



REPUBLIQUE DU BENIN

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI (UAC)

INSTITUT NATIONAL DES METIERS D'ART, D'ARCHEOLOGIE

ET DE LA CULTURE (INMAAC)

DEPARTEMENT DE MUSIQUE ET ART DRAMATIQUE

FILIERE MUSIQUE/MUSICOLOGIE



MEMOIRE

Pour l'obtention du diplôme de Licence Professionnelle en Musique

Sujet

**SAUVEGARDE DU PATRIMOINE MUSICAL DU
BENIN : CAS DU RYTHME «AWHANGBAHOUN »**



Réalisé par :

HOUANDJIHOUE Djaou Issélé Wenceslas

Encadreur technique

M. Boniface A. GBEGNON

Directeur de mémoire

Dr Fernand NOUWLIGBETO

Maitre-Assistant en "Etudes Théâtrales"

à l'Université d'Abomey-Calavi

Année Académique 2020-2021

CERTIFICATION

Nous certifions que ce travail a été conduit et réalisé sous notre supervision par **HOUANDJIHOUE Djaou Issélé Wenceslas**, étudiant en Licence Professionnelle en musique à l’Institut National des Métiers d’Art, d’Archéologie et de la Culture (INMAAC) de l’Université d’Abomey-Calavi (UAC).

Le superviseur

Dr. Fernand NOUWLIGBETO

Maitre Assistant en "Etudes Théâtrales"

à l’Université d’Abomey-Calavi

DEDICACE

A

Mon fils Michée Jésusgo Ebénézer HOUANDJIHOUE

REMERCIEMENTS

Ce document n'aurait jamais existé sous sa forme actuelle sans l'assistance active et l'appui de plusieurs personnes. Nous voudrions exprimer notre profonde gratitude à toutes ces personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce travail, particulièrement :

- le Dr. (MA) Fernand NOUWLIGBETO, pour avoir accepté promptement de nous encadrer et pour s'être entièrement consacré à notre travail malgré ses multiples occupations. Il nous a prodigué des conseils et a donné une bonne orientation dans l'accomplissement des différentes phases de cette étude ;
- M. Boniface A. GBEGNON pour son encadrement et sa contribution scientifique depuis la rédaction du protocole de recherche jusqu'à la finalisation de ce document ;
- M. Méchac C. ADJAHOU, Directeur du centre de formation musical « BENIN MUSIC INSTITUTE » et mon directeur de stage M. Raphaël Sheyi HOUEDECOUTIN pour leurs appuis techniques et leurs apports professionnels à ce travail ;
- M. Dongeun KIM initiateur de la filière musique et M. Euloge ASSOURAMOU mon professeur de rythme traditionnel pour leur disponibilité, leur coaching, leur orientation et conseil dans la réalisation de cette étude ;
- Dr. (MA) Rose A. AKAKPO, Chef du Département Musique et Art dramatique et Musique » de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) ;
- tous les professeurs de l'INMAAC ;
- tous les musiciens, toutes les personnes ressources de la musique béninoise et les mélomanes de la région du Sud du Bénin pour leur disponibilité, leur hospitalité et leur assistance lors de la collecte des données ;
- le Révérend Pasteur Bennett A. ADEOGOUN, chef mondial de l'Eglise du Christianisme Céleste et toute la communauté de l'église, les divers responsables de chorale et leurs choristes pour tout le soutien spirituel, matériel à notre égard. Que Dieu vous bénisse !
- mes parents pour tous les sacrifices consentis à mon éducation et à mon épanouissement. Aucun mot aussi pompeux soit-il ne suffirait pour témoigner de la vitalité de l'estime, de l'amour et de la reconnaissance que j'ai pour vous ;
- mon frère, mes sœurs et ma femme pour leurs soutiens et leurs conseils ;
- à tous les camarades de la première promotion de la filière Musique de l'INMAAC pour les échanges cordiaux et le soutien mutuel durant toute la période de notre formation.

RESUME

L'élaboration, par l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO) en 2003, d'un instrument normatif définissant le patrimoine culturel immatériel, témoigne de l'importance de la sauvegarde des savoir-faire et traditions qui fondent la culture d'une communauté. C'est dans ce cadre que la présente étude ayant pour objectif, d'étudier les orientations et stratégies de sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* », un patrimoine musical du Bénin, a été réalisé. Des focus groups avec les différents acteurs de ce patrimoine et une enquête sur un échantillon de quatre-vingt-dix (90) acteurs répartis dans trois grandes catégories à savoir les artistes chanteurs spécialistes du rythme « *Awhangbahoun* », les musiciens percussionnistes du Bénin, les autorités ayant en charge la gestion de la musique béninoise, les mélomanes et les responsables de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC), ont été conduits suivant une approche participative et interactive. Il ressort de cette étude que comme la plupart des musiques africaines, le rythme « *Awhangbahoun* » a une origine et un fondement spirituels. Il a été créé sous l'inspiration divine au début des années 1950 par le musicien percussionniste Gougbe Martin, lors d'une tournée d'évangélisation et de délivrance du pasteur Samuel Biléou Joseph Oshoffa, prophète fondateur de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC), précisément dans la localité de *Sotchanhoue* au Bénin. Son orchestration fait intervenir sept instruments de musique traditionnelle. Il s'agit de : « *gan, asso, kléhoun, base, agba pèvi, agba daho et téhoun* ». Les différents patterns de cette orchestration ont été influencés par les phénomènes de modernisation et la mauvaise transmission de savoir-faire au point où certaines sonorités originelles sont menacées de disparition ou de transformation. La sauvegarde de l'originalité sonore de ce rythme nécessite l'implication des acteurs politico-administratifs et culturels tels que les communautés chrétiennes béninoises, les professionnels de la musique au Bénin, les acteurs économiques, les acteurs publics, la gouvernance, les médias, les institutions et les industries culturelles. Le processus de la sauvegarde passe par les étapes de la reconnaissance du rythme « *Awhangbahoun* », de son appropriation et de sa bonne transmission. La bonne transmission en vue de la réussite de cette sauvegarde nécessite l'usage des outils de sauvegarde tels que : la transcription, la fixation et la numérisation. Il faut également encourager la pratique afin d'éviter le risque de figer ce rythme qui est un patrimoine vivant.

Mots clés : sauvegarde, patrimoine, musique, rythme, transmission, figer

SOMMAIRE

CERTIFICATION.....	i
DEDICACE.....	ii
REMERCIEMENTS	iii
RESUME.....	iv
SOMMAIRE	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE.....	3
1.1 Cadre théorique.....	3
1.2. Cadre institutionnel.....	9
1.3. Approche méthodologique	12
CHAPITRE II : TRAITEMENT ET ANALYSE DES RESULTATS D'ENQUETE OU DES INFORMATIONS RECUEILLIES AU COURS DU STAGE.....	14
2.1. Caractéristiques sociodémographiques et artistiques des enquêtés	14
2.2. Historique de la création du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	19
2.3. Orchestration originale du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	20
2.4. Transcription de l'orchestration du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	24
2.5. Evolution du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	28
2.6. Sauvegarde de l'originalité du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	29
CHAPITRE III : SUGGESTIONS ET PROJET PROFESSIONNEL	34
3.1. Suggestions	34
3.2. Projet professionnel	34
CONCLUSION	40
BIBLIOGRAPHIE	41
ANNEXES	43
TABLE DES MATIERES	47

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Age, expérience en musique et temps de Connaissance du rythme « Awhangbahoun ».....	16
--	----

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Organigramme de « Bénin Music Institute ».....	11
Figure 3 : Groupe socio-culturel.....	14
Figure 2 : Sexe des enquêtés	14
Figure 4 : Répartition des enquêtés suivant la religion	15
Figure 6 : Niveau d’instruction des enquêtés	15
Figure 5 : Profession des enquêtes	15
Figure 7 : Appartenance à un groupe musical.....	16
Figure 8 : Répartition des enquêtés suivant le style musical.....	17
Figure 10 : Encadrement des enquêtés.....	17
Figure 9 : Appartenance à un groupe musical.....	17
Figure 11 : Pratique du rythme « Awhangbahoun »	18
Figure 12 : Perception des enquêtés sur l’authenticité du rythme	19
Figure 13 : « Gan ».....	21
Figure 14 : « Asso » ou castagnette traditionnelle	21
Figure 15 : tam-tam « Base »	22
Figure 16 : tam-tam moyen « Kléhoun »	22
Figure 17 : tam-tam « Agba kpèvi »	23
Figure 18 : tam-tam « Agba daho »	23
Figure 19 : tam-tam « <i>Téhoun</i> »	24

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

INMAAC	: Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture
UNESCO	: Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture
INSAE	: Institut National de la Statistique et de l'Analyse Économique
ONG	: Organisation Non Gouvernementale
BMI	: Benin Music Institute
ECC	: Eglise du Christianisme Céleste
PDC	: Plan de Développement Communal

INTRODUCTION

En 2003, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel a été adoptée par l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture). Le texte définit ce patrimoine comme « *les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur, patrimoine culturel* »¹ (UNESCO, 2003). Les arts de spectacle font partie intégrante du patrimoine culturel immatériel. Il s'agit de « *la musique vocale ou instrumentale, de la danse, du théâtre, de la pantomime, de la poésie chantée et d'autres formes d'expression* »². La musique est présente dans toutes les sociétés et fait souvent partie d'autres formes d'arts du spectacle et d'autres domaines du patrimoine culturel immatériel, comme les rituels, les fêtes ou les traditions orales. Elle est présente dans les contextes les plus divers : sacrée ou profane, classique ou populaire, liée au travail ou au divertissement. D'après Louati (2012), « *la musique sous tous les climats et au sein de toutes cultures étant le reflet d'une mentalité, se trouve chargée de symboliques particulières, de croyances, de superstitions* »³.

Au Bénin, pays de l'Afrique de l'Ouest, les musiques traditionnelles recèlent une créativité raffinée et originale et ont une valeur culturelle, historique, spirituelle et économique immense pour les peuples autochtones. Elles sont présentes dans tous les événements festifs, les cérémonies, les rituels et cultes. Portées par la mémoire et transmises d'une génération à l'autre par l'apprentissage ou le témoignage, elles font face à de nombreuses menaces. En effet, à mesure que les pratiques culturelles se standardisent, de nombreuses musiques traditionnelles sont abandonnées. Même lorsqu'elles deviennent plus populaires, elles perdent leur authenticité avec l'explosion des musiques du monde. En milieu bariba au Nord du Bénin, le promoteur du Musée de musique de Parakou, Julien ATCHADE, s'inquiète : « *...C'en serait terminé pour les sonorités uniques et rare qu'il produit... Du coup c'est une partie de l'histoire de ce peuple du Borgou qui s'en ira également* »⁴. Cette menace de disparition ou de dégradation des musiques traditionnelles des communautés est due aux phénomènes de globalisation, d'uniformisation culturelle, d'industrialisation, d'exode

¹ UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, titre I article 2, 17 octobre 2003, Paris

² www.unesco.org, *Domaine des arts du spectacle*, consulté le 29/04/2020

³ Louati A. (2012) , *Musique de Tunisie*, Ed. Simact, p 56

⁴ www.24haubenin.info du 10 septembre 2018, *Patrimoines matériel et immatériel dans le borgou*, consulté le 26/04/2020

rural, de migration et de dégradation de l'environnement. Il reste donc peu de place pour certaines pratiques musicales vitales de la vie socioculturelles des communautés. C'est le cas du rythme « *Awhangbahoun* » qui est une musique identitaire de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC), une église d'origine béninoise⁵. Les sonorités originales de ce rythme béninois se trouvent menacées de disparition du fait de l'influence des phénomènes cités précédemment. Il urge donc que des études soient conduites en vue d'élaborer des plans et stratégies de préservation de cette richesse musicale du Bénin. C'est pour satisfaire cette urgence que le présent mémoire de recherche a été réalisé. Il est intitulé : sauvegarde du patrimoine musical du Bénin : cas du rythme « *Awhangbahoun* ». Il se décline en trois chapitres. Le premier chapitre apporte des informations sur le cadre théorique à travers une revue de littérature et présente le contexte, la question centrale de recherche, les interrogations connexes et la méthodologie adoptée. Le deuxième chapitre s'intéresse à l'historique du rythme « *Awhangbahoun* », à son orchestration et aux stratégies de sa sauvegarde. Le troisième chapitre présente les suggestions en vue de la sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* » et un projet professionnel dans le cadre de la sauvegarde des musiques béninoises.

⁵ www.insae-bj.org, *églises du Bénin*, (consulté le 29/04/2020)

CHAPITRE I : CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE

Ce premier chapitre présente respectivement le cadre théorique, le cadre institutionnel qui est notre lieu de stage et la méthodologie de notre recherche.

1.1 Cadre théorique

Dans cette partie, nous présenterons la justification du choix du sujet, l'état de la question, la problématique, les objectifs de l'étude, les hypothèses et la clarification des concepts.

1.1.1. Justification du choix du sujet

L'homme, depuis son apparition sur la terre, n'a cessé de développer et de varier ses cultures, et les moyens de les exprimer. Chaque groupe d'hommes ou communauté possède sa propre culture. Celle-ci évolue à travers le temps grâce à la communication et, à travers elle, par le brassage des cultures. Cette évolution influence le caractère immatériel des cultures, qui se diversifient et changent. Cette influence pousse la culture des communautés, qu'elle soit matérielle ou immatérielle, à s'effacer et à tomber dans l'oubli si aucun plan de sa sauvegarde n'intervient. La sauvegarde aide un savoir-faire ou une pratique à continuer d'exister pour servir le domaine social et culturel, en créant une certaine stabilité chez les individus d'une même communauté dans un premier plan et en préservant leur identité culturelle dans un second plan.

La culture du Bénin désigne, en priorité, les pratiques culturelles de ses douze millions d'habitants⁶. Au nombre de ces pratiques culturelles, on peut citer les musiques traditionnelles. Chaque communauté béninoise possède ses musiques traditionnelles identitaires observables pendant les fêtes, les cultes et les événements religieux. On distingue pêle-mêle, le *tipinti*, le *têkê* ; le *Tchinkounmè*, le *Toba*, le *goumbé*, le *kpokpo* ; le *houngan*, le *akonhoun* le *Zinli*, le *Akonhoun*, le *Adjogan*, le *gbon*, le *gogohoun*, le *Kpanouhoun*, le *Zinli gbété*, le *Agbotchébou*, le *Agbadja*, le *Massè*, le *Kaka*, le *Adja*, le *Kpalogo*, le *Bolodjo* le *Juju*, le *Eyo*, le *Awhangbahoun* etc. Bien que riche de par ses rythmes et chants endogènes, le marché musical béninois se trouve envahi par des sonorités étrangères au point où ses propres rythmes et chants sont menacés de disparition. C'est le cas du rythme « *Awhangbahoun* ». Ce rythme porte en lui l'identité de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste, une église d'origine béninoise. A l'origine, il avait une fonction sacrée et était joué lors des

⁶ www.insae-bj.org, population du Bénin (consulté le 24/08/2020)

cérémonies de sanctification, de purification et de délivrance spirituelle d'âme de l'emprise des forces maléfiques. Mais de nos jours, ce rythme est également pratiqué en d'autres occasions telles que les célébrations ecclésiastiques, les réjouissances. On note également au sein de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste que l'orchestration sonore de ce rythme traditionnel varie d'une chorale à une autre pendant les différentes célébrations ou cérémonies. On remarque aisément l'ajout de sonorités étrangères. De même, les phonogrammes du rythme « *Awhangbahoun* » disponibles sur le marché musical ne sont pas identiques du point de vue orchestration. Et l'on rencontre très rarement de spectacles du rythme « *Awhangbahoun* » en dehors des lieux de culte. De plus, il n'existe aucune documentation sur ce rythme. C'est en raison de ces constats faits sur le terrain que nous entendons faire une étude approfondie sur le rythme endogène « *Awhangbahoun* » en vue de sauvegarder son originalité et en permettre l'accessibilité au marché musical.

1.1.2. Etat de la question

Lors de nos lectures exploratoires, nous avons découvert que plusieurs auteurs ont abordé la question relative à la nécessité de sauvegarder le patrimoine culturel immatériel dont le patrimoine musical fait partie intégrante.

La Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel, un document normatif adopté en 2003 par l'UNESCO garantit le respect du patrimoine culturel immatériel, sensibilise le public à son égard, impose aux Etats de prendre des mesures nécessaires à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ainsi que de coopérer au niveau régional et international. Cette convention indique que seul le patrimoine culturel immatériel que les communautés reconnaissent comme leur et leur procure un sentiment d'identité et de continuité doit être sauvegardé. Par « reconnaissance », la Convention entend un processus « formel ou, plus souvent, informel par lequel les communautés reconnaissent que des pratiques, des représentations, expressions, des connaissances et des savoir-faire spécifiques et, le cas échéant, les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés font partir de leur patrimoine culturel »⁷. Les initiatives inscrites dans le « registre des meilleures pratiques de sauvegarde »⁸ sont : « *la sauvegarde de la culture du carillon :*

⁷ Déclaration de Yamato sur les approches intégrées de sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel, lors de la conférence internationale « *La sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel : Vers une approche intégrée* », Nara, Japon, octobre 2004.

⁸ Extrait de la base de données de l'UNESCO, consultée le 10/03/2020

préservation, transmission, échange et sensibilisation » (Belgique 2014), « *l'écomusée de la Batana, projet communautaire de sauvegarde de la culture vivante de Rovinj* » (Croatie 2016), « *le concept Kodály, sauvegarde du patrimoine musical traditionnel* » (Hongrie 2016), le festival de folklore à Koprivchtitsa : « *ensemble de pratiques pour présenter et transmettre le patrimoine* » (Bulgarie 2016). Nous avons également lu certains mémoires de fin d'étude qui ont été réalisés sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Il s'agit entre autres, du mémoire de Aicha Mokine, présenté en 2015 dont le sujet est : « *Stratégie muséale de la mise en valeur de la « Rachidia » : scénographie et ethnomusicologie pour la sauvegarde du patrimoine musical tunisien* » ; ce mémoire fait connaître l'objectif d'une bonne sauvegarde. Dans son mémoire nous pouvons lire : « *l'objectif principal de la conservation et de sauvegarder le patrimoine culturel immatériel et le protéger contre l'oubli ou la mauvaise transmission.* ». D'autres s'intéressent à l'efficacité des mesures de sauvegarde. Le mémoire de recherche présenté par Mlle Anabel Mousset en 2006 à l'IEP de Lyon dont le sujet est « *sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : un enjeu aux multiples facettes* » fait une mise en garde. Elle attire l'attention des acteurs de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel sur la nécessité de sauvegarder le caractère vivant de celui-ci. Elle écrit : « *Le risque des mesures de sauvegarde de ce patrimoine est d'en fixer les pratiques, de le figer en voulant le conserver sur des supports matériels. Il s'agit de sauvegarder sans pour autant conserver* ». Pour une bonne sauvegarde de ce patrimoine au Bénin, l'artiste musicien béninois Bertin Sossa a soutenu en 2017 à l'Institut National des Métier d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC), un mémoire sur le sujet: « *Sauvegarde du patrimoine immatériel au Bénin : vers la création d'un centre de recherches, de documentation, de formation et de diffusion des danses traditionnelles* ». Il a fait observer que malgré sa richesse culturelle, le patrimoine culturel immatériel est en péril mais les acteurs culturels se soucient beaucoup plus du sensationnel qui préoccupe le public que de la préservation des traits originels. Il préconise que « *face à cette situation, les troupes artistique qui naissent, constituent des cadres de la sauvegarde de l'existant* ». Dans le cadre de ce travail de recherche sur la sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* », nous avons également lu des documents portant sur la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC), communauté porteur de ce rythme.

Au nombre des documents portant sur la communauté de l'ECC et ayant rapport avec notre sujet de mémoire, nous avons : « *la lumière sur l'Eglise du Christianisme Céleste* » de M. Apollinaire Adetonah (1972), « *la constitution bleu* » du prophète pasteur fondateur

Samuel Biléou Joseph Oschoffa (1980) , « *la constitution du Saint siège de Porto-novo* » de Benoit Agbaossi (2009). Ces trois documents nous ont renseignés sur l'historique et le fonctionnement de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste. Nous avons également l'œuvre « *afro-christianisme et politique de l'identité : l'Eglise du Christianisme Céleste* »⁹ de André Mary qui traite de la vie au sein de cette communauté sans pour autant parler du rythme « *Awhangbahoun* ».

1.1.3. Problématique

L'adoption de la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel témoigne d'une prise de conscience au niveau international de l'urgence de sauvegarder le patrimoine culturel immatériel, dont le patrimoine musical. Celui-ci semble en effet particulièrement vulnérable du fait même de sa nature immatérielle, c'est-à-dire qui repose principalement sur la transmission des savoir-faire et des traditions par les hommes. C'est un patrimoine vivant profondément ancré dans la créativité humaine, il est menacé de disparition par la globalisation, l'uniformisation culturelle, les conflits armés, le tourisme, l'industrialisation, l'exode rural, les migrations et dégradation de l'environnement, comme le souligne Aziza Bennani¹⁰. L'adoption de la convention témoigne également de l'urgence à penser les moyens de sa sauvegarde. Certaines cultures sont plus menacées que d'autres, et l'action de l'UNESCO vise des régions du monde en priorité. Elle se centre ainsi particulièrement sur les communautés notamment présentes en Amérique Latine, en Asie, et en Afrique.

Au Bénin, pays de l'Ouest de l'Afrique, ancienne colonie française (1894 à 1958)¹¹ , le développement des musiques traditionnelles a été affecté par deux phénomènes inhibiteurs. Il s'agit de la colonisation qui a encouragé la propagation de la langue française, et les médias et l'apparition des disques phonographiques. La diffusion de la langue française a donné naissance à un grand nombre de chansons françaises, alors que l'apparition, au Bénin, de la radio en 1953 a changé le goût musical chez un large public ; de ce fait les rythmes et chants béninois ont commencé à perdre leur place. L'implantation de quelques entreprises de production des disques phonographiques a encouragé les jeunes amateurs à produire le maximum de chansons, et c'était dans un cadre purement commercial, cela a engendré une

⁹ André Mary, « *afro-christianisme et politique de l'identité : l'Eglise du Christianisme Céleste* », institut d'études africaines- MMSH, Aix-en-Provence

¹⁰ Aziza Bennani, « allocution » in *le patrimoine culturel immatériel, Les enjeux, les problématiques, les pratiques, internationale de l'imaginaire* N°17 Babel, 2004, p.242.

¹¹ Poulpy, Article « *Royaume du Dahomey* », consulté sur Wikipédia le 10/10/2020

énorme production des chansons de basses gammes que ce soit de point de vue composition ou parole et une déformation ou transformation de l'authenticité des chants et rythmes traditionnels. L'éclosion du rythme traditionnel « *Awhangbahoun* », rythme traditionnel identitaire de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste, n'a pas été épargnée. On constate facilement l'inexistence de documentation sur ce rythme, l'absence de support de l'orchestration des sonorités originales de ce rythme et les différences de sonorités orchestrales au niveau des quelques spectacles et œuvres produites. Ces différents constats ont pour corollaires, le déficit d'informations écrites relatives à ce rythme, la transmission du savoir-faire des anciens praticiens aux nouveaux de façon orale sans aucun support et la disparition progressive de l'originalité sonore de l'orchestration de ce rythme.

Au regard de ces différents problèmes auxquels est confronté le développement du rythme « *Awhangbahoun* », se dégagent ces trois questions de recherche :

- comment expliquer l'absence de documentation sur le rythme « *Awhangbahoun* » ?
- quelles sont les raisons qui justifient la transmission orale du rythme « *Awhangbahoun* » sans aucun support?
- qu'est-ce qui est responsable de la perte de l'originalité sonore du rythme « *Awhangbahoun* » ?

C'est de ces questions que découlent l'objectif général et les objectifs spécifiques de cette étude.

1.1.4. Objectifs de l'étude

Cette étude a pour objectif général : Etudier les stratégies de sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* ». Ses objectifs spécifiques sont :

- Retracer l'historique du rythme « *Awhangbahoun* ».
- Concevoir la transcription des différentes sonorités formant l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* ».
- Evaluer les déterminants de la conservation de l'originalité sonore du rythme « *Awhangbahoun* ».

Quelles sont les hypothèses de cette étude ?

1.1.5. Hypothèses

Dans ce sujet, les hypothèses émises pour répondre aux questions posées sont les suivantes :

- ❖ L'absence de documentation sur le rythme « *Awhangbahoun* » s'explique par l'analphabétisme des pratiquants à l'origine.
- ❖ L'inexistence de la transcription et ou de l'enregistrement sonore de l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* » est à l'origine de sa transmission orale sans support.
- ❖ La perte de l'originalité sonore du rythme « *Awhangbahoun* » est due à l'invasion de sonorités étrangères.

1.1.6. Clarification des concepts

- **Le patrimoine**

F. Furet définit le patrimoine comme « bien d'héritage qui descend, suivant la loi, des pères et mères à leurs enfants »¹². Selon le Groupe conseil pour une politique du patrimoine, « le patrimoine désigne tout objet ou ensemble, culturel ou naturel, matériel ou immatériel qu'une collectivité reconnaît pour ses valeurs de témoignage et de mémoire historique en faisant ressortir la nécessité de le protéger, de le conserver, de se l'approprier, de le mettre en valeur et de le transmettre »¹³

- **Le patrimoine culturel immatériel**

Il est souvent désigné sous le vocable de patrimoine d'expression ou de patrimoine vivant. Il est composé d'éléments et de phénomènes collectifs qui relèvent de la culture de chaque peuple, et se manifestent dans les pratiques et les traditions populaires, les connaissances et savoir-faire rattachés à la vie sociale comme mode de sociabilité, organisation sociales particulières, fêtes, coutumes, rituels, danses, musiques traditionnelles... Il est porté par la mémoire et transmis de génération en génération par l'apprentissage ou le témoignage. La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO 2003 le définit comme « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel »¹⁴.

- **Patrimoine musical :**

C'est un héritage d'expression musicale d'une communauté ou d'un peuple, porté par les chanteurs, les instrumentistes, les luthiers, les compositeurs, les chorales, les communautés

¹² F. Furet, « *Patrimoine, temps, espace, patrimoine en place patrimoine déplacé.* », présentation par Antoine Shnapper, p.17, édition du patrimoine, Paris, 1997.

¹³ Groupe Conseil pour une Politique du Patrimoine, « *énoncé l'orientation pour une politique du patrimoine* », Montréal, 2004.

¹⁴ UNESCO, « *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* », adoptée lors de la 32^e conférence générale de l'UNESCO, le 17 octobre 2003.

religieuses, les ensembles musicaux. Il est transmis de génération en génération par l'apprentissage ou le témoignage.

- **La musique**

La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Elle représente une expression humaine aussi vaste que le nombre infiniment grand de sons eux-mêmes : sons émis par la voix, sons émis par des outils parmi les plus divers, appelés quelquefois instruments de musique. *« Les caractéristiques de chaque musique dépendent de l'appartenance à une culture, à une zone géographique, à des groupes d'individus, à des préoccupations religieuses ou sociales, à des périodes dans l'histoire, et à l'histoire même d'un peuple qui a subi des frottements, des contaminations, des privations, des déchirements avec d'autres peuples. »*¹⁵ (Françoise Gründ)

- **Rythme :**

C'est un retour périodique de mêmes combinaisons de durée qui se reproduit plus ou moins symétriquement.

- **Sauvegarde :**

C'est un ensemble de stratégies visant à protéger, à conserver. Selon Mme Benazzouz Karima, *« D'une manière générale, nous pouvons soutenir que la notion de sauvegarde de patrimoine a évolué progressivement, pour aboutir à une notion plus globale, mais plus vague, qui dépasse la simple notion de préservation et de transmission d'un héritage matériel des générations précédentes pour inclure les valeurs essentielles pour la construction de l'avenir et de l'identité que nous devons transmettre intactes aux générations futures. »*¹⁶

- **« Awhangbahoun » :**

C'est un rythme identitaire de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC) au Bénin. Il est créé dans les années 1950 par l'artiste chanteur, percussionniste Goubé Martin. Le nom « Awhangbahoun » signifie en français « *rythme de délivrance* ».

1.2. Cadre institutionnel

A la suite de mes trois années de formation universitaire en musique, j'ai effectué trois mois de stage académique. Mon stage académique a été réalisé au sein du centre de formation musicale « *Benin Music Institute* » (BMI) du 19 novembre 2018 au 22 février 2019.

¹⁵ Françoise Gründ, « La Musique Et Le Monde », Revue L'internationale de l'imaginaire, babel n°109, p09

¹⁶ Benazzouz Karima, « *Sauvegarde du patrimoine culturel dans le contexte du développement durable : cas d'étude de la ville de bejaia.* », mémoire de magister en architecture, 2009

Le BMI est une structure de formation musicale. Créé par M Méchac ADJAHO en 2010, son siège est à Menontin et est ouvert du lundi au samedi. Il initie des programmes de formation musicale en faveur de professionnels mais aussi d'amateurs niveau débutant, intermédiaire ou niveau avancé, des cours à la carte par sélection de matières et de disciplines. Les cours sont dispensés au centre par les professeurs avec une possibilité de cours à domicile. Les offres de formations sont le solfège, la théorie musicale, l'harmonie, la composition, l'écriture, la pratique instrumentale et le coaching de la voix. En dehors de ces activités de formations classiques, ce centre intervient également dans la consultation, la conception et la confection de programmes, de curricula d'enseignement à contenu artistique. Il accompagne les entreprises ou structures dans la mise en place de groupes de chorales ou dans la préparation des spectacles. Il intervient également dans tout ce qui concerne les projets d'ingénierie musicale comme l'enregistrement de phonogramme, le coaching d'artiste, la transcription et la retranscription de musique, la confection de recueils de chants. Il intervient aussi dans la formation de formateurs, le recyclage ou renforcement de capacité au profit des professeurs de musique ou tout type d'enseignants ayant le besoin d'utiliser sa voix pour chanter ou qui dans sa profession est amené à enseigner des chants. Par rapport à la musique sacrée, « *Bénin Music Institute* » forme les chefs de chœurs et intervient sur des groupes élargis comme les chorales, les pasteurs ou responsables d'église.

Mes activités au sein de cette structure ont été sous la direction de Raphael Shéyi Houedecoutin, artiste musicien chanteur percussionniste, formateur au sein du BMI. Mes activités ont constitué à la gestion des projets de formation au profit des musiciens instrumentistes à vent, la gestion de séance de répétitions et de spectacles organisées par l'administration du BMI.

L'administration du « *Benin Music Institute* » est composée d'un Directeur, d'une Responsable Administrative et du Collège des Professeurs. Son Directeur actuel est Méchac Adjaho, son Responsable administrative est Espoir Houinsa. Les ateliers ou classes de formation sont administrés par un collège de professeurs dans les disciplines telles que le solfège, la théorie musicale, l'harmonie, la composition et l'écriture, la pratique instrumentale, le coaching de la voix, la transcription et la retranscription de musique. L'Organigramme de « *Bénin Music Institute* » est présenté au niveau de la figure 1.

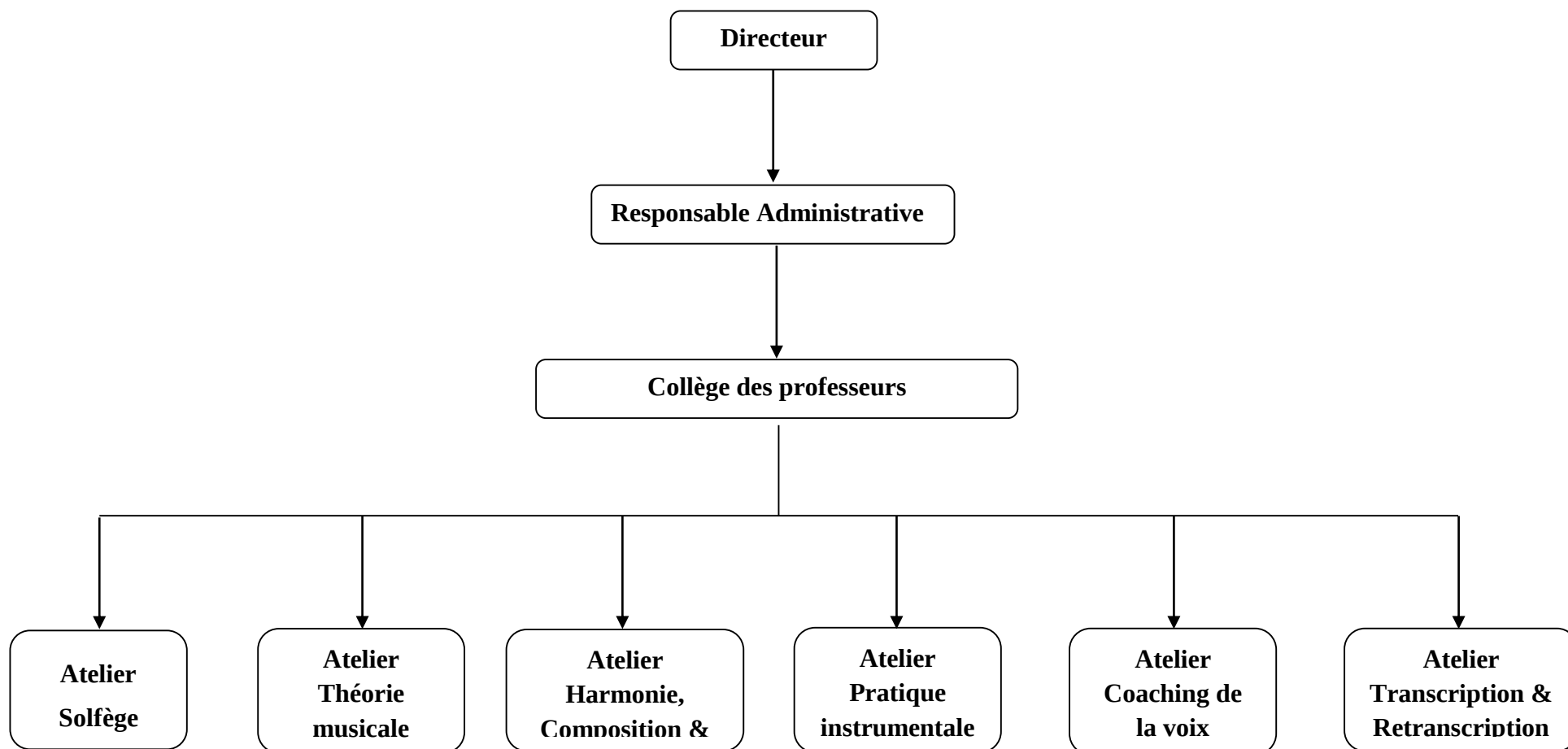


Figure 1 : Organigramme de « Bénin Music Institute »

Source : Nous même

1.3. Approche méthodologique

L'approche méthodologique de cette étude a été structurée en trois phases.

1.3.1. Echantillonnage

Au cours de la période exploratoire préparant nos travaux de collectes de données sur la sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* », nous avons procédé, à la lecture de quelques ouvrages généraux et spécifiques dont des thèses, des mémoires, des revues et articles traitant de la musique africaine, du patrimoine culturel immatériel, de la communauté de l'Eglise du christianisme céleste. Nous avons défini la population mère de notre recherche, ses groupes cibles et l'échantillon de la recherche. La population mère est l'ensemble constitué par les artistes musiciens, les producteurs, les techniciens, les diffuseurs, le promoteur de spectacles, les autorités politico-administratives ayant en charge la gestion de la musique béninoise, les médias, les consommateurs de musique et les religions. De la population mère, nous avons dégagé les groupes cibles de cette recherche. Ils sont : les autorités physiques et morales de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC), les orchestres du rythme « *Awhangbahoun* », les fidèles de l'ECC, les producteurs, les distributeurs, les consommateurs. Nous avons réalisé nos recherche au sud du Bénin, région d'origine du rythme « *Awhangbahoun* » afin d'obtenir les informations les plus fiables dans les cadres de cette étude. Un échantillonnage raisonné de 60 acteurs a été effectué grâce un échantillonnage de 10% des groupes cibles de la recherche.

1.3.2. Phase de collecte

C'est la phase de collecte de données proprement dite sur le terrain. Elle a été conduite selon une approche participative et interactive avec les différents groupes cibles. Elle a été réalisée dans la région sud du Bénin notamment dans les communes de Cotonou, Abomey-Calavi, Porto-Novo, Sotchanhoue. Nous avons mené nos recherches d'information au sein de notre lieu de stage qui est le centre de formation musicale « *Benin music institute* », dans les bibliothèques, dans les centres de documentation, sur internet et chez les personnes ressources. Des focus-groups ont également été organisés avec différents groupes d'acteurs afin de garantir plus de fiabilité dans les informations. Les méthodes et outils que nous avons utilisés au cours de cette phase de collecte de données sont :

- ✎ les entretiens semi-structurés : Ces entretiens ont permis de recueillir des informations sur l'historique et l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* »
- ✎ les entretiens structurés : l'utilisation de cette méthode a nécessité l'élaboration préalable de questionnaire. Le questionnaire d'enquête utilisé est présenté dans l'Annexe;

- ↳ les entretiens non structurés : cette méthode de collecte n'a pas nécessité un outil particulier. Elle nous a permis d'obtenir des informations d'ordre général sur les moyens de sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* »
- ↳ D'autres méthodes telles que la documentation, l'observation participante et/ou directe, l'entretien informel et les prises d'images à l'aide d'un appareil photographique ont également été utilisées durant cette phase. Nous avons participé et suivi attentivement, différentes séances de répétition des orchestres du rythme « *Awhangbahoun* » en vue de la transcription de ce dernier.

1.3.3. Phase d'analyse

C'est la phase d'analyse de données collectées pendant la phase de recherche. Elle a été consacrée au dépouillement manuel des résultats d'enquête, à la codification des fiches d'enquête, à l'interprétation des données statistiques et à la production de diverses synthèses.

Les méthodes et outils que nous avons utilisés pour l'analyse et le traitement des données collectées lors de la phase précédente sont :

- les séries de triangulation qui ont permis d'établir l'historique de la création et l'orchestration originale du rythme « *Awhangbahoun* »

- le tableur Excel qui a permis de réaliser les statistiques descriptives et la conception des graphes

- l'ethnomusicologie qui nous a permis de contextualiser les informations recueillies.

Le traitement et l'analyse des résultats d'enquête ou des informations recueillies seront l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE II : TRAITEMENT ET ANALYSE DES RESULTATS D'ENQUETE OU DES INFORMATIONS RECUEILLIES AU COURS DU STAGE

Ce deuxième chapitre présente respectivement les caractéristiques sociodémographiques et artistiques des enquêtés, l'historique de la création du rythme « *Awhangbahoun* », son orchestration, son évolution et les moyens de sa sauvegarde.

2.1. Caractéristiques sociodémographiques et artistiques des enquêtés

Dans cette partie du deuxième chapitre, nous présenterons respectivement le genre et groupe socio-culturel des enquêtés, la religion à laquelle chacun appartient, le niveau d'instruction et la profession de chacun, l'appartenance à un groupe musical ou non, l'âge, l'expérience en musique et le temps de Connaissance du rythme « *Awhangbahoun* », le style Musical pratiqué ou aimé, l'appartenance à un groupe musical et Encadrement, la pratique ou non du rythme « *Awhangbahoun* », et la perception des enquêtés sur l'originalité du rythme « *Awhangbahoun* » de nos jours.

2.1.1. Genre et groupe socio-culturel

L'analyse de la figure 3 ci-dessous révèle que les personnes enquêtées dans le cadre de cette étude sont en majorité constituées d'hommes (soit 76,67%). Ceci se justifie par le fait que dans les chorales, groupes et orchestres du rythme « *Awhangbahoun* », les percussionnistes sont en grande majorité de sexe masculin. Pour ce qui concerne le groupe socio-culturel des enquêtés, on note une prédominance du groupe socio-culturel Fon (36,67%), suivi des groupes socio-culturels Goun et Yoruba avec une proportion de 20% chacun en raison de la région de l'enquête qui est le Sud du Bénin.

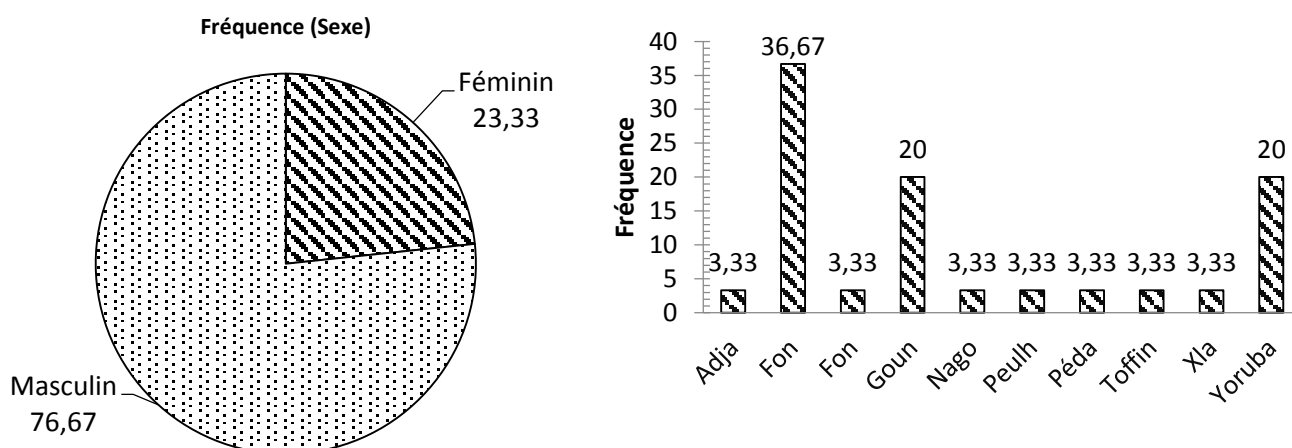


Figure 3 : Groupe socio-culturel

Figure 2 : Sexe des enquêtés

2.1.2. Religion des enquêtés

Les figures ci-dessous présentent la caractérisation des personnes enquêtées en fonction de leur religion. Il ressort de l'analyse de ces figures que la religion prédominante est le christianisme (83,33%), suivi des animistes (10%) et de la religion musulmane (6,67%). La moitié de la population chrétienne de l'échantillon est constituée de fidèles de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC).

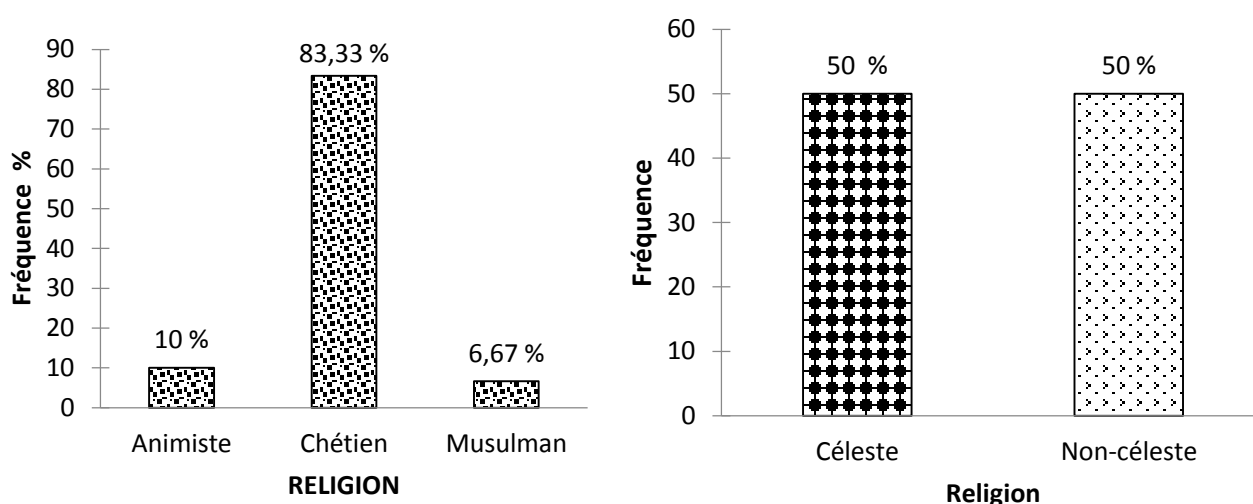


Figure 4 : Répartition des enquêtés suivant la religion

2.1.3. Niveau d'instruction et profession

Le niveau d'instruction joue un rôle important dans les relations avec d'autres acteurs, l'acquisition d'informations et la communication. La caractérisation des populations enquêtées en fonction de leurs niveaux d'instruction et de leurs professions est présentée au niveau des figures 5 et 6. De l'analyse de ces figures, il ressort que plus de la moitié de la population enquêtée a un niveau d'étude supérieur et plus de 30% des enquêtés ont un niveau d'étude secondaire. De plus, 57% des enquêtés sont constitués des musiciens, 30% sont des artistes chanteurs et 13% sont exercent une profession autre que la musique.

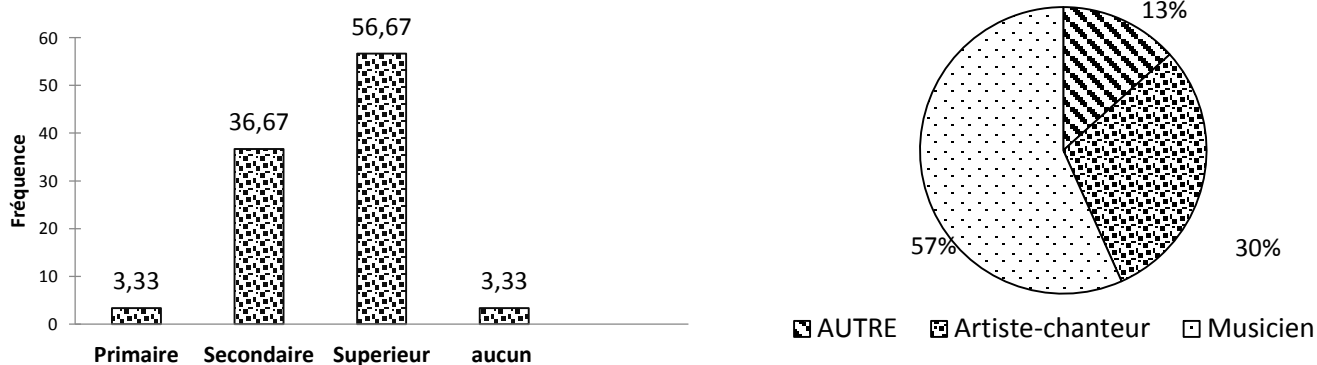


Figure 6 : Niveau d'instruction des enquêtés

Figure 5 : Profession des enquêtés

2.1.3. Appartenance à un groupe musical et Encadrement

Les deux spectres ci-dessous présentent la caractérisation des personnes enquêtées respectivement en fonction de leurs appartenances à un groupe musical et en fonction de leurs encadrements. Il ressort, du premier spectre, qu'une faible proportion des enquêtés (moins de 20%) appartient à un groupe musical. Le second spectre révèle que plus de la moitié des enquêtés a reçu une formation musicale au sein d'une structure formelle d'étude musicale

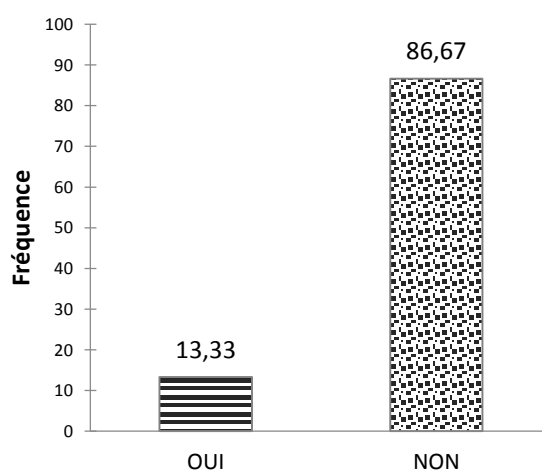


Figure 7 : Appartenance à un groupe musical

2.1.4. Age, expérience en musique et temps de connaissance du rythme « Awhangbahoun »

Le tableau 1 présente la caractérisation des enquêtés en fonction de l'âge, de la durée de l'expérience en musique et de la durée de connaissance du rythme « Awhangbahoun ». Il ressort de l'analyse du tableau 1 que l'âge de la population enquêtée varie entre 23 et 60 ans. L'âge moyen est de 32 ans. L'expérience en musique varie entre 0 et 40 ans et l'expérience musicale moyenne est de 19 ans. Toute la population enquêtée connaît le rythme « Awhangbahoun ». Le temps de connaissance du rythme varie entre 10 et 40 ans avec une moyenne de 21 ans.

Tableau 1 : Age, expérience en musique et temps de Connaissance du rythme « Awhangbahoun »

Paramètres	Age	Expérience en musique	Temps de connaissance du rythme
Minimum	23	0	10
Maximum	60	40	40
Moyenne	32,83 ± 8,21	19,23 ± 8,43	21,03 ± 7,58

2.1.5. Style musical pratiqué ou aimé

La figure 8 ci-dessous présente la caractérisation de la population enquêtée en fonction de leurs styles de musique. Il ressort que la musique moderne et la musique tradi-moderne sont majoritairement pratiquées ou aimés dans les proportions respectives de 40% et de 46,66%. Il existe également une faible proportion de pratiquants de la musique traditionnelle (10%) puis une proportion de 3,33% des enquêtés qui ne pratiquent aucun style de musique.

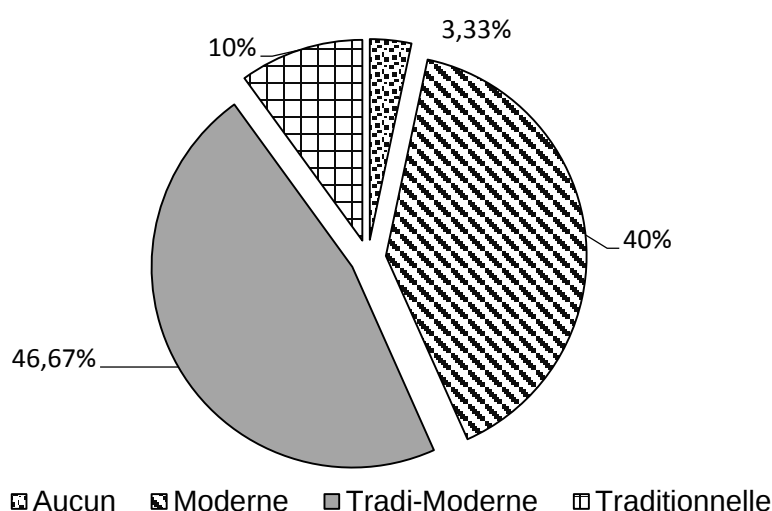


Figure 8 : Répartition des enquêtés suivant le style musical

2.1.6. Appartenance à un groupe musical et encadrement

Les figures 9 et 10 ci-dessous présentent la caractérisation des populations enquêtées respectivement en fonction de leur encadrement en musique et en fonction de leur appartenance à un groupe musical. Il ressort du premier spectre qu'une faible proportion (moins de 20%) appartient à un groupe musical (figure 9). Du second spectre, il faut noter que plus de la moitié des enquêtés a reçu au moins une formation musicale au sein d'une structure formelle d'étude musicale (figure10).

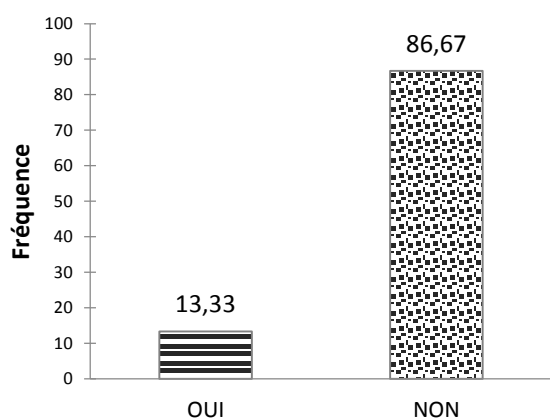


Figure 9 : Appartenance à un groupe musical

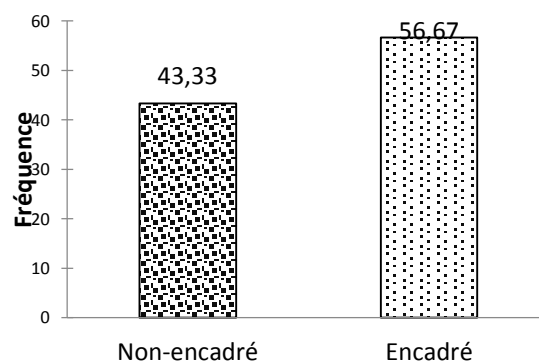


Figure 10 : Encadrement des enquêtés

2.1.7. Pratique du rythme « Awhangbahoun »

La figure 11 présente les proportions d'enquêtés qui pratiquent le rythme « Awhangbahoun ». Il faut noter que la majorité des enquêtés ne pratiquent pas le rythme « Awhangbahoun ».

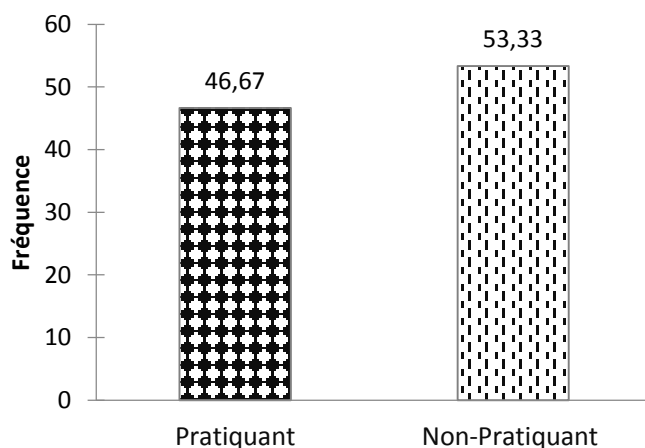


Figure 11 : Pratique du rythme « Awhangbahoun »

2.1.8. Perception des enquêtés sur l'originalité du rythme « Awhangbahoun »

La figure 12 ci-dessous présente la caractérisation des enquêtés en fonction de leur perception sur l'authenticité du rythme « Awhangbahoun » tel que pratiqué de nos jours. La grande majorité (70%) des enquêtés est convaincue que le rythme « Awhangbahoun » a subi des transformations dans le temps et dans l'espace au sein de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste, et donc, il n'est plus joué comme à sa création.

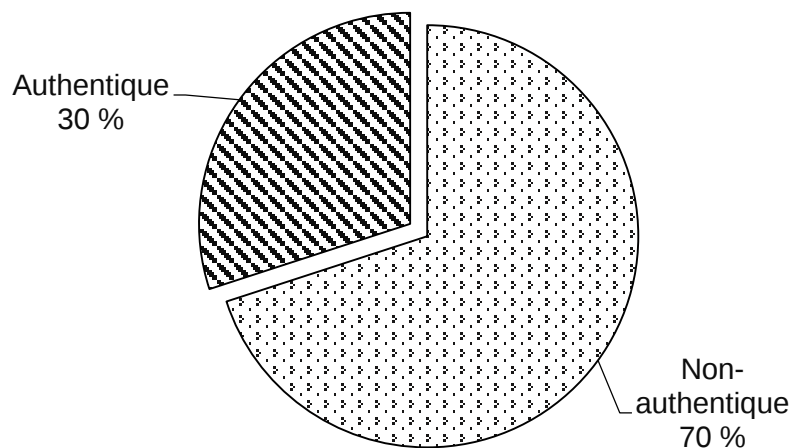


Figure 12 : Perception des enquêtés sur l'authenticité du rythme

2.2. Historique de la création du rythme « Awhangbahoun »

Le rythme « Awhangbahoun » a été créé au début des années 1950. Ce fut à Sotchanhoué, un village de la vallée de l'Ouémé, au Sud du Bénin. En effet, le pasteur Samuel Biléou Joseph Oshoffa, prophète fondateur en 1947 à Porto-Novo de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC), était dans une tournée d'évangélisation et de délivrance dans la région de la vallée de l'Ouémé. Il arriva au village nommé Sotchanhoué, un village habité par une population de pêcheurs appelée « *Toffin* ». Dans ce village, Dieu délivra par le biais du Pasteur, un enfant de l'emprise des forces maléfiques. L'enfant délivré est un membre de la famille d'un artiste auteur, compositeur, chanteur, musicien percussionniste appelé M Martin Gougbe. Ce musicien était pratiquant d'un rythme traditionnel *vodoun* appelé « *Danhoun* ». A la suite de la délivrance de l'enfant par le biais du pasteur Oshoffa, Gougbe Martin s'est converti à l'Eglise du Christianisme Céleste, abandonnant ses divinités et sa musique « *Danhoun* » et suivit le pasteur Oshoffa dans la suite de sa mission d'évangélisation et de délivrance. C'est ainsi qu'au cours de la suite de la tournée dans ce même village, sous une inspiration divine, il rassembla quelques musiciens percussionnistes de son ancien groupe folklorique avec quelques-uns de ses enfants et ses anciens instruments de percussion ; il indiqua à chaque percussionniste une nouvelle sonorité à jouer. L'orchestration de ces différentes nouvelles sonorités donna une nouvelle musicalité. Ce nouveau rythme musical a assuré l'animation pendant le reste des étapes de la tournée d'évangélisation du pasteur Oshoffa. Un constat a été fait selon les informations reçues des personnes ressources telles que Didolanvi Félix, Raphael Shéyi Houédécourtin : « *Chaque fois que M. GOUGBE Martin et son groupe folklorique reconstitué jouaient ce nouveau rythme inspiré divinement, on notait la manifestation des démons et autres esprits maléfiques autrefois cachés dans le corps des personnes possédées.* » C'est alors que le pasteur Oshoffa délivrait ces personnes possédées de l'emprise des forces maléfiques. Aux yeux de tous ceux qui en étaient témoins, cela facilitait les activités de délivrance du pasteur. Alors les populations témoins de ces événements répétés donnèrent à ce nouveau rythme musical facilitateur de délivrance, le nom en langue locale de « Awhangbahoun » qui signifie en français « musique de délivrance ». Depuis lors, ce rythme a été adopté par tous les fidèles de l'Eglise Christianisme Céleste et est joué au cours des cultes et événements de ladite église. Le rythme « Awhangbahoun » fut joué pour la première fois en présence de tous les fidèles de l'ECC, lors du grand rassemblement annuel de tous les fidèles appelé pèlerinage de « *Sèmè* », en décembre 1954 par Gougbe

Martin et son groupe reconstitué. Gougbe Martin fut surnommé *Agbalila* lors de cette animation. Les autres membres du groupe ayant animé à ce pèlerinage sont : Allagba Gaïtan, Adossou Léon, Wollida Gbadji, Noundédo, Tchénanon, Frédéric, Agbété (fils de *Agbalila*). Après cet évènement, d'autres artistes et groupes folkloriques de l'Eglise du Christianisme Céleste ont inséré ce rythme dans leur répertoire. Alors, comment était l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* » à l'origine ?

2.3. Orchestration originale du rythme « *Awhangbahoun* »

L'orchestration d'une musique consiste à composer et à arranger les différentes sonorités ou patterns suivant des règles données. C'est un grand outil qui permet de faire entendre à la fois ou successivement une multitude de sons de diverses natures. L'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* » est faite avec différents instruments de musique traditionnels. Ce sont tous des instruments de percussion. En effet, les instruments de percussion sont des instruments de musique dont l'émission sonore résulte de la frappe ou du grattage d'une membrane ou d'un matériel résonnant. On en distingue les membranophones, les idiophones, les cordophones et les électrophones. Dans le cas de l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* », les percussions utilisées sont des idiophones et des membranophones.

▪ Les idiophones intervenant dans l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* » :

Un idiophone est un instrument à percussion dont le matériau lui-même produit le son lors d'un impact, soit par un accessoire extérieur (comme une baguette), soit par une autre partie de l'instrument. Deux idiophones interviennent dans l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* ».

- ✓ « **Gan** » : cloche traditionnelle fabriquée à base de fer par les forgerons locaux. Il est joué avec un bâton et il joue un rôle de métronome gardant le rythme



Figure 13 : « *Gan* »

- ✓ « **Asso** » : shaker ou castagnette traditionnelle. Il sert de remplissage rythmique.



Figure 14 : « *Asso* » ou castagnette traditionnelle

- **Les membranophones intervenant dans l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* » :**

Dans cette catégorie de percussion, la frappe d'une peau (animale ou synthétique) tendue sur un fut, avec des baguettes ou les mains, engendre un son qui est amplifié par la caisse de résonance et par l'adjonction éventuelle de timbres. La hauteur du son dépend de la taille du fut et de la tension de la peau. Dans l'orchestration du rythme « *Awhangbahoun* », on distingue les membranophones suivants :

- ✓ « **Base** » : Il s'agit d'un tam-tam en forme de fût, portant une face jouable recouverte de peau d'animal. Il résonne dans les fréquences graves et joue un rôle d'accompagnateur.



Figure 15 : tam-tam « *Base* »

- ✓ « *Kléhoun* » : C'est un tam-tam moyen en bois portant une face jouable et il joue un rôle d'accompagnateur.

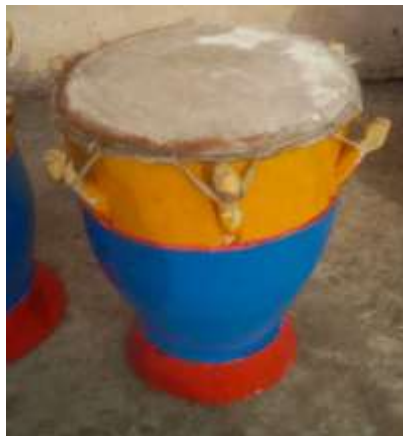


Figure 16 : tam-tam moyen « *Kléhoun* »

- ✓ « *Agba kpèvi* » : C'est tam-tam qui joue le rôle d'accompagnateur et il est en forme de fût ou d'un tambour traditionnel moyen possédant deux faces jouables



Figure 17 : tam-tam « *Agba kpèvi* »

- ✓ « ***Agba daho*** » : C'est un tam-tam en forme de fût ou d'un grand tambour traditionnel possédant deux faces jouables. Il joue un rôle d'accompagnateur et par moment de soliste.



Figure 18 : tam-tam « *Agba daho* »

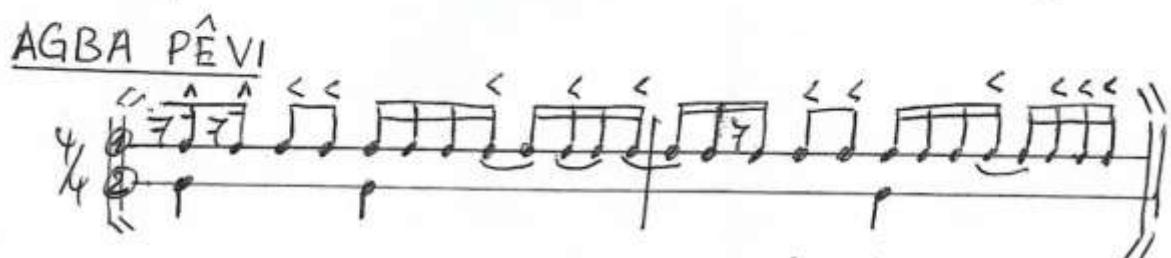
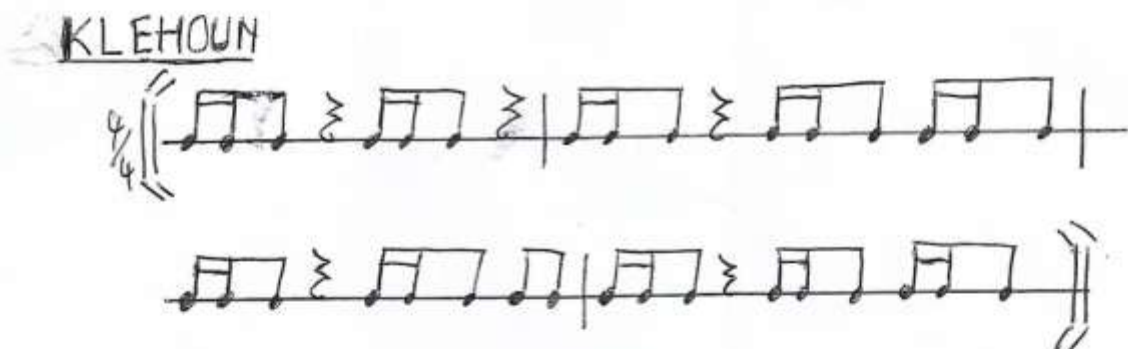
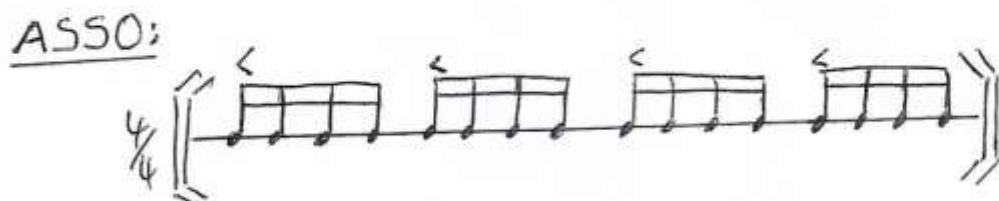
- ✓ « ***Téhoun*** » : C'est un grand tam-tam ou un tambour droit en forme de fût qui possède une seule face jouable. Il est le conducteur de l'orchestration, des patterns de danse et accompagne le chanteur.



Figure 19 : *tam-tam « Téhoun »*

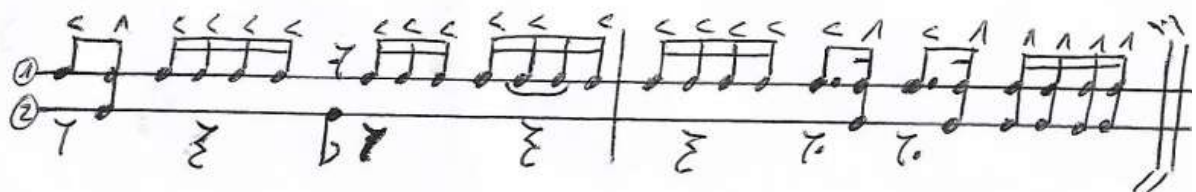
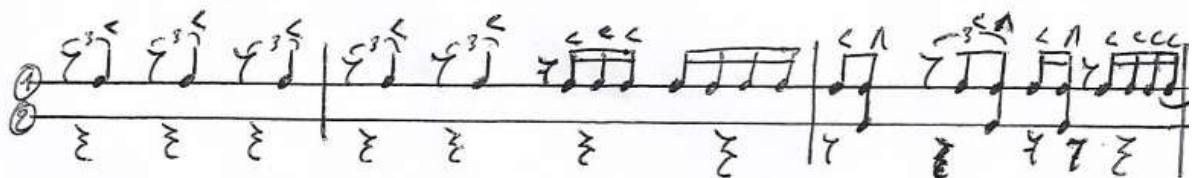
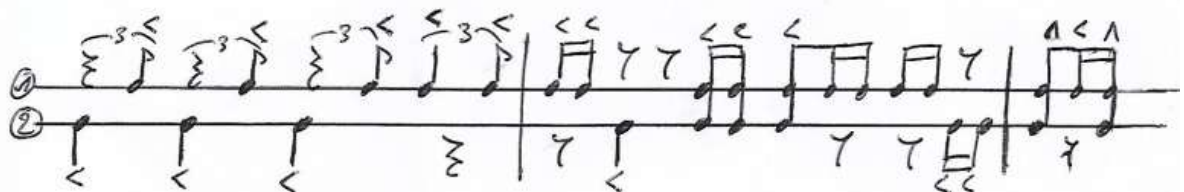
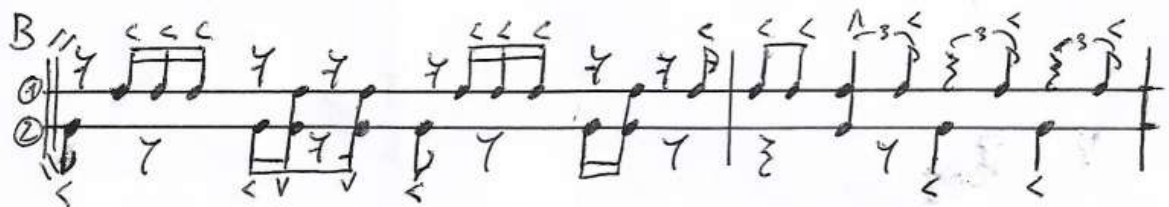
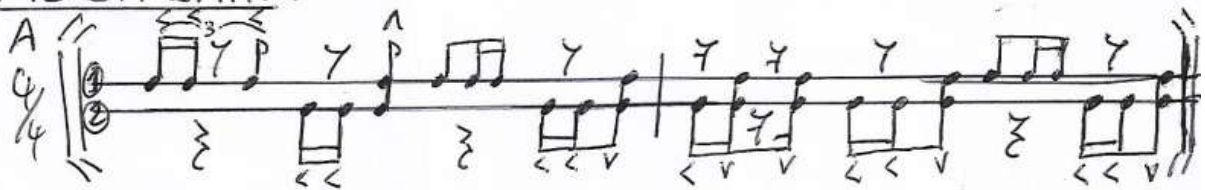
2.4. Transcription de l'orchestration du rythme « Awhangbahoun »

La Transcription est une écriture musicale des différentes sonorités des instruments de musique entrant dans l'orchestration d'un rythme. Ces sonorités sont appelées patterns. Cette transcription fait usage de figures de silence et de figures de notes, d'accents, de signes de liaison, de points de prolongation, de barres de mesure, de barres de reprise en fonction de la sonorité à transcrire. Ces éléments sont placés sur des lignes qui représentent les parties jouées des différents instruments. Le rythme « *Awhangbahoun* » est de nature binaire fonctionnant sur le rythmique 4/4 ; ce qui signifie que l'unité de temps est la *noire* et on a quatre *noires* par mesure. Ladite transcription se présente comme suit :



- ① Pattern joué avec un baton sur la 1^{re} face
- ② Pattern joué avec la paume de main sur la 2^{de} face

AGBA DAHO:



①: Pattern joué avec un bâton sur la 1^{re} face

②: Pattern joué avec une paume de main sur la 2^e face

A: Pattern d'accompagnement simple

B: Pattern accompagnant les phases de danse

TEHDUN:

① Pattern du baton sur la face jouable

② Pattern de la paume de main sur la face jouable

2.5. Evolution du rythme « *Awhangbahoun* »

Rappelons que la première prestation grand public du rythme « *Awhangbahoun* » a eu lieu en décembre 1954 au pèlerinage de Sèmè. A la suite de cette prestation offerte par le créateur du rythme et son groupe, d'autres artistes musiciens et certaines chorales de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC) ont pris l'initiative d'introduire le rythme « *Awhangbahoun* » dans leurs répertoires. Au nombre des artistes auteurs compositeurs ayant inséré le rythme « *Awhangbahoun* » dans leur répertoire musical et enregistré des phonogrammes du rythme « *Awhangbahoun* », on peut citer : El Samata, Félix Didolanvi alias Pêcheur, Franck Akloe, Awhonangbo Pascal et Raphael Sheyi Houédécourtin. Ces artistes sont tous des maîtres de chœurs de l'ECC. Certains parmi eux, notamment Félix Didolanvi alias Pêcheur, Franck Akloe et Awhonangbo Pascal, y ont ajouté d'autres instruments et d'autres patterns sans changer le nom du rythme et les sonorités de base. A partir des années 1970, ce rythme a été vulgarisé dans toute la communauté de l'ECC, notamment sur les paroisses. Les chorales recevaient une formation à la pratique du rythme « *awhangbahoun* » des premiers pratiquants. C'était une transmission orale de savoir-faire. Pendant cette période, le rythme était utilisé lors des cérémonies ou rituels de délivrance spirituelle comme se fut le cas à sa création. De nos jours, les paroissiens l'utilisent non seulement lors des cérémonies de délivrance comme s'était le cas à sa création, mais également au cours des cérémonies d'action de grâces pendant les messes et les cultes, pendant les célébrations ou événements festifs des paroisses de cette église. Les spectacles de ces événements festifs sont animés par différents groupes folkloriques ou chorales de différentes paroisses et les artistes qui pratiquent ce rythme. D'autres chorales ou groupes musicaux appartenant à d'autres confessions religieuses pratiquent également ce rythme pendant leurs célébrations. Cette remarque est flagrante chez la plupart des églises évangéliques, les églises protestantes et certaines églises catholiques du pays. Les chorales de ces assemblées sont pour la plupart, renforcées par des choristes provenant des chorales des paroisses de l'ECC. Pour avoir été spectateurs de plusieurs prestations de ce rythme, nous avons constaté facilement une différence de sonorité entre les orchestrations de différents groupes en prestation. Nos constats ont été confirmés par les personnes ressources lors de nos enquêtes sur le terrain. Elles nous ont rapporté que plusieurs artistes et chorales de l'ECC tels que Félix Didolanvi alias Pêcheur, Franck Akloe, Awhonangbo Pascal... ajoutent d'autres sonorités et parfois d'autres instruments de musique tels que le « *kpaxlè* », le « *tumba* », le « *djimbé* », les gons cubains..., à l'orchestration originale du rythme, et dans d'autres cas, c'est dû à une mauvaise transmission du savoir-faire des formateurs. Ces déclarations ont été confirmées par les artistes auteurs compositeurs

percussionnistes praticiens du rythme »*Awhangbahoun* » tels que Félix Didolanvi alias Pêcheur, Franck Akloe, et Raphael Sheyi Houédécourtin. Selon les explications de Raphael Sheyi Houédécourtin, artiste musicien percussionniste, « les ajouts de sonorités et d'instruments de musique, témoignent du caractère vivant de ce patrimoine musical ». Alors, il nous semble opportun de nous interroger sur comment sauvegarder l'originalité sonore de l'orchestration de ce rythme « *Awhangbahoun* », patrimoine musical de cette communauté béninoise face cet envahissement de sonorités et de patterns étrangers.

2.6. Sauvegarde de l'originalité du rythme « *Awhangbahoun* »

La sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* » nécessite d'une part, l'implication d'un certain nombre d'acteurs ayant en charge la gestion de ce patrimoine ou dont les actions ont un impact sur sa sauvegarde et d'autre part, la définition des stratégies de la sauvegarde.

2.6.1. Les acteurs de la sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* »

L'implication des divers acteurs en présence trouve sa justification dans le fait que le rythme « *Awhangbahoun* » est produit, pensé, modelé et approprié par eux. La préservation de ce rythme nécessite leurs diverses implications. Il s'agit de :

- **La communauté chrétienne béninoise**

La communauté chrétienne Béninoise en général et l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC) en particulier sont les premiers acteurs de l'exploitation du rythme « *Awhangbahoun* ». Elles sont considérées comme telles, par l'appropriation et l'usage qu'elles ont du rythme « *Awhangbahoun* ». De plus, leur pouvoir de mobilisation et d'action se manifeste par le biais d'associations diverses qui peuvent faire pression et influencer les administrations locales dans les prises de décision ; d'où l'importance de leur participation au processus de mise en place de stratégies de conservation de ce rythme.

- **Les professionnels de la musique au Bénin**

Ce sont les artistes musiciens chanteurs ou instrumentistes, les promoteurs de spectacles, les ingénieurs du son, les producteurs de phonogrammes, les distributeurs de disques, les managers ou agents d'artiste, les musicologues... Cette liste tend à s'élargir à d'autres disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie, l'économie. Ces acteurs travaillent de façon indépendante ou dans les services administratifs de la musique.

- **Les acteurs économiques**

Les acteurs économiques sont les entrepreneurs, les propriétaires, les promoteurs et investisseurs notamment dans le domaine de l'art et du tourisme.

▪ **Les acteurs publics du Bénin**

Sont désignés comme acteurs publics, les autorités publiques, les institutions communales, régionales et nationales. Le pouvoir de décision et de mobilisation de l'acteur public dans la prise en charge du rythme « *Awhangbahoun* » est bien plus important que celui de la majorité des autres acteurs ; surtout dans le contexte de la décentralisation, qui implique aux collectivités locales des responsabilités majeures dans la définition et la sauvegarde du patrimoine à travers le Service des Affaires Culturelles de chaque commune. Le rôle des acteurs publics se manifeste à plusieurs niveaux, aussi bien au niveau législatif, exécutif et financier que dans la construction de la prise de conscience collective de l'importance du patrimoine musical. C'est une condition incontournable pour la sauvegarde. .

▪ **La gouvernance**

Le concept de gouvernance se distingue de celui du gouvernement qui, lui est caractérisé par le pouvoir de décision et qui confie aux seules autorités politiques le monopole de la gestion des affaires publiques. Dans la gouvernance, les acteurs de toute nature et les institutions publiques s'associent, mettent en commun leur ressources, leurs expertises, leurs capacités et leurs projets et créent une nouvelle coalition d'action fondée sur le partage des responsabilités. La gouvernance prend donc en charge la conservation du rythme « *Awhangbahoun* » dans sa globalité historique. C'est-à-dire l'intégration des actions publiques et privées des différents acteurs dans une démarche unifiée, vise au-delà de sa conservation, son exploitation massive, sa promotion, sa mise en valeur en tant que ressource pour le développement, afin qu'il continue à vivre et à faire vivre les communautés qui le pratique.

▪ **Les médias, les institutions et les industries culturelles**

Les médias, les institutions et les industries culturelles ont également un rôle essentiel à jouer pour assurer la vitalité du rythme « *Awhangbahoun* » en développant les publics et en sensibilisant le grand public. En effet, on peut informer le public des grands aspects de ce rythme, assurant à celui-ci une popularité nouvelle et plus large ; tout en promouvant une approche plus experte qui renforce à son tour l'intérêt pour ses richesses artistiques. Ceci aura pour effet une participation active du public à la réalisation même de la sauvegarde en vue de préparer convenablement les communautés et les institutions à la conservation de l'ensemble des sonorités composant ce rythme.

2.6.2. Stratégie de sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* »

Les mesures de sauvegarde destinées aux arts du spectacle traditionnels s'appuient sur la transmission des savoirs et des techniques, du jeu et de la facture des instruments et du renforcement des liens entre le maître et l'élève (*Patrimoine culturel immatériel de l'humanité du domaine des arts du spectacle, UNESCO*). La sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* » consiste à le protéger contre l'oubli ou la mauvaise transmission. Elle réunit trois processus importants à savoir: la reconnaissance, l'appropriation et la transmission.

▪ **La reconnaissance :**

Il s'agit d'être conscient de l'importance de la sauvegarde du patrimoine musical « *awhangbahoun* ». Tout d'abord, la conscience des musiciens professionnels béninois en général et des musiciens de l'Eglise du Christianisme Céleste en particulier qui participent à transmettre leurs techniques et leurs savoir-faire musicaux du rythme « *awhangbahoun* », un patrimoine vivant, un trésor de l'humanité. Puis il s'agit de la conscience des communautés béninoises qui doivent reconnaître ce patrimoine musical qui les distingue sur le marché international. En effet, le rythme « *awhangbahoun* » a été créé au Bénin, il est donc important que toutes les communautés béninoises le reconnaissent comme faisant partie de leur richesse musicale afin de le préserver. Sur un troisième plan, il s'agit d'une prise de conscience des états et des organisations internationales de la richesse historique et culturelle du rythme « *awhangbahoun* ».

▪ **L'appropriation :**

L'appropriation est un processus dynamique par lequel chaque individu va à l'apprentissage et à la maîtrise du rythme. Dans le cas d'espèce, elle consiste à la maîtrise de l'historique du rythme « *Awhangbahoun* », la maîtrise des différents instruments de musique traditionnelle intervenant dans l'orchestration de ce rythme et de leurs résonnances. On peut également percevoir l'appropriation de ce patrimoine d'un point de vue collectif.

▪ **La transmission :**

Ce qui distingue le patrimoine musical après la reconnaissance et l'appropriation est la transmission. L'être humain peut reconnaître et s'approprier un patrimoine immatériel mais sans la transmission ce patrimoine va disparaître. La transmission du rythme « *awhangbahoun* » se fait habituellement au sein des chorales de l'Eglise du Christianisme Céleste. C'est une transmission de savoir-faire des anciens choristes aux nouveaux désireux

de pratiquer ce rythme. Elle se fait de façon orale. Ce qui laisse une porte ouverte à la modification des sonorités originales, la déformation des figures rythmiques, l'invasion de sonorités étrangères etc. Pour corriger cet état de chose, il est nécessaire de faire usage de la transcription ou l'enregistrement audiovisuel des différents patterns de l'orchestration de ce rythme au cours de la transmission. La transcription est l'écriture musicale des différents patterns ou sonorités d'un rythme ou d'une mélodie. La transcription et les enregistrements sont des éléments qui permettent d'éviter la destruction ou d'éventuelles modifications des patterns ou sonorités de l'orchestration afin de transmettre le rythme dans son originalité. Il faut noter que les enregistrements et archives doivent être numérisés au risque de subir une détérioration pouvant même aller à leur perte définitive au fil des années. Le processus de numérisation permet d'identifier et d'inventorier convenablement les documents. Il faut également introduire la formation à la pratique de ce rythme dans les centres de formation musicale, les écoles et les groupes musicaux. Ceci suscitera une maîtrise et une exploitation massive du rythme « *Awhangbahoun* » original, donc une sauvegarde à grande échelle. Ce rythme étant un patrimoine musical, donc un patrimoine culturel immatériel, comment le sauvegarder tout en préservant son caractère vivant ?

2.6.3. Comment sauvegarder sans figer le rythme « *Awhangbahoun* » ?

Pour rester vivant, le patrimoine musical doit être recréé en permanence et transmis d'une génération à l'autre. Le risque existe que certains éléments de ce patrimoine puisse mourir ou disparaître faute d'aide, mais sauvegarder ne signifie pas pour autant fixer ou figer le patrimoine sous forme « pure » ou « originelle ». Dans le cas d'espèce, la sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* » consiste à transférer les connaissances, les savoir-faire et les significations de ce patrimoine à la nouvelle génération. La Convention de 2003 insiste davantage sur la transmission, ou communication du patrimoine de génération en génération que sur la production de manifestations concrètes telles que les danses, les chants, les instruments de musique ou l'artisanat. Dans une large mesure, donc, toute mesure de sauvegarde s'inscrit dans la perspective de renforcement et de la consolidation des conditions diverse et variées, matériel et immatériel, qui sont nécessaires à l'évolution et l'interprétation continues du patrimoine musical, ainsi qu'à sa transmission à la génération à venir. Les mesures de sauvegarde destinées à faire en sorte que ce patrimoine puisse être transmis d'une génération à l'autre diffèrent considérablement de celle qui exige la protection du patrimoine matériel (naturel ou culturel). Cependant certains éléments du patrimoine matériel sont parfois associés au patrimoine culturel immatériel. C'est la raison pour laquelle la Convention

évoque, dans sa définition du patrimoine culturel immatériel, « les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui lui sont associés ». Dans le cas du rythme « *Awhangbahoun* », il s'agit des instruments de musique traditionnelle qui sont le « *gan* », le « *asso* », le « *klehoun* », le « *agba kpêvi* », le « *agba daho* » et le « *téhoun* », et les matières entrant dans leur fabrication, les temples ou autres lieux d'expression scénique. Cela signifie-t-il que tous les éléments de ce patrimoine musical doivent être sauvegardés ou revitalisés, quel qu'en soit le coût ?

Comme un organisme vivant, le rythme « *Awhangbahoun* », patrimoine musical suit un cycle et certains de ces éléments ont donc des chances de disparaître, après avoir donné naissance à d'autres formes d'expression. Ainsi, selon l'évolution, certains instruments du rythme « *Awhangbahoun* » peuvent disparaître au profit d'autres. Il peut se faire que certaines sonorités de ce rythme, malgré leur valeur, ne soit plus considérées comme pertinentes ou significatives pour la communauté de l'église du christianisme céleste elle-même. Comme l'indique la Convention, seul le patrimoine immatériel que « les communautés reconnaissent comme leur et leur procure un sentiment d'identité et de continuité doit être sauvegardé ». Par « reconnaissance », la Convention entend un processus formel ou, plus souvent, informel par lequel les communautés reconnaissent que des pratiques, des représentations, expressions, des connaissances et des savoir-faire spécifiques et, le cas échéant, les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés, font partie de leur patrimoine culturel. Dans le cas d'espèce, les mesures de sauvegarde doivent être élaborées et appliquées avec le consentement et la participation de la communauté de l'Eglise du Christianisme Céleste (ECC) elle-même. Les mesures de sauvegarde doivent respecter les pratiques coutumières régissant l'accès à des aspects spécifiques du rythme « *Awhangbahoun* » sans pour autant le fixer ou affecter son caractère de patrimoine vivant. Pour ce faire, il faut perpétuer la pratique de ce rythme. Quelles sont les suggestions dans le cadre de la sauvegarde de ce rythme ? Ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE III : SUGGESTIONS ET PROJET PROFESSIONNEL

Dans ce chapitre, nous présentons nos suggestions pour une bonne sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* » et notre projet professionnel.

3.1. Suggestions

En vue d'une bonne sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* », nous suggérons de le rendre accessible à tous grâce au système éducatif et aux organismes de diffusion. Il s'agira d'enseigner la pratique de ce rythme aux programmes d'étude scolaire. Il faut également que les responsables de l'Eglise du Christianisme Céleste incitent les chorales des différentes paroisses à utiliser quotidiennement ce rythme lors des cultes et autres célébrations. La pratique régulière du rythme reste et demeure la meilleure méthode de sa sauvegarde. Nous recommandons également une coexistence entre recherche, éducation et culture. Ceci permettra de produire des œuvres musicales de qualité supérieure et une riche documentation sur ce rythme. En fin, il est nécessaire de faire connaître le rythme « *Awhangbahoun* » à l'étranger par le biais des organisations culturelles locales et internationales, et les médias.

3.2. Projet professionnel

3.2.1. Titre du projet : Festival des Sonorités Locales

3.2.2. Contexte et justification

Le Bénin est un pays de l'Afrique de l'ouest, subdivisé en soixante-dix-sept communes. Ces différentes communes de la république du Bénin regorgent de nombreuses et variées musiques traditionnelles. Ces musiques constituent le patrimoine musical du Bénin qui se transmet d'une génération à l'autre par l'apprentissage. Cette transmission se fait généralement dans les couvents, les églises et autres lieux de cultes de chaque commune béninoise. Les artistes praticiens, potentiels détenteurs du savoir-faire, sont les principaux acteurs de cette transmission. Mais de nos jours, le mécanisme de cette dernière est mis à mal par des phénomènes qui entravent son efficacité.

Il est facile de constater les effets néfastes de l'exode rural qui fait migrer la majorité de la jeune génération vers les zones urbaines à la recherche du mieux-être. Or, ce sont ces jeunes qui devraient recevoir le savoir-faire musical des aînés selon la tradition. De plus, la minorité restante qui reçoit l'apprentissage de ces musiques traditionnelles locales y ajoute dans l'exécution, de nouvelles sonorités sous l'influence de sonorités étrangères. Il est aisé de constater dans une même localité, des artistes praticiens d'un même rythme, le jouant de

différentes manières. Bon nombre de ceux qui ont reçu cet héritage musical, l'ont abandonné au profit d'autres pratiques musicales étrangères. Cet abandon est encouragé par les canaux de diffusion notamment les médias. En effet, les médias béninois ne réservent qu'un très petit espace de diffusion pour les musiques locales. Elles diffusent sans discontinuité, les musiques d'origine étrangère, des musiques dites modernes et des transformations de musiques traditionnelles béninoises adaptées à l'image des sonorités étrangères. Ces différents constats ont pour corollaires : la réduction du nombre des véritables détenteurs des musiques locales, la rareté de spectacles ou de diffusion des musiques locales, la perte de l'originalité sonore des musiques locales, le désintéressement du public pour ces musiques.

Face à cette situation, le béninois soucieux de la sauvegarde de nos richesses musicales en vue du développement des communautés à la base par la culture et l'épanouissement des populations locales ne sauraient restés insensibles. Il doit agir pour essayer de changer la donne. C'est bien ce qui justifie l'élaboration du présent projet dont le nom est assez évocateur : Festival des Sonorités Locales.

3.2.3. Objectif global

Sauvegarder le patrimoine musical de chacun des communes du Bénin

3.2.4. Objectifs spécifiques

- Former en une semaine, cinquante (50) jeunes musiciens à la pratique de trois (3) musiques traditionnelles identitaires par commune.
- Transcrire l'orchestration des trois (3) rythmes traditionnels étudiés par commune.
- Produire un géant concert avec les musiques traditionnelles étudiées dans un lieu public de la commune.

3.2.5. Résultats attendus

- Cinquante jeunes musiciens sont formés à la pratique de trois (3) musiques traditionnelles identitaires par commune.
- Trois (3) musiques traditionnelles identitaires sont transcrites par commune.
- Un géant concert avec trois (3) musiques traditionnelles identitaires est offert au public par commune.

3.2.6. Activités

Les activités entrant dans la réalisation de ce projet sont respectivement:

- Organisation d'une formation à la pratique de trois musiques traditionnelles identitaires par commune
- Transcription de l'orchestration des trois (3) rythmes traditionnels étudiés par commune
- Production d'un géant concert à base de trois musiques traditionnelles étudiées dans un lieu public de chaque commune

3.2.7. Bénéficiaires

- **Directs** : les personnes ressources et les jeunes musiciens des communes du Bénin.
- **Indirects**: les prestataires d'événements culturels, les commerçantes locales, les autorités politico-administratives locales.

3.2.8. Résumé du projet

Dans chaque commune où le projet est accueilli, le service des affaires culturelles de la commune se charge d'identifier trois (3) musiques traditionnelles reconnues comme locales dont l'originalité est sous la menace de disparition. Après l'étape d'identification, deux (2) artistes praticiens ressources (un chanteur et un percussionniste) sont sélectionnés par musique à sauvegarder. Cette sélection se fait sur la base de l'ancienneté dans la pratique de la musique, la pratique de l'originalité de la musique, le nombre de disque produit à base de la musique et la capacité à transmettre le savoir-faire musical. Ces deux personnes ressources à sélectionner par musiques locales ne doivent pas appartenir à un même groupe folklorique. Cette phase de sélection dure une (1) semaine. Pendant cette même semaine, le directeur du projet procède au recrutement de cinquante (50) jeunes musiciens désireux de maîtriser la pratique des musiques locales. Après cette phase de recrutement, il est organisé un atelier de formation au profit des musiciens locaux recrutés. Les artistes praticiens ressources sélectionnés sont les formateurs. Cet atelier dure une semaine pendant laquelle, les jeunes musiciens participants recevront des formations pratiques sur l'orchestration originale des trois (3) musiques locales en étude. Le soir de la dernière journée de la semaine, il est organisé un concert de restitutions animé par les jeunes musiciens participants. Ce géant concert a lieu dans le centre de loisir communal ou dans un autre espace public approprié. Les musiciens ayant participé à la formation et les artistes formateurs y reçoivent chacun, une attestation de participation. Les formateurs et d'autres personnalités culturelles reçoivent des distinctions. La semaine suivante, une équipe de trois musiciens diplômés de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) est mise en place pour produire la transcription des différents patterns de l'orchestration originale des trois (3)

musiques étudiées. Cette dernière activité dure trois jours. Les transcriptions sont numérisées, publiées et conservées au service des affaires culturelles de la commune.

Conditions de participation pour les musiciens

- Etre un artiste musicien de nationalité béninoise et résidant dans la commune qui abrite l'évènement.
- Etre âgé d'au moins 18ans et 35ans au plus.
- Etre habitué de la scène musicale.
- Etre ponctuel et discipliné.

Période : en fonction des ressources mobilisées

Lieu : Centre de loisir ou espace public de chaque commune du Bénin

Durée : trois semaines

3.2.9. Opportunité pour les partenaires

Persuadés que notre projet ne peut se réaliser sans la contribution de potentiels partenaires partageant notre cause, nous avons choisi dans une logique de partenariat gagnant-gagnant faire recours à des partenaires publics comme privés. Nous identifierons certaines structures en qualité des partenaires privilégiés ou sponsors à qui nous offriront diverses possibilités de visibilité en contre partie du soutien que nous obtiendrons d'eux.

➤ Partenariat financier

Les partenaires qui apportent une contribution financière bénéficient d'une ou de plusieurs de nos offres de visibilité déclinées comme suit :

- logo sur nos affiches (1000 affiches A2 à diffuser dans tous les lieux culturels, les administrations, les bars et buvettes, les lieux de commerces, etc.)
- logo sur nos flyers (5000)
- logo sur nos banderoles (5 au moins)
- logo et lien à partir de notre site internet et de nos différentes pages (large promotion sur le net)
- nom et logo dans les spots TV et radios
- relais dans la presse écrite
- des stands et banderoles aux couleurs de chaque structure sur les lieux de concert
- distribution de matériels et articles promotionnels de chaque structure

- des prix au nom des sponsors
- L'animateur du concert citera abondamment votre marque ou votre nom

➤ Partenariat technique ou logistique

La logistique nécessaire à la réalisation de notre projet est de première importance. Nos besoins se présentent comme suit : son et lumière, podium, transport, groupe électrogène, impression d'affiches et flyers, consommables informatiques, bâche et chaises. Nos sponsors peuvent nous soutenir en partie ou entièrement, l'un ou l'autre de ses besoins pour bénéficier selon l'apport, de nos offres de visibilité.

3.2. 10. Budget prévisionnel

N°	Désignations	Quantité	Prix unitaire	Montant en CFA
A- Plateau Technique				
A1-	Location d'espace pour concert	01 soirée	50.000	50.000
A2-	Location d'instrument de percussion pour la formation et le concert	03 ensembles	100.000	300.000
A3-	Location sonorisation et lumière pour concert	01 soirée	150.000	150.000
A4-	Location podium	01 soirée	50.000	50.000
A5-	Caméra et photo professionnelles	07 jours	50.000	350.000
A6-	Electricité et eau	07 jours	20.000	140.000
Sous total A				1.040.000
B- Logistique				
B1	Chaises	300	200	60.000
B2	Bâche	02	25.000	50.000
B3	Travaux secrétariat et divers			100.000
B4	Déplacement artistes et staff			200.000
Sous total B				410.000

C- Communication				
C1	Crédit téléphone et internet			50.000
C2	Réalisation spot et diffusion radio			100.000
C3	Affiches, flyers et banderoles			100.000
C4	Couverture médiatique			200.000
Sous total C				450.000
D-Charges salariales				
C4	Coordonnateur	01	100.000	100.000
C4	Directeur artistique	01	75.000	75.000
C4	Secrétaire comptable	01	50.000	50.000
C4	Cachet des artistes formateurs	06	100.000	600.000
C4	Cachet des transpositeurs	03	75.000	225.000
Sous total D				1.050.000
Imprévu 5%				147.500
TOTAL				3.097.500

Arrêté le présent budget à la somme de *trois millions quatre-vingt-dix-sept mille cinq cent francs CFA (3.097.500 FCFA)*.

3.2.11. Source potentielle de financement

Les sources potentielles de financement de ce projet sont :

Sources	Proportions
Porteur du projet	10%
Mairie de la commune bénéficiaire	20%
Fond des arts et de la culture	40%
Sponsors	30%

CONCLUSION

Cette étude dont l'objectif global est d'étudier les orientations et stratégies de sauvegarde du rythme « *Awhangbahoun* », nous a permis de développer notre sens d'analyse critique et nous a doté d'expériences pratiques dans la conduite et la gestion d'étude sur la conservation des musiques béninoises. Il ressort de cette étude que la sauvegarde du patrimoine musical au Bénin est une entreprise complexe et d'une grande envergure nécessitant un engagement, des interventions multiples et une participation active des communautés locales. Nous avons choisi de nous intéresser au rythme « *Awhangbahoun* » principalement, pour mettre en évidence la vitalité de ce patrimoine musical et les moyens de sa sauvegarde.

Le rythme « *Awhangbahoun* » possède une riche histoire encore peu connue. Créé dans les années 1950, son orchestration fait intervenir sept (7) instruments de musique traditionnelle béninoise avec différents patterns binaires à la base avec des incursions de figures rythmiques ternaires. La conservation de ce patrimoine musical béninois nécessite l'implication d'acteurs principaux tels que : les communautés chrétiennes béninoises, les professionnels de la musique au Bénin, les acteurs économiques, les acteurs publics et politiques. La démarche stratégique de cette conservation passe par la reconnaissance et son appropriation par les communautés, puis par la mise en place d'un mécanisme de transmission de son originalité de génération en génération, car le meilleur moyen de le sauvegarder dans son originalité est de l'enseigner aux jeunes générations. Il convient de préciser que cette sauvegarde doit prendre en considération le caractère vivant de ce patrimoine immatériel ; ceci en le sauvegardant sans le figer.

La diffusion de ce patrimoine est ensuite nécessaire pour permettre une ouverture à d'autres communautés et le révéler au monde.

BIBLIOGRAPHIE

- Ali LOUATI, « *Musique de Tunisie* », Ed. Simact, 2012
- André MARY, « *afro-christianisme et politique de l'identité : l'Eglise du Christianisme Céleste* », institut d'études africaines- MMSH, Aix-en-Provence
- Apollinaire ADETONAH, « *lumière sur l'Eglise du Christianisme Céleste* », Septembre 1972
- Aziza BENNANI. (2004). In *le patrimoine culturel immatériel, les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Internationale de l'imaginaire. *Allocution*, N°17 Babel, 2004, 242 p.
- Balandier George, (1980), « *Le pouvoir sur scènes*», Paris : Gallimard, 188 P.
- Benazzouz KARIMA, « *sauvegarde du patrimoine culturel dans le contexte du développement durable : cas d'étude de la ville de bejaia.* », Mémoire de magister en architecture, 2009
- Bertin SOSSA , « *Sauvegarde du patrimoine immatériel au Bénin : vers la création d'un centre de recherches, de documentation, de formation et de diffusion des danses traditionnelles*», Mémoire de master en management de la culture et du tourisme, Institut National des Métier d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC), 2017
- Bourdin Alain, (1984). « *Traces et mémoires urbaines, enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition.* », Le patrimoine réinventé. PUF, 239p.
- Charles DUVELLE, « *Musiciens du Nord Bénin : Berba, Dendi, Dompago, Kotokoli, Pila, Somba, Tanéka, Yowabou* », Universal, 2004
- Charles DUVELLE, « *Chœurs royaux du Bénin : Fon-Gbé d'Abomey*», Universal Division Mercury, 2003
- Choay Françoise, (1992). « *L'allégorie du patrimoine* », Paris, Éditions du Seuil, Collection la couleur des idées, nouvelle édition revue et corrigée (actualisé en 2007).
- Claval Paul. (1995). « *La géographie culturelle*», Paris, Nathan.
- François BOREL, « *Bénin : rythmes et chants pour les vodun*», Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Genève ; VDE-Gallo, Lausanne, 1990
- Furet FRANÇOIS, « *Patrimoine, temps, espace, patrimoine en place patrimoine déplacé* », édition du patrimoine, Paris, 1997.
- Groupe conseil pour une politique du patrimoine, « *l'orientation pour une politique du patrimoine* », Montréal, 2004,

- Marcel CORNELOUP, « *l'heure de musique* », livre1, éditions Van de Velde, tours
- Ouvrage collectif « *La sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel : Vers une approche intégrée* », Déclaration de Yamato sur les approches intégrées de sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel, lors de la conférence internationale, Nara, Japon, octobre 2004.
- Ouvrage collectif, « *Le patrimoine culturel immatériel, Les enjeux, les problématiques, les pratiques* », Internationale de l'imaginaire N°17 Babel, Maison des cultures du monde 2004 et 2005
- Pasteur Samuel B.J. OSHOFFA, « *Constitution bleu de l'Eglise du Christianisme Céleste* », 29 mars 1980
- Rautenberg Michel, (2003). *La rupture patrimoniale. À la croisée*, 173p.
- Sélium ABOU « *L'identité culturelle*», PUI, Perrin, 2002
- UNESCO, « *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* », 32^e conférence générale de l'UNESCO, le 17 octobre 2003.

WEBOGRAPHIE

- www.amazon.fr, « *La différence : identités culturelles : enjeux, débats et politiques*», Wieviorka Michel. (2005). consulté le 30/04/2020
- www.insae.com, « *population du Bénin*», consulté le 30/05/2020
- www.UNESCO.org, « *section culture/patrimoine immatériel*», consulté le 20/03/2020
- www.UNESCO.org, « *domaine des arts du spectacle*», consulté le 20/03/2020
- www.UNESCO.org/fr/criteres, « *Présentation des critères de l'UNESCO*», consulté le 20/03/2020
- www.UNESCO.org, « *Évaluations des propositions d'inscription des biens mixtes et culturels sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO*», ICOMOS (2012), consulté le 24 avril 2020.
- www.24haubenin.info, du 10 septembre 2018, « *patrimoines matériel et immatériel dans le borgou*», consulté le 26/04/2020
- www.geocarrefour.revues.org/2155, « *L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs* », Barthou, C., Garat, I., Gravari-Barbas, M., Veschambre, V. (2010). Géocarrefour, Vol. 82/3 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 23 avril 2020.

ANNEXES

ANNEXES 1 : Questionnaire aux artistes chanteurs spécialistes du rythme « *Awhangbahoun* », au musiciens percussionnistes et aux mélomanes

Nom de l'enquête			Sexe : M ☐ F ☐
Groupe socio-culturel	Fon ☐ Adja ☐ Yorouba ☐ Goun ☐ Nago ☐ Autres (préciser) ☐		
Région d'origine			Age :
Religion	Chrétien ☐ Animiste ☐ Autres (préciser) ☐		
Profession			
Niveau d'instruction	Aucun ☐ Primaire ☐ Secondaire ☐ Supérieur ☐ Autres (à préciser)		
Statut en musique	Traditionnelle ☐ Moderne ☐ Tradi-Moderne ☐		
Type de musique			
Expérience	Année		
Appartenance à un groupe de musique	Oui ☐ Non ☐	Si oui lesquelles	
Encadrement	Oui ☐ Non ☐	Structures	
Connaissez-vous le rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	Oui ☐ Non ☐ Depuis quandannées		
Le pratiquez-vous ?	Oui ☐ Non ☐ Depuis quandAnnées		
Le rythme est-il joué comme joué à l'origine ? 'l'authentique'	Oui ☐ Non ☐		
Pourquoi ?			
Parlez-nous de l'histoire du rythme « <i>Awhangbahoun</i> » authentique (date de création, créateur, circonstance de création) ?			

6-A L' origine, quels étaient les instruments utilisés dans l'orchestration du rythme?

.....
.....

7- Comment résonnent chaque instrument dans l'orchestration du rythme à l'origine

.....
.....

8- A votre avis quels sont les moyens à mettre en œuvre en vue de sauvegarder l'originalité, l'authenticité de ce rythme.

.....
.....

9- Quels sont les acteurs qui doivent intervenir dans la sauvegarde de ce rythme ?

.....
.....

10- Quels doivent être leurs différents rôles ?

.....
.....

ANNEXES 2: Questionnaire aux autorités ayant en charge la gestion de la musique béninoise et aux responsables de l'ECC

- 1- Quel est votre nom ?.....
- 2- Quelle fonction assurez-vous?.....
- 3-Depuis combien de temps occupez-vous ce poste?.....
- 4-connaissiez-vous le rythme « *Awhangbahoun* » ?.....
- 5- Parlez-nous de l'histoire du rythme « *Awhangbahoun* » (date de création, créateur, circonstance de création) ?
.....
.....
.....
.....
.....
- 6- Faites-nous une description de chacun des instruments qui entrent dans l'orchestration du rythme authentique
.....
.....
.....
.....
.....
- 7- Comment résonnent chaque instrument dans l'orchestration du rythme authentique
.....
.....
.....
.....
.....
- 8- A votre avis quels sont les moyens à mettre en œuvre en vue de sauvegarder l'authenticité de ce rythme.
.....
.....
.....
.....
.....
.....
- 9- Quels sont les acteurs qui doivent intervenir dans la sauvegarde de ce rythme ?

.....
.....
.....
10- Quels doivent être leurs différents rôles ?

.....
.....
.....
.....

TABLE DES MATIERES

CERTIFICATION.....	i
DEDICACE.....	ii
REMERCIEMENTS	iii
RESUME.....	iv
SOMMAIRE	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE.....	3
1.1 Cadre théorique.....	3
1.1.1. Justification du choix du sujet.....	3
1.1.2. Etat de la question	4
1.1.3. Problématique.....	6
1.1.4. Objectifs de l'étude	7
1.1.5. Hypothèses	7
1.1.6. Clarification des concepts	8
1.2. Cadre institutionnel.....	9
1.3. Approche méthodologique	12
1.3.1. Echantillonnage	12
1.3.2. Phase de collecte	12
1.3.3. Phase d'analyse	13
CHAPITRE II : TRAITEMENT ET ANALYSE DES RESULTATS D'ENQUETE OU DES INFORMATIONS RECUEILLIES AU COURS DU STAGE.....	14
2.1. Caractéristiques sociodémographiques et artistiques des enquêtés.....	14
2.1.1. Genre et groupe socio-culturel	14
2.1.2. Religion des enquêtés.....	15
2.1.3. Niveau d'instruction et profession	15

2.1.3. Appartenance à un groupe musical et Encadrement	16
2.1.4. Age, expérience en musique et temps de connaissance du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	16
2.1.5. Style musical pratiqué ou aimé	17
2.1.6. Appartenance à un groupe musical et encadrement	17
2.1.7. Pratique du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	18
2.2. Historique de la création du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	19
2.3. Orchestration originale du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	20
2.4. Transcription de l'orchestration du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	24
2.5. Evolution du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	28
2.6. Sauvegarde de l'originalité du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	29
2.6.1. Les acteurs de la sauvegarde du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	29
2.6.2. Stratégie de sauvegarde du rythme « <i>Awhangbahoun</i> »	31
2.6.3. Comment sauvegarder sans figer le rythme « <i>Awhangbahoun</i> » ?	32
CHAPITRE III : SUGGESTIONS ET PROJET PROFESSIONNEL	34
3.1. Suggestions	34
3.2. Projet professionnel	34
3.2.1. Titre du projet : Festival des Sonorités Locales	34
3.2.2. Contexte et justification	34
3.2.3. Objectif global	35
3.2.4. Objectifs spécifiques	35
3.2.5. Résultats attendus	35
3.2.6. Activités	35
3.2.7. Bénéficiaires	36
3.2.8. Résumé du projet	36
3.2.9. Opportunité pour les partenaires	37
3.2. 10. Budget prévisionnel	38
3.2.11. Source potentielle de financement	39
CONCLUSION	40
BIBLIOGRAPHIE	41

ANNEXES	43
TABLE DES MATIERES	47