vodoun/present.htm, (consulté le 05 juin 2005)

BALADIER, Charles,

2014, « Culpabilité », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014.

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/culpabilite/>

BERNASKO, Révérend Père W.,

1861, « Extrait d'une lettre datée de W. 29 février 1860, de Wesley an missionary notices, 25 février 1861 », in : Bubton, t. 2., disponible sur <http://www.la-croix.com/Religion/Actualite>

BESANÇON, Jean-Noël,

2014, « Liturgie Catholique de L'Eucharistie », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/liturgie-catholique-de-l-eucharistie/>

BLESSIOS, Athanassios,

- 2016, « Le repas et la convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique du XIXe et du XXe siècle », in : *Cahiers balkaniques*, Hors-série, Éd. INALCO, 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6307> ; DOI : 10.4000/ceb.6307

BRUNEL, Georges et SAINT GIRONS, Baldine,

2014, « Amour », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/amour/>

COPPET (de), Daniel,

2014, « Totem et Totémisme », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/totem-et-totemisme/>

DOSSOU, Antoine,

1948, « Première messe solennelle du R. P. Shanu » in : *La Croix au Dahomey*, juillet 1948, disponible sur www.la-croix.com/Religion/Actualite

DUHAMEL et al

« Le rythme » in : <https://www.cnrtl>

DUMERY, Henry,

2014a, « Banquet Rituel », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre

2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/banquet-rituel>,

2014b « Holocauste », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014b.

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/holocauste/>

2014c, « Pénitence », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014c.

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/penitence/>

GAUTIER, Alain,

1909, « Mission de Kétou. Ses Babalawo ». In : *L'Écho des Missions Africaines*, mai-juin 1909, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

HANNA Judith Lynne,

2005, *Une définition interculturelle" de la danse*, in :

<http://www.ethnomusicologie.net/ladanse.htm> consulté le 6 octobre 2019

HENRY Christine,

2010, « La terre de Sakpata », in *Journal des africanistes* [En ligne], 80-1/2, mis en ligne le 01

juin 2013, consulté le 12 octobre 2013. URL : <http://africanistes.revues.org/2572>

JOUSSE Marcel,

- 2010, [1925], « Études de psychologie linguistique : le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs », In : *Travaux du Laboratoire de rythme-pédagogie de Paris* : Éd.

Archives de philosophie, 2, 4, consulté sur Internet

http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/Style_oral_verbo_moteurs/style_oral_verbo_moteurs.pdf), le 7 novembre 2011.

LA CROIX AU DAHOMEY (éd.)

- 1911, « Lettre du R. P. Barril, Missionnaire à Porto-Novo », In : *L'Écho des Missions Africaines*, janvier-février 1911, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

- 1948 « Première messe solennelle à Porto-Novo », octobre 1950, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

- 1949 « Inauguration à Porto-Novo du Buste du R. P. Aupiais », octobre 1949, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

- 1951, « Porto-Novo, Ste Anne », In : *La Croix au Dahomey*, septembre 1951, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

1954, « Nouvelles diverses. Porto-Novo », février 1954, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

- 1956, « Nouvelles brèves », mars 1956, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

- 1963 « La mission de Sakété », In : *La Croix au Dahomey*, 1^{er} septembre 1963, disponible sur www.la-croix.com › Religion › Actualité

MARTINON Jean-Pierre et SIMON Bertrand,

2014, « Gastronomie », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014.

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gastronomie/>

PAUGAM Serge (éd.)

Les 100 mots de la sociologie, in : www.ifsidijon.info

PAUL André,

2014, « Manne », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/manne/>

RABANT Claude, SMITH Pierre,

2014, « Interdit », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/interdit/>

SINDZINGRE Nicole,

2014, « Rites de Passage », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 novembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rites-de-passage/>

THALIA Bousiopoulou,

2016, « La dimension symbolique du repas dans la dramaturgie néo-hellénique », in *Cahiers balkaniques*, Hors-série 2016, Éd. INALCO, mis en ligne le 14 mars 2017, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6350> ; DOI : 10.4000/ceb.6350

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ Eva,

2019, « Nourriture, repas et banquets dans la “légende urbaine” de Vernon Subutex », in : *Elfe* XX-XXI n° 7, Éd. Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles, mis en ligne le 01 avril, consulté le 28 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/336> ; DOI : 10.4000/elfe.336

ANNEXES

I. Liste des personnes rencontrées pour entretien lors de mes enquêtes

ABIOLA, Denis (48 ans +). Enseignant danseur et comptable. Centre de formation aux danses *Oshala*, Février 2016 à Cotonou.

ADÉOROUN, Marc (35 ans +). Danseur traditionnel et technicien en construction bâtiment. Rencontré plusieurs fois à Zèvu Honto, lors de mes terrains en 2016 et 2018.

ADJAHUI, Kouglénou, Akotègnon Bienvenu, *To ten mè A.*, de Alias Tchéfon, (43ans +). Musicien, compositeur et danseur héritier Ajahui. Rencontré à plusieurs reprises en Fév-mars et août 2016 au quartier Avrankou, Lace hwèmè.

ADRIENNE (51 ans +). Simple citoyenne. Rencontrée en 2016 dans un taxi en partance pour Ouidah

AGBAHOUNGBA Charlotte ((43 ans +). Danseuse de profession. Rencontrée en mars 2016 à la Bibliothèque nationale à Ouando

AGOSSOU Yves (55 ans +). Herboriste et chercheur. Rencontré à Porto-Novo en été 2015

AHLONSOU, Paul (73 ans +). Rencontré à plusieurs reprises, en été 2015, hiver 2016 et été 2019

AHLONSOU, Suzanne (70 ans +). Plusieurs fois rencontrée à Cotonou entre 2015 et 2019.

AHOUANDJINO, Christian (34 ans +). Danseur contemporain. Rencontré dans le Club *Eyo'nle* en janvier 2019 à Dowa (Porto-Novo)

AHOUANDJINO, Jean Gratien (45 ans +). Musicien, Danseur contemporain et compositeur. Rencontré dans le Club *Eyo'nle* à plusieurs reprises : été 2015, février-mars 2016, mars 2018 et janvier 2019 à Dowa (Porto-Novo)

AHOUANDJINO, Judith (40 ans +), Danseuse contemporaine. Rencontrée dans le Club *Eyo'nle* en janvier 2019 à Dowa (Porto-Novo)

AHOUANDJINO, Laeticia (38 ans +), Danseuse contemporaine. Rencontrée dans le Club *Eyo'nle* en janvier 2019 à Dowa (Porto-Novo)

AHOUANDJINO, Magloire (41 ans +), musicien et danseur contemporain. Rencontré dans le Club *Eyo'nle* en 2015 à Dowa (Porto-Novo)

AHOUANDJINO, Matthieu Roch (44 ans +), musicien et danseur contemporain. Rencontré dans le Club *Eyo'nle* en janvier 2019 à Dowa (Porto-Novo)

AHOUANSE, Bienvenu (50 ans +). Danseur traditionnel. Rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

AHOUANSE, Dèdèwanou (45 ans +), Devin, danseur et chef du clan. Rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

AHOUANSE, Sagbo Jean-Jacques (54 ans +). Danseur traditionnel. Rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

AHOUNSE, Marguerite, (45 ans +). Danseuse traditionnelle, rencontrée en mars 2018 à Zèvu Honto

AKIN Laurent (45 ans +), Professeur au Collège Notre Dame, a fait un mémoire sur la danse *gèlèdè*.

AKOHA, Albert (70 ans +). Professeur de sociologie et directeur. Rencontré plusieurs fois à Cotonou en été 2015 et 2016

AKOUE, Henri (31 ans). Danseur ordinaire. Rencontré à Agonlin en été 2016

ALUGBINE, DINE (65 ans +). Artiste comédien, décorateur, et metteur en scène béninois. Fondateur d'une école de danse. Rencontré en mars 2016 à Cotonou

AMIKPON. Danseur de profession et intellectuel communautaire. Rencontré lors de plusieurs veillées funèbres : à Hwinmè en 2015, Ajina en mars 2016, Avakpa en été 2016, Atakè en été 2016.

BARBOS Julien (40 ans +) Musicien de profession, en association avec *Eyo'nle* (réjouissez-vous). Rencontré en décembre 2019 à Strasbourg

BÉDJA Bernadette Mahoussi (26 ans +) Danseuse Professionnelle rencontrée en février- mars 2016 à l'école de danse « La Synthèse » au Centre Artistique *Oshala*. Rencontrée en Février 2016 à Cotonou

BEHANZIN, Jean-Claude, (53 ans +). Prince, Intellectuel Communautaire, rencontré pour un entretien en 2016 à Strasbourg

BEHANZIN, Semplice, (51 ans +), Prince, Comédien, Compositeur et danseur. Plusieurs fois rencontré à Porto-Novo, Cotonou, Calavi et à Strasbourg

BURGUIERE, Alice, (40 ans +). Danseuse professionnelle, membre associée de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée au Bénin, à Strasbourg en décembre 2019

BURGUIERE, Frédéric (43 ans +). Danseur professionnel, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré à Dowa en janvier 2019

BURGUIERE, Mathilde (41 ans). Danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée à Dowa en janvier 2019

BURGUIERE, Samuel (44 ans +). Danseur professionnel, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontré à Strasbourg en décembre 2019

COUVE, Colette, (55 ans +). Danseuse et animatrice. Rencontrée à la fête de Noël célébrée chez les résidents de l'EHPAD Laury Munch, Strasbourg (Neuhof), décembre 2018.

DAH ADJAMAHUDEGBO (80 ans +). Intellectuel Communautaire. Rencontré à Agolin en été 2016

DAH ATCHEKPE, (95 ans +). Intellectuel Communautaire. Rencontré en été 2016 à Agonlin

DEGUENON, Agoï Denise (40 ans +). Choriste et danseuse de l'église Christianisme Céleste. Rencontrée à Cotonou en Février 2016

DÉSIRÉ La Terre. (55 ans +). Intellectuel Communautaire. Chef des adeptes *vodũ* à Zèvu. Rencontré à plusieurs reprises. M'a souvent guidé lors de mes différentes entrées en cercles ésotériques à Porto-Novo.

DJEBU (36 ans +). Danseur et intellectuel communautaire. Rencontré à Ouando en mars 2016

DJIWAN Pascal (60 ans +). Ritualiste et danseur traditionnel. Rencontré en mars 2018 à Zèvu Honto

DJOSSOU Zéphérin dit Bezinghor, (Toffodji Bezinghor), (45 ans +). Rencontré en mars 2016 à Porto-Novo (Bénin)

GANKPON Gbesse Hounsou Blekpon (64 ans +). Intellectuel Communautaire, Compositeur et danseur. Rencontré plusieurs fois à Porto-Novo et à Djeredgbé.

GBEMAWONMEDE Alias (73 ans +). Compositeur, danseur et Intellectuel Communautaire, rencontré en été 2016 à Agonlin

GNONLONFOUN, Hounkonou Kpanwian dit « Lasu Dandjo Gbemenu » (51 ans +). Devin et Herboriste. Rencontré en mars 2018 à Porto-Novo

GODOU, Basile dit « vrai-vrai » (46 ans +), Comédien et danseur. Rencontré en février 2016 à Misséréte

HONVO Jacque Armel (34 ans +). Danseur professionnel. Rencontré en 2018 à Zèvu

HOUNKONOU, Kpanwian Yedenu Ajahui (53 ans +). Intellectuel communautaire. Rencontré à Avrankou en février 2018

HOUNSOUN Ernest le président (44 ans +). Intellectuel Communautaire et Danseur. Rencontré en 2018 à Zèvu Honto. Il est le directeur de l'école primaire de Zèvu et président des folklores.

HOUNSOU Richard (44 ans +), Directeur de la culture et du Patrimoine culturel de Porto-Novo, plusieurs fois rencontré en mars et août 2016.

KEMBÉKOU Reine (22 ans +). Élève danseuse. Rencontrée au centre des danses *Oshala* en Février 2016 à Cotonou

KIKI, Hodonou (74 ans +), Intellectuel communautaire, rencontré en été 2015 à Cotonou

KOUDJO, Bienvenu (65 ans +). Professeur de sociologie, homme politique et membre de francophonie. Rencontré en été 2016

LOFLESSA, Alfred (42 ans +). Danseur ordinaire, artisan et spécialiste des hauts fourneaux. Rencontré à Agonlin en été 2016 ;

NAH AGOÏ (60 ans +). Danseuse et adepte *vodũn*. Rencontrée en janvier 2019 à Ouidah

NAH DANSI Hwèvèjè (64 ans +). Danseuse et adepte vodun. Rencontrée en été 2016 à Agonlin

NOUGBOZOUNKOUN, Bernardin (35 ans +). Danseur et joueur *hũn-gã*n rencontré en février 2016 à Ouando au cœur de la ville de Porto-Novo

OLOGOUDOU Émile (75 ans +). Intellectuel communautaire. Professeur de sociologie admis à la retraite. Rencontré plusieurs fois à Ouidah entre 2015 et 2016

PAPA T., (50 ans +). Intellectuel communautaire et devin. Rencontré en été 2019 à Calavi

S. Exc. ROI DE PORTO-NOVO (50 ans +). Rencontré en mars et août 2016, en février 2018.

SAGBOHAN Danialou (65 ans +) Intellectuel Communautaire. Musicien, Compositeur et Danseur. Rencontré en été 2015 à Dowa

SODJINOÛ, Jaëlle , membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée en janvier 2019

SOKENU, le Maître (53 ans)
Enseignements sur les repas et les danses en milieu Fon, rencontré à Agonlin en été 2016

SOUHIN, Zanclan
Le « Fâ » et double de l'individu, devin rencontré en été 2015 à Atchoukpa

SOUROU, Kpadonou Zantran de Sokomè d'Attingbansa
Vodoun, « Fâ », gbeto. Rencontré à Zèvu en Mars 2018.

TCHOUKPO, Chrispin,
La joie de danser. Danseur vodun. Électricien bâtiment. Rencontré en février 2018 à Zèvu Honto

TOFLESSA, Berenger (33ans). Rencontré à Agonlin en été 2016

TOGBÉ Clarisse. (40 ans +). Danseuse professionnelle, membre de *Eyo'nle* (réjouissez-vous), rencontrée en janvier 2019

TOHOSSI, Rémi (28 ans +). Artisan et danseur ordinaire. Rencontré à Agonlin en été 2016

TOSSAVI Réissa (26 ans +). Danseuse Professionnelle. Rencontrée en février- mars 2016 à l'école de danse « La Synthèse » au Centre Artistique *Oshala* à Cotonou

TOTÉ *Vodun* d'Attingbansa (63 ans +)

Les mythes sur la danse. Intellectuel Communautaire, devin, chef féticheur et ancien danseur, rencontré en hiver et été 2016 à Zèvu Attingbansa

ZANCLAN (48 ans +)

Le « Fâ » et la danse. Conducteur de taxi *zémijan* rencontré à Porto-Novo en été 2016.

II. Des photos relatives aux pratiques cultuels et culturelle chez les Gun



©Padonou Assomption

Ahohoé : Du kola photographié à Dowa en décembre 2019. Lorsqu'on a consulté le Fâ et procédé au sacrifice prescrit par ce dernier, on divise le *ahohoé* en deux. Les deux morceaux qui en résultent sont plusieurs fois jetés à terre jusqu'à lecture du signe satisfaisant. L'un des morceaux est ensuite consommé par l'individu consulté et le second est partagé par tous ceux qui l'accompagnent. Dès lors qu'on a mangé ces morceaux du kola partagé dans le cadre de ce rituel, il est interdit de prononcer quelque parole de malédiction.



©Padonou Assomption

Ajikun : photographié à Dowa en décembre 2019. Objet placé au front de l'individu consulté en début de la consultation par le Fâ. Utile pour transmission des messages relatifs à la vie de l'individu consulté.



©Padonou Assomption

Ajikun you : noix photographiée à Dowa en décembre 2019 ; Appliquée au front de l'individu au début de la consultation du Fâ, cette noix détecte les intentions de la personne, y compris toutes les vérités cachées devant être révélées.



©Padonou Assomption

Ata n'goé : photographié à Dowa en décembre 2019. Utile à la conservation des poudres pour scarification fabriquées à base de plantes aux vertus diverses. En fonction de leur vertu respective, ces poudres contenues dans cet objet sont placées en différents endroits : certaines doivent habiter dans la maison de la victime, d'autres sont au seuil de la maison, d'autres encore placées en forêt.



©Padonou Assomption

Awoué : genre d'argile pulvérisable, photographié à Dowa en décembre 2019. Le *bocɔnɔ* s'en sert pour écrire les messages reçus du Fâ, lesquels sont à transmettre à la personne consultée. Réduit en poudre, *awoué* est consommé pour activer l'énergie chez la personne, ou utilisé pour la décoration du corps de certains danseurs traditionnels.



©Padonou Assomption

Azé nukun : traduit « l'œil du sorcier ». Photographié à Dowa en décembre 2019. Il s'agit des graines naguère en usage dans les systèmes d'échange traditionnel chez les Gun. Signifie mauvais œil. Peut envoûter ou désenvoûter.



©Padonou Assomption

Fâ kan : photographié à Dowa en décembre 2019. Un composite de noix spéciales appelées « sè-dé » trouées par les deux bouts et tenant dans une même chaîne. Ces noix sont différentes des cauris (*akwewé kun*) et des (*aji kun*). Instruments de consultation de la vie par le devin *Fâ kantɔ*. Il sert à lire dans l'invisible et à anticiper sur l'avenir des individus.



©Padonou Assomption

Fâ kun : noix spéciales appelées « sè-dé ». Photographié à Dowa en décembre 2019



©Padonou Assomption

Kplè : photographié à Dowa en décembre 2019. Objet servant à lire le *Fâ*, différent du *Fâ kun*. Le *Fâkantɔ* le saisit, et après y avoir prononcé des paroles invocatoires des esprits, le jette plusieurs fois à terre, en fait chaque fois une lecture jusqu'à l'obtention de la vérité recherchée.



©Padonou Assomption

Deux Agrégats de Kaolin, terre pure des origines considérée comme la terre-mère. Photographiés à Dowa en décembre 2019.



©Padonou Assomption

Le Kaolin pulvérisé sur un plateau. Photographié à Dowa en décembre 2019



©Padonou Assomption

Oka nusu nɔ : objet servant à offrir la dot ou l'impôt (*zan agban*) dû aux dieux concernés par le sacrifice. Sert également à porter à une victime envoûtée le secours des dieux au profit de sa délivrance. Photographié à Dowa en décembre 2019



©Padonou Assomption

Osoé, ou **akwè wé kun** : le cauris longtemps utilisé dans les systèmes d'échange avant l'arrivée de la monnaie. Le *Fâ kantô* utilise le grand cauris pour garder les esprits impliqués dans le tort causé à une victime, lesquels doivent comparaître devant son tribunal pour répondre de leurs actes. Photographié à Dowa en décembre 2019.



©Padonou Assomption

Ta (crâne humain). Représente l'individu considéré à la fois comme sujet et comme objet. Photographié à Grand Popo en décembre 2019.



©Padonou Assomption

Oxu : Squelette représentant le règne de la mort. Photographié à Grand Popo en décembre 2019



©Padonou Assomption

Gan (gong). Photographié à Grand Popo en décembre 2019. Sert à rythmer la vie sociale.



©Padonou Assomption
Exposition des **vodũn** à Ouidah lors du festivals, janvier 2019.



©Padonou Assomption
Des **Vodũn** chez la collectivité Toté d'Attigbansa à Zèvu en mars 2016



©Padonou Assomption

Ata kun : photographié à Grand Popo en décembre 2019. Fruit contenant de petite graine aussi piquante que le piment. Utile pour conjurer les mauvais sorts. Les *bokɔnɔ* s'en servent assez fréquemment pour délivrer leur victime.



©Padonou Assomption

Su-vi : étoile de mer photographiée à Grand Popo en décembre 2019. Le *bokɔnɔ* s'en sert pour faire retrouver sa chance à la victime d'un mauvais sort.



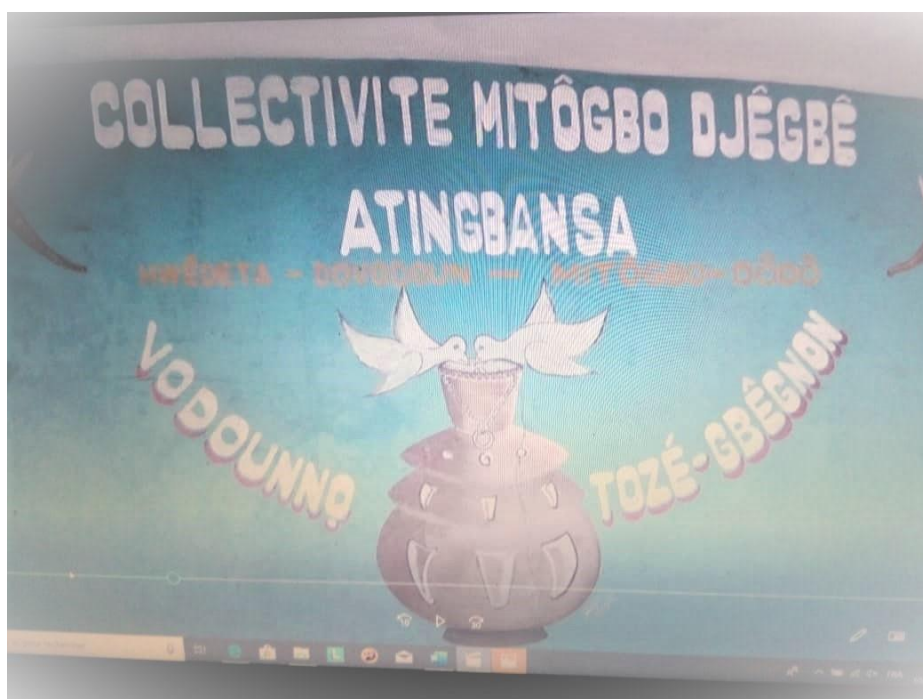
©Padonou Assomption

Temple des pythons à Ouidah (Bénin). Photographié février 2018



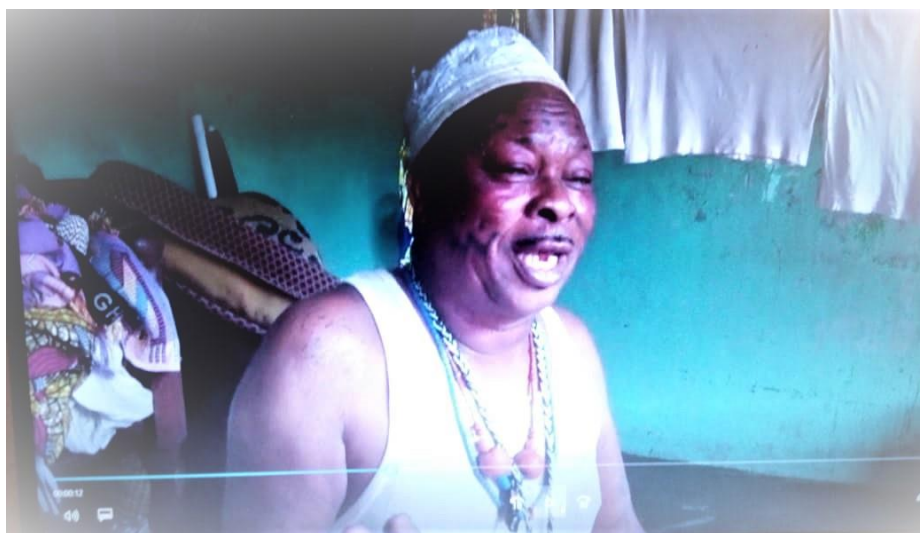
©Padonou Assomption

Monsieur Désiré surnommé « La Terre », chef de la jeunesse de sa collectivité. Intervient dans l'organisation des fêtes *vodũn*. Mon guide auprès des intellectuels communautaires à Zèvu. Photographié dès notre première entrevue à Zèvu en 2016.



©Padonou Assomption

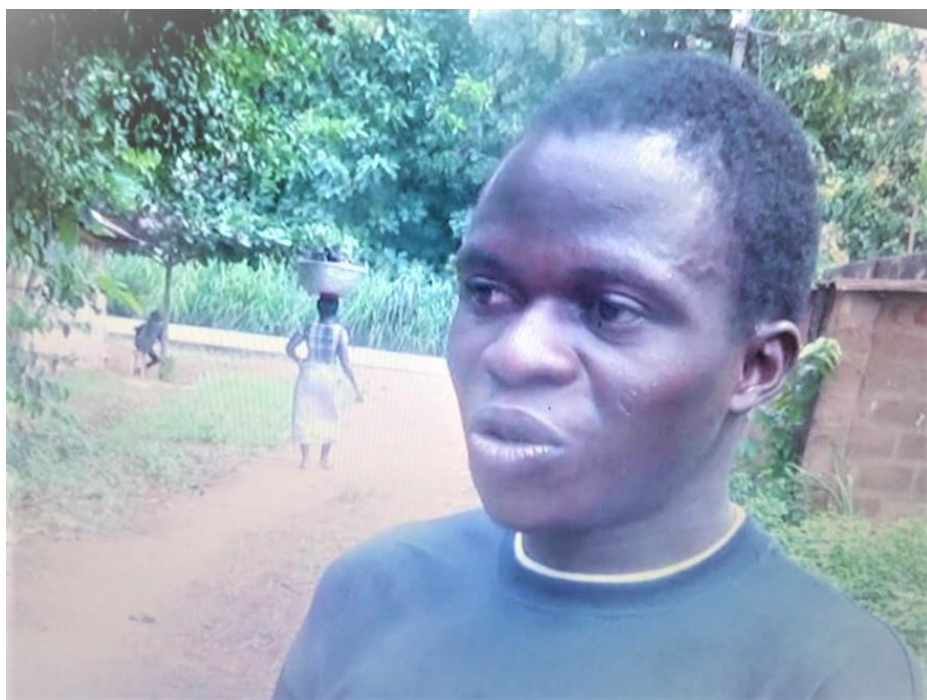
Signe distinctif de la collectivité du *Vodon* Toté. Photographié à Zèvu en mars 2016.



©Padonou Assomption
Vodono Toté d'Attingbansa. Photographié à Zèvu en mars 2016



©Padonou Assomption
Gankpon Gbesse Hounsou Blekpon. Photographié à Zèvu en mars 2016



©Padonou Assomption

AKOUETI Henri, jeune homme rencontré à Agonlin en été 2016. M'a guidé et orienté.

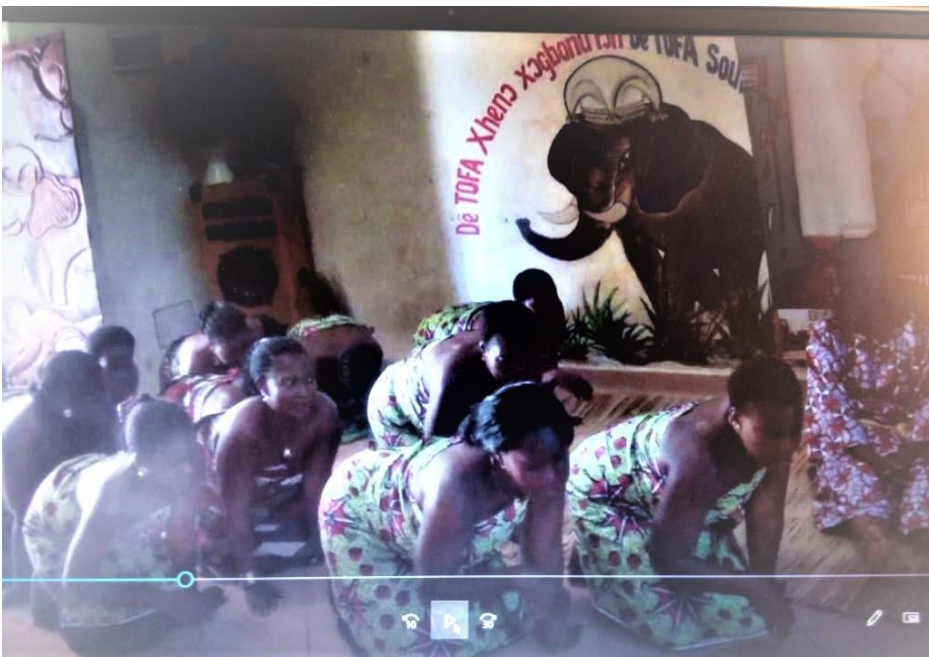


©Padonou Assomption

DAH Adjamahudegbo, Chef de la collectivité Adjimahu, Agonlin été 2016



©Padonou Assomption
Amikpon, « dieu » de la danse *ogbon*, Porto-Novo été 2016



©Padonou Assomption
Les femmes du roi (*axosi*) à la cour royale de Porto-Novo en été 2016

III. Des photos relatives à la cuisine, à la musique et à la danse



©Padonou Assomption

Pisciculture dans une auberge sur pilotis à Tovè (Ouidah-Bénin), été 2019



©Padonou Assomption

Restaurant sur pilotis à Tovè (Ouidah-Bénin), été 2019



©Padonou Assomption

Cuisson traditionnelle par grillade : poissons grillés à Cotonou (Kouhunu) en janvier 2019



©Padonou Assomption

Cuisson traditionnelle au charbon, avec une marmite au feu, Porto-Novo en janvier 2019



©Padonou Assumption

Vodŭn-si : adepte vodun, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assumption

En posture de danse, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption

Récitant les panégyriques claniques, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption

La danse *hũn-gan gbo* : Un danseur caché derrière la figure d'une verge portée par la femme, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption

Un danseur *hũn-gan gbo* musiquant pour attirer l'attention des touristes, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assumption

Démonstration érotique par le danseur *hũn-gan* suscitant des curiosités, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assumption

hũn-gan gbo : Un danseur ou une danseuse ? Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption
Danse Yeye, par des femmes Mamy wata, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption

Danse Yeye, danse *Mamy wata* contemporaine, Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption

Danse folklorique **gohun** par des femmes **vodũn-si** habillées **go-glè**, c'est-à-dire portant chacune une queue faite de pagne en arrière sur les fesses à Zèvu honto en Janvier 2019



©Padonou Assomption

Danse contemporaine dite **Yéyé**, par des adeptes de **Mamy wata** à Ouidah en janvier 2019



©Padonou Assomption

Danse folklorique *go-hũn* à Zèvu Honto en janvier 2019



©Padonou Assomption

Musique et Danse *go-hũn* à Zèvu en mars 2018



©Padonou Assomption

La danse ɔgbɔn par un danseur contemporain en scène à Fijrossè (Cotonou) en mars 2016



©Padonou Assomption

Le danseur contemporain ɔgbɔn en scène à Fijrossè (Cotonou) lors de la campagne présidentielle de mars 2016



©Padonou Assomption

Un folklore *go-hùn* réunissant hommes et femmes, voire enfants et vieillards à Zèvu en mars 2018



©Padonou Assomption

Enfants au dos pour initiation à la danse dans un folklore *go-hùn* à Zèvu en mars 2018



©Padonou Assomption

Danse, coquetteries dans le regard avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assomption

Danse, comme sourire au visage avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assomption

Danse comme un jeu de regards et de sons avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assomption

Danse comme mouvements des bras avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assumption

Danse synchronisation de plusieurs gestes avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assumption

Rythmicité avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assumption

Chansons et musiques avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assumption

Danse avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assomption

Théâtralisation avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assomption

Jeux de foulards à la main avec les personnes âgées à l'EHPAD de Laury Munch en décembre 2018



©Padonou Assumption

Danse brésilienne **kapaera** (originaire de la Guinée). Fête de la musique devant la Cathédrale de Strasbourg, été 2016



©Padonou Assumption

kapaera brésilien à la fête de la musique devant la Cathédrale de Strasbourg, été 2016



©Padonou Assomption

Trompettistes à la Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



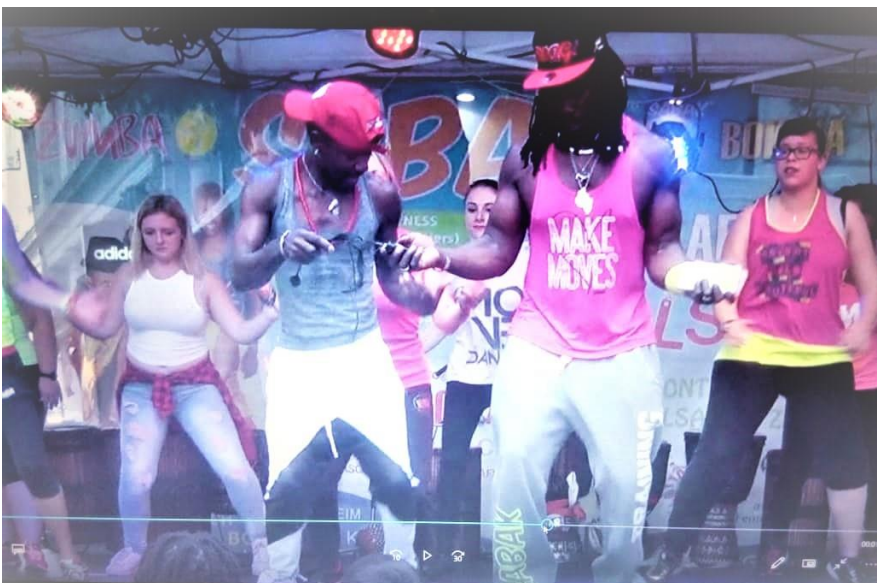
©Padonou Assomption

Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



©Padonou Assomption

Danse africaine contemporaine à la Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



©Padonou Assomption

Danse africaine contemporaine à la Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



©Padonou Assomption

Danse africaine contemporaine à la Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



©Padonou Assomption

Danse africaine contemporaine à la Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



©Padonou Assomption

Danse africaine contemporaine à la Fête de la musique à Strasbourg, Place Kléber été 2015



©Padonou Assomption

Musiques et danses contemporaines chez Eyo'le en décembre 2019



©Padonou Assomption
Musiques et danses contemporaines chez Eyo 'lè en décembre 2019



©Padonou Assomption
Musiques et danses contemporaines chez Eyo 'lè en décembre 2019



©Padonou Assomption

Musiques et danses contemporaines chez Eyo 'lè en décembre 2019

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
Principes des écritures et lectures des langues de racine « <i>gbe</i> »,	8
Glossaire des concepts vernaculaires propres à cette recherche.....	14
CARTES.....	Erreur ! Signet non défini.
AVANT-PROPOS	38
I. Porto-Novo	38
II. Besoin de provisions pour le corps.....	40
III. Besoin du <i>vide</i> paradisiaque.....	43
INTRODUCTION GÉNÉRALE	52
I. Problématisation	54
II. Anthropologie de la danse : ouverture spatio-temporelle de soi en vue d’une insertion esthétique dans le cosmos	61
III. Plan de la thèse.....	72
PREMIÈRE PARTIE	76
De la joie à la jouissance par-delà l’ouverture du cœur	78
Chapitre 1 ^{er} : Origine et signification de la joie chez les Gun.....	80
I. La personne humaine chez les Gun	80
II. Le <i>vodũn</i> chez les Gun	85
III. La danse-repas chez les Gun : communion des hommes avec les dieux	98
Chapitre 2. Ethnogenèse <i>gun</i>	106
I. La naissance de Porto-Novo	106
II. Les Gun	108
III. Les Gun dans la mondialisation	119
Chapitre 3. Une expérience de souffrance et de jouissance communicative.....	126
I. La danse à Porto-Novo	128
II. Comment les Gun dansent-ils ?.....	137
III. La passion de la danse chez les Gun : de la souffrance consentie à la jouissance	147
Chapitre 4. Mange la vie (<i>dũ gbè</i>) : Pour une éthique du repas chez le danseur <i>gun</i>	158

I. Les ressources de la danse chez les Gun	158
II. L'interdit et le permis : essai d'interprétation de l'injonction « Mange! mon fils »	175
III. Le danseur face à son destin	180
DEUXIÈME PARTIE	186
La passion de la danse : cœur battant et tambour battant	188
Chapitre 5. L'Amour de la danse chez les Gun	190
I. De la conception de <i>aziza</i> , génie de la danse.....	191
II. La danse : (<i>aziza ze wè</i>) ou (<i>wè dǔdǔ</i>).....	193
III. <i>Aziza</i> : une énergie positive en déploiement chez le danseur	201
Chapitre 6. Dégustation et expression corporelle	212
I. Les expériences culturelles du goût chez les Gun de Porto-Novo.....	213
II. Le mécanisme du repas dans le corps mangeant.....	221
III. Comment les Gun mangent-ils leurs repas ?.....	228
Chapitre 7. La métaphore de la danse-repas à partir des traditions royales de Porto-Novo	234
I. La sociogenèse <i>gun</i>	234
II. La danse du dieu mangeant : Ogu	238
III. Les danses	244
Chapitre 8. Danser, c'est manger.....	258
I. Le mythe de l'énergie chez les Gun.....	258
II. Le roi danseur	267
III. La danse au centre de la vie sociale et religieuse.....	277
TROISIÈME PARTIE.....	286
Pour une étude de la danse	288
Chapitre 9. Le rythme, les danses et les Musiques	290
I. Le rythme, la règle	290
II. Les musiques, les fêtes ou les repas de communion.....	300
III. Ma propre expérience ethnographique enrichie par mes lectures.....	308
Chapitre 10. Le danseur africain.....	320
I. Une volonté humaine agissante	320
II. Le danseur <i>gun</i> : écoute et réjouis-toi.....	328
III. Les danseurs au cœur des traditions de danses	340
Chapitre 11. La danse africaine en question.....	346
I. La joie d'un monde à l'autre.....	346
	484

II. La notion de contemporanéité appliquée à la danse africaine.....	362
III. Les danses africaines aux prises avec le contemporain.....	367
CONCLUSION GÉNÉRALE	374
BIBLIOGRAPHIE	394
I. Références Bibliographiques.....	394
II. Sources orales :.....	430
III. Références Webographiques.....	437
ANNEXES.....	441
I. Liste des personnes rencontrées pour entretien lors de mes enquêtes	441
II. Des photos relatives aux pratiques cultuels et culturelle chez les Gun	446
III. Des photos relatives à la cuisine, à la musique et à la danse	460
Table des matières.....	483

Résumé en Français

L'importance de la danse *gun* est, non la belle chorégraphie sur laquelle sont souvent focalisés les regards, mais plutôt l'activité du sang dans le corps dansant, y compris la dynamique culturelle suscitée par le savoir endogène auquel se réfèrent les traditions ancestrales. Car les mouvements observés lors de cette danse sont des contractions de muscles (*yè*) chaque fois accompagnées de relaxations du corps (*hwé*), comme s'il s'agissait, au fond, d'une alternance chaque fois renouvelée entre un cumul et une dépense d'énergies. Il en résulte que la danse *gun* se nourrit d'énergies. D'une part, elle se nourrit d'une énergie physique sous l'impulsion du cœur qui rythme la bonne circulation du sang irrigant le corps dansant de nourritures. D'autre part, la danse se nourrit d'émotions suscitées par le savoir qui éveille la mémoire à la joie, au sens d'espoir. Ainsi, la danse consiste dans l'éclosion du corps à travers la belle échographie ; elle révèle à la fois une ouverture du cœur rythmant la vie et un éveil de la mémoire à la beauté du paradis, au sens d'oubli des misères des hommes et de leur histoire. Dans le cadre de cette thèse, je soutiens que la danse n'est pas seulement un art, mais elle est aussi une forme de nourriture. La danse est un art au cœur duquel le corps dansant *mange la vie*. La danse présente des caractéristiques nutritives d'émotions, à la fois performatives et communicatives ; elles expriment les relations des Gun entre eux, y compris avec leurs *vodũn*

Mots clés : Danse, rythme, art, sang, culture, faim, nourriture, éclosion, corps, mouvement, énergie

Abstract

The importance of *Gun* dance is not the beautiful choreography on which the spectators are often focused, but rather the activity of blood in the dancing body, including the cultural dynamics aroused by the endogenous knowledge to which the endogenous knowledge refers ancestral traditions among the *Gun* people. Indeed, the movements observed during the *Gun* dance are contractions of muscles each time accompanied by relaxations of the body, as if it were a renewed alternation between a cumulative and an expenditure of energies. As a result, dance feeds on energy. On the one hand, it feeds on a physical energy under the impulse of the heart that rhythms the proper circulation of blood irrigating the body dancing with nutrients. On the other hand, dance feeds on emotions aroused by knowledge that awakens memory to joy, to the sense of hope that sustains life. Hence, the dance consists in the hatching of the body through the beautiful ultrasound; it reveals both an opening of the heart punctuating life and an awakening of memory to the beauty of paradise, in the sense of forgetting the miseries of men and their history. As part of this thesis, I argue that dance is not only an art, but it is also a form of food. Dance is an art in which the dancing body eats life. *Gun* dance has nutritional characteristics of emotions, both performative and communicative, which help to express the most fundamental relationships of the *Gun* people with each other, including with their *vodũn*.

Keywords: Dance, rhythm, art, blood, culture, hungry, food, hatching, body, movement, energy