



REPUBLIQUE DU BENIN



MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE (MESRS)

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

MEMOIRE DE LICENCE PROFESSIONNELLE

THEME

PRATIQUES CHORALES DE RYTHMES
TRADITIONNELS DANS LA LITURGIE CATHOLIQUE
AU BENIN : CAS DE « ALUWASIO »

Présenté par :

HOLONOU DENLA Zinsou Fabrice

Sous la direction de :

Romuald TCHIBOZO
Professeur Titulaire des Universités (CAMES)
Directeur Adjoint de l'INMAAC

Année Académique : 2019-2020

SOMMAIRE

DEDICACE.....	2
REMERCIEMENTS	3
SIGLES ET ACRONYMES	4
RESUME.....	5
ABSTRACT	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1 : CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE	8
1.1. CADRE THEORIQUE	8
2.1. CADRE INSTITUTIONNEL DE LA RECHERCHE	16
2.2. CADRE METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE	18
CHAPITRE 2 : <i>ALUWASIO</i> : ORIGINES, DESCRIPTION, CARACTERE SYMBOLIQUE ET CULTUREL	21
2.1. ORIGINES DE « <i>ALUWASIO</i> »	21
2.2. PRATIQUE CHORALE <i>ALUWASIO</i>	25
2.3. GROUPES CHORALES <i>ALUWASIO</i> ET PORTEE SYMBOLIQUE DE L'ETUDE	36
CHAPITRE 3 : PROJET DE CREATION D'UNE AGENCE DE RECYCLAGE, D'ORCHESTRATION ET DE VULGARISATION DES CHANTS <i>ALUWASIO</i> AU BENIN	39
3.1. JUSTIFICATION DU PROJET.....	39
3.2. OBJECTIFS ET RESULTATS ATTENDUS DU PROJET	40
3.3. CHRONOGRAMME DE L'EXECUTION DU PROJET	40
3.4. BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT	41
CONCLUSION	42
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	43
ANNEXES	46
TABLE DES ILLUSTRATIONS	48
TABLE DES MATIERES	49

DEDICACE

A

Mon père Gbonatolé HOLONOU et ma mère Emègnonnan KAKPO

REMERCIEMENTS

Avant tout propos, nous exprimons toute notre gratitude à Dieu pour nous avoir accordé le souffle de vie et la grâce de mener à terme cette recherche. Nos remerciements sont formulés ensuite à l'endroit de :

- Notre Directeur de mémoire, Pr Romuald TCHIBOZO, Professeur Titulaire des Universités (CAMES) et Directeur Adjoint de l'INMAAC pour avoir accepté de superviser ce travail malgré ses diverses occupations et ses charges académiques.
- Dr Rose A. AKAKPO, Maître Assistant, Chef du Département de Musique et Art Dramatique de l'INMAAC pour le sens d'écoute et d'attention qu'elle accorde aux requêtes des apprenants que nous sommes.
- Monsieur Félix NASSI qui a accepté de superviser notre stage académique au sein de sa structure.
- Tous nos enseignants de l'INMAAC qui ont su révéler en nous le génie de la musique, nous disons merci.
- Nos camarades de promotion et à tous ceux qui, de près ou de loin nous ont soutenu le long de notre formation

SIGLES ET ACRONYMES

CEB : Chœur d’Enfants du Bénin

INMAAC : Institut National des Métiers d’Art, d’Archéologie et de la Culture

Mgr : Monseigneur

UAC : Université d’Abomey-Calavi

RESUME

Portant sur les modalités d'appropriation des rythmes et styles musicaux traditionnels au sein de la pratique chorale occidentale en milieu catholique dans les régions marquant la présence des groupes socio-culturels Pédah, Xwla et Adja au Bénin, ce mémoire tente de voir pourquoi, et surtout comment les différents syncrétismes musicaux interagissent.

Dans le cadre de cette recherche, la démarche méthodologique est caractérisée par une phase exploratoire composée entre autres d'une recherche documentaire qui a abouti à une revue de littérature et à la clarification des concepts. Lors de la phase de collecte de données, les différents entretiens et débats nous ont assez édifié et ont permis l'analyse et la production des synthèses.

Il apparaît donc, à l'issue de cette étude, que la pratique chorale *Aluwasio* est le lieu même d'un système d'apprentissage complexe qui met en exergue une identité culturelle particulière, tout comme un lieu où l'on apprend et exécute un répertoire de chants chorals assez diversifié lors de la liturgie catholique.

Mots clés : République du Bénin, rythme, style musical, chant choral, liturgie catholique.

ABSTRACT

Focusing on the methods of appropriation of traditional rhythms and musical styles within Western choral practice in a Catholic environment in the regions marking the presence of the socio-cultural groups Pédah, Xwla and Adja in Benin, this thesis attempts to see why, and especially how the different musical syncretisms interact.

In the context of this research, the methodological approach is characterized by an exploratory phase composed, among other things, of documentary research which resulted in a literature review and the clarification of concepts. During the data collection phase, the various interviews and debates edified us enough and enabled the analysis and production of summaries.

It therefore appears that, at the end of this study, the practice of choral *Aluwasio* is the site of a complex learning system that highlights a particular cultural identity, just like a place where one learns and performs a fairly diverse repertoire of choral songs during the Catholic liturgy.

Keywords : Republic of Benin, musical style, rhythm, choral singing, Catholic liturgy.

INTRODUCTION

L'Afrique possède des styles de chants sacrés, traditionnels, populaires identifiables dans leur forme, leur fond, leur sonorité, leur rythme, leur type de polyphonie ainsi que dans les éléments organologiques qui les caractérisent. Au départ très liée aux traditions, la musique africaine, accompagne la vie. Elle relate souvent de façon lyrique ou dramatique toutes les péripéties de la vie telles que la naissance, le décès, l'intronisation, l'initiation, le rite de passage, l'exorcisme, la divination, la proclamation des oracles et les prophéties, les divertissements, le mariage, la pêche et la chasse collective, les cérémonies à caractère cultuel ou festif, les jugements, etc. Une musique véritablement au service de la culture africaine pour la régénération des âmes et dont l'homme se sert principalement pour des fins pures et sacrées, la musique africaine met en relief toute sa quintessence ainsi que sa propriété singulière.

Dans le contexte colonial où l'occident se doit « d'évangéliser » le monde, principalement le peuple noir dont la pratique religieuse est considérée pendant longtemps comme étant barbare, plusieurs missionnaires, arrivés en Afrique, se sont intéressés à la production artistique locale afin de pouvoir faire passer leur message de révélation venant de « Dieu ». Avec le concours des autochtones, ils ont pu écrire ou transcrire plusieurs chants liturgiques locaux et adapter ceux importés à la culture endogène. Il va de soi que les polyphonies chorales Africaines soient plus issues, soit des mélodies anciennes arrangées pour le chœur ou soit des œuvres contemporaines produites par les africains en s'inspirant des formes et styles tant locaux qu'importés.

Il y a plus de deux décennies, seuls les chœurs capables d'interpréter Mozart, Haendel, Bach, Beethoven, Saint-Saëns, Haydn et autres étaient considérés comme des chœurs de premier plan alors que ceux exploitant des styles traditionnels ou interprétant des répertoires de chants contemporains produits par les compositeurs africains de la première génération étaient vite relégués au bas de l'échelle. « Bien que séduit par le mérite des œuvres d'anthologie de la renaissance, de l'époque baroque et classique, le mouvement choral africain a néanmoins pu coopter ces chants importés tout en les adaptant aux rythmes traditionnels africains. »¹ Il existe de nos jours d'innombrables mélodies anciennes et populaires, à forte vocation polyphonique qui, par des arrangements musicaux contextuels et très subtils, peuvent être considérées comme de grandes œuvres chorales d'Afrique pouvant naturellement figurées dans le cercle fermé des œuvres chorales mondiales. Imaginons des chœurs interprétant avec brio des chants bien

¹ Ambroise Kua-Nzambi Toko, Mai 2014, « Musique africaine et répertoire choral », www.musicologie.org.

adaptés et arrangés tels que *Malaika* en Tanzanie, *Anigye abao* au Ghana, *Wallaye* au Sénégal, *Zangalewa* au Cameroun, *Iso e Iso e* et *Ngiele ngiele* en République Démocratique du Congo. Les arrangements de légende qu'ont faits les contemporains comme Moses Hogan, Robert Shaw, William Dawson et autres, à partir de bon nombre des negro-spirituals traditionnels ne peuvent que nous inspirer davantage. Ayant tout pour produire une musique chorale richissime, qu'on se le dise, l'Afrique a beaucoup à donner au monde.

Au Bénin, le passage² de l'animisme³ au christianisme a permis de réaffirmer certaines croyances compatibles et d'en faire des éléments de continuité au niveau du chant choral afin de rapprocher plus aisément le service de dévotion vers la communauté. Ainsi, une nouvelle pratique chorale naît suite à un processus d'acculturation et de syncrétique culturel, et qui considère en tous points cette continuité symbolique dans la liturgie comme faisant partie intégrante de la culture endogène. Sous cet angle, le phénomène choral observé dans les régions Pédah, Xwla et Adja du Sud-Bénin⁴ à partir de 1968 et plus tard dans plusieurs localités du pays, lors de la célébration de la messe dans l'Eglise catholique, met en relief une pratique chorale très diversifiée appelée *Aluwasio*. Telle une tradition imposée et qui s'est vue appropriée de nouvelles approches allant à l'encontre de la pratique musicale occidentale dès ses origines, *Aluwasio* a pu réellement s'adapter aux us et coutumes traditionnels, encourager l'adaptation de la messe à ces derniers notamment en ce qui a trait à la langue, aux particularités culturelles musicales et à l'utilisation des instruments de musique.

Investir dans la mission de savoir un peu plus sur cette pratique chorale en usage dans la liturgie catholique au Bénin, ce mémoire de licence se déclinera en trois chapitres. Le premier chapitre sera consacré aux considérations théoriques et à la justification du choix du sujet. Le deuxième chapitre se veut une présentation plus détaillée du phénomène : le contexte socio-historique encadrant l'implantation ou l'avènement de ladite pratique musicale dans les habitudes liturgiques catholiques, les différents éléments constituant l'ensemble choral et pratique musicale, son déploiement sur les paroisses de l'Eglise catholique dans les régions qui marquent la présence des ethnies Pédah, Xwla et Adja et autres considérations symboliques qui importent de mentionner dans le cadre de cette étude. Le troisième chapitre permettra de conclure cette recherche dans un esprit d'ouverture et d'engagement grâce à notre projet professionnel.

² Il s'agit de la conversion à la religion chrétienne catholique de certains adeptes des religions endogènes.

³ C'est la croyance en un esprit qui anime les êtres vivants, les objets mais aussi les éléments naturels, comme les pierres ou le vent, ainsi qu'en des génies protecteurs.

⁴ Principalement dans les départements du Mono et du Couffo

CHAPITRE 1 : CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE

Dans le premier chapitre de ce document nous avons le cadre théorique pour traiter et appréhender le sujet selon la littérature existante. Nous parlerons aussi du cadre institutionnel qui présente la structure dans laquelle nous avons effectué notre stage académique puis les leçons apprises. Enfin le cadre méthodologique exposera les différentes phases et les outils de la présente recherche.

1.1. CADRE THEORIQUE

Le cadre théorique est constitué de la clarification de quelques concepts clés, de la justification du choix du sujet, de la problématique regroupant les questions (centrale et secondaires), les objectifs de l'étude (objectif général et objectifs spécifiques) et les hypothèses.

1.1.1. Clarification conceptuelle

Afin de mieux cerner le présent sujet, des concepts non moins importants ont retenu l'attention dans le cadre de cette étude. Il s'agit : de la liturgie, du choral, de la musique traditionnelle africaine et du phénomène d'acculturation.

1.1.1.1. La liturgie

Le mot liturgie vient du mot grec *leitourgía* « public », dérivé de *laos* « peuple » et du nom commun *ergon* « action, œuvre, service ». Il désigne donc, littéralement, l'action populaire pour honorer Dieu.⁵ La liturgie est en effet quelque chose de plus grand que nous-mêmes, ça concerne Dieu. C'est « l'ensemble des symboles, des chants et des actes au moyen desquels l'Église exprime et manifeste sa religion envers Dieu »⁶. Parallèlement, elle constitue aussi l'ensemble des rites, cérémonies et prières dédiés au culte d'une divinité religieuse, tels qu'ils sont définis selon les règles éventuellement codifiées dans les textes sacrés ou la tradition. Ce terme s'applique le plus souvent à la religion chrétienne où il désigne un culte public et officiel institué par une Église.

La tradition religieuse de l'Égypte antique du IV^e millénaire avant Jésus-Christ au IV^e siècle après Jésus-Christ repose sur la célébration de l'harmonie « Maât⁷ » du monde

⁵ Robert Le Gall, 1982, *Dictionnaire de Liturgie*, C.L.D, p. 153-154

⁶ Dom Guéranger, 1977, *Institutions liturgiques*, Chiré-en-Montreuil, p. 17

⁷ Dans la mythologie égyptienne, c'est la déesse de l'harmonie cosmique, de la conduite morale, de l'ordre et de l'équilibre du monde, de l'équité, de la paix, de la vérité et de la justice

établie depuis sa création par les dieux. Cette célébration est d'abord le fait du Pharaon mais il est suppléé en cette tâche par le clergé qui vit et entretient les temples. Le peuple, à travers des rites journaliers et des cérémonies régulières se doit aussi de participer à ce culte. La liturgie égyptienne est marquée en effet par des cérémonies organisées autour de moments particuliers de la vie de l'individu (naissance, décès, etc.) ainsi que pour des célébrations vénérant les dieux telle que la fête du Nil.

Dans la *Bible* des Septante, et dans le *Nouveau Testament*, la liturgie désigne le service du Temple. Il est donc associé au culte du Dieu invisible et aux prières qui lui sont adressées. La messe ou le culte est le point culminant de la liturgie chrétienne. Pour les catholiques, la messe est la réactualisation non sanglante du sacrifice du Christ⁸. Pour les protestants, qui réfutent le terme de messe pour lui préférer celui de culte, le culte est la « répétition » du repas du Jeudi Saint avec commémoration de la mort et de la résurrection du Christ. De formes diverses et variées, même au sein des différentes confessions (catholique, orthodoxe ou protestantes), ces rituels ont connu une longue évolution. Tels qu'on les connaît aujourd'hui, ils sont constitués d'une partie fixe et d'une partie variable. Les textes de la partie fixe, l'ordinaire, remontent le plus souvent aux premiers temps du christianisme et comportent des prières, des acclamations, des chants de louange et une profession de foi. Quant aux textes de la partie variable, le propre, ils sont tirés de la Bible. La messe peut être dite chaque jour, alors que la divine liturgie orientale n'est célébrée qu'une à deux fois par semaine.

« La liturgie est, en effet, sacrée. Par elle, nous nous élevons spirituellement jusqu'à Dieu et nous nous unissons à Lui pour ceux qui communient, nous professons notre foi, nous remplissons envers Lui le devoir de la reconnaissance pour les bienfaits et les secours qu'Il nous accorde et dont nous avons toujours besoin. De là, un rapport intime entre le dogme et la liturgie ; comme aussi entre le culte chrétien et la sanctification du peuple. C'est pourquoi le pape Célestin Ier estimait que la règle de la foi est exprimée dans les vénérables formules de la liturgie ; il disait en effet que la loi de la prière détermine la loi de la croyance. Car, lorsque les chefs des saintes assemblées s'acquittent des fonctions qui leur ont été confiées, ils plaident devant la clémence divine la cause du genre humain et prient et supplient avec l'Église tout entière, qui unit ses gémissements aux leurs. »⁹

La liturgie est donc un ensemble d'actes, de symboles et de paroles par lesquels l'église aide les hommes à rendre un culte à Dieu et transmet la connaissance de Dieu aux hommes. On peut dire que la liturgie met l'homme en contact avec Dieu. D'autre part, La liturgie est considérée à juste titre comme l'exercice de la fonction sacerdotale de Jésus-Christ.

⁸ Nom donné à Jésus de Nazareth

⁹ Constitution apostolique *Divini cultus*, 20 décembre 1928

La liturgie a pour fonction de faire participer la totalité de la personne au mystère divin. Pour ce faire, elle cherche à répondre à trois questions qui caractérisent l'existence humaine : la quête de vérité, la quête du beau et la quête de la bonté¹⁰. La liturgie essaie de répondre à la quête de vérité en proposant une expérience réelle et concrète. Avant de donner un savoir, une information, la liturgie cherche à faire expérimenter le mystère divin. La liturgie essaie de répondre à la quête du beau avec la musique, les objets, les vêtements liturgiques, les gestes et les œuvres d'art. Avec ces signes, ces objets, ces créations artistiques, la liturgie n'essaie pas seulement à atteindre un esthétisme particulier. De même, elle ne considère pas la beauté d'une musique ou d'un vêtement comme une décoration supplémentaire. Mais par leur beauté, ces signes, ces objets, ces créations artistiques doivent aider les croyants à accéder à Dieu qui est Beauté suprême. La liturgie essaie de répondre à la quête du bon en faisant rencontrer la personne et le mystère divin. La liturgie n'est pas une évasion de la réalité, mais une entrée dans la réalité même, puisque les différentes conditions de la réalité poussent l'homme à poser des actes. Ainsi, la rencontre avec Dieu par la liturgie donne à l'homme la possibilité d'agir correctement dans la réalité.

Avec la Réforme, la liturgie s'est simplifiée et a été rendue plus accessible aux chrétiens par l'emploi, tant pour la lecture de la Bible, pour les formules rituelles et pour les prières que pour le chant d'assemblée, de la langue vernaculaire au lieu d'une langue sacrée pas ou peu connue des fidèles. L'aspect sacrificiel et le culte des saints disparaissent au profit d'un dialogue entre le chrétien et son Dieu.

1.1.1.2. Le choral

Le choral est un genre musical liturgique créé au XVI^e siècle pour être chanté en chœur par les fidèles pendant le culte. La particularité est que les paroles sont uniquement en langue vernaculaire. Il se veut simple afin d'être chanté et retenu par les fidèles. Le choral tire alors son origine de la réforme protestante luthérienne initiée en Allemagne par Martin Luther en 1517. Cette réforme a pour objectif un retour aux sources endogènes en introduisant certaines modifications dans le déroulement de la messe. L'une des œuvres de Luther est d'avoir traduit la *Bible* en langue vernaculaire, qui, ainsi, l'a rendue accessible à ceux qui ne parlaient pas couramment le latin, c'est-à-dire la majorité du peuple. Ce point est important car il permet

¹⁰ Epicoco Luigi Maria, 2011, *Art et Liturgie*, Tau, p. 14-15

de comprendre pourquoi le choral est chanté en langue vernaculaire. Le choral est donc toujours chanté dans la langue du pays où l'on se trouve.

Au début, le choral se veut monodique. Cependant, dès 1524, suite à la publication du recueil de chorals à quatre et cinq voix de Johann Walther (1524), nous pouvons observer des chorals polyphoniques. La mélodie utilisée pour l'harmonisation est généralement extraite d'une autre pièce, comme une mélodie grégorienne d'origine catholique par exemple où l'assemblée des fidèles ne peut chanter que la mélodie principale. Le reste est alors joué à l'orgue. Il peut également être précédé d'un prélude joué à l'orgue et servant à indiquer la mélodie principale. Toutes ces variantes se retrouvent dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach qui demeure le principal maître du choral pour orgue, dont il avait exploré un très grand nombre d'harmonisations et de développements possibles. Après Bach, l'écriture du choral pour orgue évoluera et s'étendra finalement à l'orchestre ¹¹ sous la plume de grands compositeurs, notamment Felix Mendelssohn, puis César Franck qui donneront à ce genre musical d'autres dimensions.

À l'opposé, la Contre-réforme catholique lors du Concile de Trente (1545-1563) va, à l'inverse, favoriser une démarche pédagogique, rhétorique et même théâtrale, d'origine italienne, qui favorise un rapport sensible au culte. Ceci donnera quelque temps plus tard la création des oratorios. Ces derniers sont en tous points différents du choral. Ils sont chantés exclusivement en latin par des professionnels avec une portée plus ou moins didactique. Malgré tout ce progrès observé au niveau de la pratique musicale occidentale, le chant choral a néanmoins pu se débarrasser de cette contrainte linguistique (le latin) et de la rigueur rythmique qu'imposent les chants liturgiques ; rigueur à laquelle les sociétés africaines n'ont jamais été habituées.

1.1.1.3. La musique traditionnelle africaine

Conformément aux époques, aux aires géographiques, aux groupes ethniques et aux pratiques religieuses, il ressort que l'art africain en général a toujours présenté une diversité immense de modes d'expressions possédant en général une logique créatrice et une esthétique qui lui est propre. Au départ très liée aux traditions, la musique en Afrique, accompagne la vie. Elle représente et honore la langue, le pouvoir, la religion ainsi que les pratiques traditionnelles. En générale, d'essence circonstancielle, fonctionnelle et rituelle, à ces origines, elle est liée aux

¹¹ Vu ici comme une œuvre musicale écrite pour un ensemble de musiciens instrumentistes

griots et aux conteurs traditionnels qui véhiculent la mémoire de leur peuple par des transmissions orales.

Quand nous nous intéressons alors à l'expression « Musique africaine », tant sa description que sa définition posent d'énormes difficultés à cause de toute la complexité qu'elle présente. Il faudrait nécessairement se situer dans l'espace et dans le temps pour parler de la musique africaine. D'où, toute l'importance de circonscrire le sujet et de tenir compte des singularités propres à chaque source de sa production de cette musique. D'une musique négro-africaine, afro-arabe, afro-américaine, etc., à celles produites ou interprétées en Afrique essentiellement par des africains, les différentes expressions musicales d'Afrique jouissent d'une singularité liée tantôt à l'aire géographique, à la peuplade, à l'époque, à un courant philosophique ou religieux ou soit au style rythmique et dansant très développé et qui, à l'origine, est le propre des peuples africains.

Selon Ambroise Kua-Nzambi Toko, « la musique africaine tant vocale qu'instrumentale, héritées de nos traditions, est très mobilisatrice, participative, interactive et suggestive. Elle fait souvent appel à l'être tout entier, mobilisant toute son énergie et ne laissant indifférent tant ses acteurs que ses spectateurs.¹² » L'utilisation de façon singulière de la percussion est l'une des caractéristiques les plus remarquables sinon les plus saillantes de l'organologie¹³ africaine. Ceci offre en effet des variétés de rythmes, de sonorités et de caractères, laissant libre-cours à l'improvisation, à l'expression totale et collective, et incarnant de façon éloquente toute la force et la puissance du lyrisme africain.

Dans ce climat, le rythme accompagne tout et inspire tout ; le rythme devient la musique elle-même. Pour jouer de la musique africaine, le rythme est essentiel. Il paraît même comme l'élément primordial. Il agit parfois comme une corde ou un magnétisme liant acteurs et spectateurs. Sans vouloir donner raison à Pierre Desproges qui a affirmé que l'africain a le rythme dans son sang, il s'agit d'une composante de la musique que l'Afrique a intégré dans la culture. Si l'occident a porté la polyphonie à un plus haut degré au niveau des pratiques chorales, l'Afrique défend sa musique liée au rythme allant de l'arythmie¹⁴ au polyrythmie¹⁵.

¹² Kua-Nzambi Toko Ambroise, 2014, « Musique africaine et répertoire choral », www.musicologie.org

¹³ Science qui a pour objet l'étude des instruments de musique et leur histoire.

¹⁴ Un rythme simple

¹⁵ Un rythme complexe

1.1.1.4. Le phénomène d'acculturation

L'acculturation est un phénomène qui résulte du contact entre des individus de cultures différentes. Sa définition classique, proposée par Redfield, Melville Herskovits et Linton, et adoptée lors du mémorandum du Social Science Research Council de 1936, est : « l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels originaux de l'un ou des autres groupes »¹⁶. Ce concept qui fait l'objet de recherches en anthropologie, en histoire, en sociologie, en sociolinguistique et en psychologie intervient également en musicologie où, dans le cadre de ce travail, nous en ferons usage pour mieux cerner et expliquer le présent sujet objet d'étude.

Utilisé pour la première fois par John Wesley Powell en 1880 dans ses études sur les immigrants aux États-Unis, le terme « acculturation » a été repris par les anthropologues nord-américains. Les Anglo-Saxons lui préfèrent l'emploi de l'expression « *cultural change* » et les Espagnols celle « *Trans-culturation* », alors que les français utilisent « interpénétration des civilisations ». Mais le vocabulaire nord-américain va finir par s'imposer. L'acculturation désigne essentiellement la transformation des systèmes culturels en contact. Sur la question, les chercheurs en sciences humaines et sociales s'intéressent aux problématiques portant sur les contacts interculturels et plus particulièrement à leurs effets sur les groupes et les individus, en privilégiant les difficultés d'adaptation et d'intégration entre les groupes d'individus. D'après Azzam Amin, les quatre formes essentielles d'acculturation de plus en plus observées sont : l'intégration, l'assimilation, la ségrégation, et la marginalisation.¹⁷ A l'avènement de la religion catholique au Bénin, la culture endogène a ainsi réussi à intégrer dans la liturgie une nouvelle pratique chorale composée de chants chorals aux rythmes traditionnels : *Aluwasio*.

1.1.2. Justification du choix du sujet

De nombreux ouvrages sont pertinents dans l'étude de la musique en Afrique de l'Ouest, aux niveaux anthropologique, historique et musicologique. Nous notons entre autres : Arnaud et Lecomte, 2006 ; Avorgbedor, 2003 ; Charry, 2000 ; Chernoff, 1981 ; Kadima-Nzuji et Malonga, 2005. Parmi ceux-ci, plusieurs traitent des musiques dites populaires africaines telles

¹⁶ Guerraoui Zohra, 2009, « De l'acculturation à l'inter-culturation : réflexions épistémologiques ». *L'Autre* 10, no 2, p. 197

¹⁷ Azzam Amin, 2012, « Stratégies identitaires et stratégies d'acculturation : deux modèles complémentaires », *Alterstice*, vol. 2, no 2, p. 103-113.

le highlife, l'afrobeat, le zouglou, etc. Plus près du sujet présenté ici, quelques ouvrages ont été écrits sur la pratique chorale en Afrique du sud, notamment par Gerhard Kubik entre les années 1994-2010.

Cependant, la littérature scientifique portant sur la musique traditionnelle en milieu catholique au Bénin demeure mince, voire quasi inexistante. Les recherches portant spécifiquement sur celle dénommée « Aluwasio » sont plutôt rares. Seuls les travaux de compositions musicales, de transcription et de traduction de quelques répertoires de chants *Aluwasio* sont entrepris par des musiciens et des maîtres de chœurs. De tout notre dépouillement bibliographique, aucun titre ne porte sur les pratiques musicales « Aluwasio ». Ce document tentera dans ce sens de combler ces lacunes et de compléter les études menées antérieurement.

Si le but de ce travail de recherche est de mettre au jour une pratique musicale jusqu'alors non relevée par le domaine scientifique, il faut préciser cependant que cette pratique n'est pas à elle seule représentative de la culture musicale traditionnelle de l'église catholique. Il s'agit là d'une des différentes pratiques de la musique traditionnelle ou endogène introduites et très développées de nos jours dans la liturgie catholique. Des recherches ultérieures devront être menées afin de documenter aussi les autres pratiques musicales qui ne seront pas abordées dans le cadre de ce mémoire.

Nous notons enfin que cette recherche relève aussi des trois années d'études que nous avons effectuées pour l'obtention de la licence professionnelle en Musique au département de Musique et Art dramatique de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) à l'Université d'Abomey-Calavi. Cette expérience et la relation de proximité que nous avons développée avec quelques membres de la chorale « Aluwasio » de la paroisse de Saint Antoine de Padoue de Zogbo à Cotonou ont beaucoup inspiré ce projet de recherche.

1.1.3. Problématique

Le présent mémoire de licence aborde le phénomène choral « Aluwasio » telle une pratique musicale. Créée dans un contexte d'acculturation et de syncrétisme, cette pratique est fondée sur des événements importants tels que les mouvements migratoires, la colonisation, le christianisme, l'esclavage, etc. Ces événements marquants de l'histoire des peuples africains en général et béninois en particulier auraient contribué à bâtir l'identité culturelle des peuples Pédah, Xwla et Adja dont le territoire d'occupation couvre l'étendue des actuels départements

du Mono et du Couffo en République du Bénin. Il s'agit donc de comprendre la stylistique ainsi que ladite pratique musicale de *Aluwasio* dans son ensemble : règles, systèmes, représentations, etc.

1.1.3.1. Question centrale

Quels sont les effets de l'acculturation sur l'identité culturelle de l'ère Adja-Tado menant à la pratique chorale *Aluwasio* dans la liturgie catholique au Bénin ?

1.1.3.2. Questions secondaires

En quoi cette pratique chorale *Aluwasio* s'insère-t-elle dans la culture des ethnies Pédah, Xwla et Adja fortement soutenue par la tradition orale ?

Comment fonctionnent les chorales *Aluwasio* ?

Comment s'exécute le répertoire de chants chorals *Aluwasio* lors de la liturgie catholique ?

Y-a-t-il dans la pratique chorale *Aluwasio* un symbolisme relatif à la Vierge Marie ?

1.1.3.3. Objectifs de l'étude

Cette étude prévoit atteindre un objectif général et quatre objectifs spécifiques que sont :

1.1.3.3.1. Objectif général

L'objectif général de cette étude est de mettre au jour la pratique chorale *Aluwasio* jusqu'alors non relevée par le domaine scientifique.

1.1.3.3.2. Objectifs spécifiques

Spécifiquement, il s'agira de :

- Présenter *Aluwasio* à travers son origine, sa pratique chorale et sa portée symbolique/culturelle ;
- Montrer l'emprunt culturel de l'ère culturelle Adja-Tado dans la pratique chorale *Aluwasio* ;
- Décrire l'exécution du répertoire des chants chorals *Aluwasio* lors de la liturgie catholique ;
- Œuvrer pour la valorisation des chants chorals *Aluwasio* au Bénin.

1.1.3.4. Hypothèses de recherche

Pour orienter notre recherche, nous avons formulé cinq hypothèses que sont :

Hypothèse 1 : *Aluwasio* est une pratique chorale tout à fait nouvelle et synchrétique dans la liturgie catholique et faisant partie intégrante de la tradition.

Hypothèse 2 : Le père Efoé-Julien Pénoukou lance *Aluwasio* le 25 juillet 1968 à Ouidah, au cours de la messe d'ordination épiscopale du Mgr Christophe Adimou, premier évêque du diocèse de Lokossa.

Hypothèse 3 : Le premier chant *Aluwasio* fut chanté par les chorales chrétiennes catholiques et protestantes puis accompagné par le maestro béninois, Gnonnas Pedro et son orchestre.

Hypothèse 4 : Plusieurs chants *Aluwasio* sont sans partition et peuvent être chantés selon une hauteur relativement plus basse ou plus élevée.

Hypothèse 5 : Les différentes chorales *Aluwasio* jouent fondamentalement six instruments de musique pour l'animation lors de la liturgie catholique.

2.1. CADRE INSTITUTIONNEL DE LA RECHERCHE

Nous avons eu a effectué un stage académique de trois (3) mois au sein de l'Association Chœur d'Enfants du Bénin que nous présentons ici avec les leçons apprises.

2.1.1. Stage académique : Association Chœur d'Enfants du Bénin (CEB)

L'association Chœur d'Enfants du Bénin (CEB) située au début de notre stage académique à Agla-Hlazounto non loin de l'hôtel le Dauphin et est actuellement délocalisée au quartier Awhanlèko dans le 12^{ème} arrondissement de la Commune de Cotonou, département du Littoral en République du Bénin. L'association est enregistrée sur le Numéro 2005/069 DEP-ALT/SG-SGA-Assoc. Elle est présidée par Monsieur Félix NASSI en sa qualité de musicien et chef de chœur.

Cette association a pour objet, l'encadrement et la formation des enfants en musique, en danse et en chant choral. Elle participe activement à la production, à la réalisation, à l'édition, à l'importation et à l'exportation, des œuvres, des instruments de musique, des accessoires pour la chorale, des œuvres littéraires et artistiques, ainsi que des produits de communications et d'informations publiques ou privées. Elle se charge aussi d'organiser des tournées, des concerts et spectacles divers.

L'association Chœur d'Enfants du Bénin (CEB) participe aussi à la valorisation de la culture béninoise à travers sa musique. Elle travaille en partenariat avec un réseau d'artistes béninois et un large réseau de musiciens professionnels à l'échelle internationale dans le but de valoriser et d'initier les jeunes talents au patrimoine musical africain. A travers la réalisation de plusieurs projets culturels et la participation à différentes manifestations culturelles à l'échelle nationale et internationale, le CEB manifeste un intérêt fort aux musiques traditionnelles béninoises en disparition de nos jours. Cette attention particulière peut être démontrée à travers plusieurs chants populaires béninois transcrits et joués avec divers instruments de musique à différentes occasions. C'est en effet tout ceci qui a motivé notre séjour au sein de cette association où nous avons fait trois mois de stage académique pleins d'expériences et de leçons.

2.1.2. Les activités et connaissances acquises

Au cours de notre stage au sein de l'association Chœur d'Enfants du Bénin, nous avons participé à plusieurs travaux regroupés essentiellement en quatre activités phares. La première activité constitue les séances de conseil et d'orientation que nous avons eu avec le maître de stage sur les techniques et outils de collecte et de traitement de données dans le cadre de la rédaction de notre mémoire de licence. Cette phase nous a permis d'aller à la rencontre des personnes ressources pouvant nous informer sur notre sujet de recherche. Ainsi, lors de ces travaux de terrain, nous avons fait la découverte de l'auteur initiateur du concept et de la première chorale *Aluwasio* au Bénin. Déjà à cette étape, nous avons pu prendre contact avec les chants chorals *Aluwasio* qui existent en version transcrite et audio. Avec ceux non transcrits, nous avons débuté des essais de transcription que notre maître de stage a corrigée.

Sans transition, nous abordons la deuxième activité de notre stage qui consistait à transcrire des chants laïcs et ceux de certains artistes de renom, notamment du Nord du pays. Conjointement avec nos camarades qui effectuaient leur stage au cours de la même période, il a été demandé à chacun d'apprendre à chanter et à transcrire un chant populaire. Cet exercice fut effectué et corrigé au cours d'une séance plénière. Ces travaux de transcription qui ont été initiés nous ont donné plus d'outils sur comment aborder le déchiffrement des notes et la transcription d'un morceau audio.

La troisième activité concerne l'enseignement des cours de musique et de chants au chœur des enfants de l'association. Pendant cette activité, nous avons découvert la notion de « voix aigües » et établi la différence qui existe entre les voix des enfants et celles des adultes.

Si nous arrivons à établir la différence entre la voix des enfants et celles des adultes, nous pourrions déduire qu'il existe aussi de différentes catégories de chœurs.

Pour le compte de la dernière phase de notre stage, nous parlerons des prestations auxquelles nous avons pris part dans le cadre de certaines manifestations ou cérémonies où l'association fut sollicitée. Pour ces circonstances, nous avons appris plusieurs morceaux et vieilles mélodies béninois, transcrits et harmonisés par notre maître de stage. Ainsi, ces chants connus et interprétés généralement par plusieurs artistes sont exécutés ces fois-ci en polyphonie au cours de nos prestations. C'est en effet cet ensemble de leçons apprises qui suscitent le projet qui accompagne la présente recherche dont l'objectif est d'avoir un répertoire de chants chorals de rythmes traditionnels, transcrits, harmonisés capable de valoriser la culture béninoise.

2.2. CADRE METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE

Le cadre méthodologique de notre étude est illustré par les techniques et outils utilisés pour la collecte et le traitement des données. Ce travail présente aussi quelques limites que nous n'avons pas manqué de mentionner.

2.2.1. Les techniques, outils de collecte et de traitement de données

Lors de la première partie de cette recherche qui constitue la collecte de données, c'est par l'intégration et la participation active au sein de la chorale *Aluwasio* de la paroisse de la paroisse de Saint Antoine de Padoue de Zogbo à Cotonou, qu'ont été observés les différents processus de production du répertoire des chants chorals *Aluwasio*, ainsi que la signification et le discours autour de celui-ci. Une série d'entretiens avec les choristes et d'enregistrements audio-vidéos des manifestations musicales de cette chorale a d'abord été effectuée lors des répétitions puis lors des prestations proprement dites afin de comprendre les différents processus de production et de mise en acte du répertoire des chants chorals lors de la liturgie.

Lors de ces phases de terrains, des entrevues semi-dirigées et des discussions thématiques ont été menées parallèlement aux enregistrements auprès de certains choristes et maîtres de chœur afin de mieux comprendre le discours autour de la pratique elle-même, mais aussi auprès de la communauté catholique que constituent les fidèles afin de saisir la vision globale et la compréhension qu'ils en ont eux aussi. Au total, une dizaine d'entrevues et discussions ont pu être enregistrées sur le terrain, sans compter les discussions non enregistrées, spontanées et informelles, qui nous ont grandement aidées dans nos réflexions. Cette démarche

nous a permis de couvrir les questions importantes de cette recherche tout en donnant aux répondants l'opportunité de livrer leurs propres idées et conceptions de cette pratique.

La seconde partie de cette recherche s'est quant à elle concentrée sur les différents liens symboliques et patrimoniaux de cette pratique musicale liturgique en rapport avec la musique dite « traditionnelle », la culture endogène, etc., afin de confirmer et/ou infirmer les hypothèses concernant l'implication de la tradition. Les différentes analyses dans ce sens ont été effectuées grâce à des outils et approches inductive et déductive en ethnomusicologie, et en anthropologie historique¹⁸.

De l'anthropologie historique, l'étude des systèmes de représentations nous a permis d'observer une cohérence entre les représentations qu'ont divers acteurs de la pratique musicale *Aluwasio*, les relations porteuses de sens, et de comprendre tout cet ensemble selon une certaine réalité historique, sans toutefois les hiérarchiser. La perspective chronologique que permet une telle posture demeure intéressante mais, pour la présente recherche et dans un souci de concision, elle devra être reléguée à un questionnement ultérieur.

Les littératures coloniales mettant en exergue le regard occidental du colonisateur sur les croyances des peuples africains nous ont offert des pistes plus complètes comprenant à la fois ce regard occidental, mais aussi la perception de l'africain sur le fait musical orienté vers la louange divine. C'est ce discours entourant ces perceptions qui nous ont permis de mettre au jour tout un système complémentaire de transmission de savoirs et de valeurs communautaires. La présente recherche s'inscrit en effet dans la foulée d'une démarche ethnomusicologique qui propose d'aborder le musical comme sujet holistique observable et explicable selon diverses représentations de la communauté.

La pratique musicale *Aluwasio* est observée sur le terrain comme relevant d'une culture bipolaire interactionnelle. Il s'agit là d'une construction dynamique relevant de la rencontre entre plusieurs cultures dans le temps et se modulant selon l'utilisateur et le contexte d'utilisation. Ce croisement de données s'avère nécessaires pour mettre en évidence la compréhension globale de la présente pratique musicale, son sens musical, mais aussi, social et culturel, pour atteindre notamment ce qui se trouve en amont de la pratique du chant choral.

Le traitement ou l'analyse de tous les données collectées au cours de cette recherche sont caractérisées par le dépouillement manuel des entrevues, la codification des fiches

¹⁸ Berlioz Jacques, Le Goff Jacques et Guerreau-Jalabert Anita, 1989, « Anthropologie et histoire », Dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 20^e congrès*, 269-304, L'histoire médiévale en France, Bilan et 122 perspectives, Paris : Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public

d'enquête, l'interprétation de quelques données statistiques et la production de diverses synthèses. Les résultats issus des questionnaires et des guides d'entretien sont également traités donnant lieu à un croisement d'informations aboutissant à une conclusion subséquente. Aucun verbatim n'a été transcrit à proprement parler à partir des enregistrements des entrevues, mais l'écoute répétée de ces enregistrements nous ont permis de mieux les traiter et d'en faire usage utile. Une triangulation des données a été effectuée entre les différents discours, soit celui du terrain, celui du chercheur, et la littérature scientifique sur le sujet afin de s'assurer de la véracité de l'information et d'une compréhension maximale des éléments de réponses.

2.2.2. Les limites de la recherche

Notre terrain de recherche présente aussi des limites qui lui sont propres. La problématique abordée doit être mise en contexte, notamment en ce qui a trait à la religion ? Le Bénin, pays animiste à l'avènement du phénomène choral, est de nos jours devenu un pays laïc. Les considérations et conclusions présentées ici sur le fait liturgique ne sont représentatives que d'une très faible population, celle catholique spécifiquement compte tenu de la sélection des seules cibles que constituent les chrétiens de l'église catholique en général excluant alors ceux convertis à l'avènement du christianisme à d'autres confessions religieuses où le chant choral en langue locale est aussi en usage dans la liturgie.

Au final, les entrevues réalisées dans le cadre de la présente recherche seraient donc plus représentatives si la considération est faite à l'endroit d'une population plus élargie où ce phénomène objet d'étude est observé. Dans ce contexte-ci, il s'agit alors d'une étude de cas unique, du moins jusqu'à maintenant et selon la littérature sur le sujet, mais qui possède une pertinence théorique et un intérêt social, culturel voire musical.

Le biais conceptuel du chercheur lui-même n'est pas à négliger, surtout lors de recherches en contexte interculturel où les codes de la culture ne seraient peut-être pas maîtrisés de fond en comble. En effet, « les chercheurs internationaux manquent souvent de connaissances culturelles, contextuelles et sociales nécessaires [...] à l'interprétation juste des données recueillies »¹⁹. Cependant, la méthodologie et les approches de collecte et de traitement de données présentées précédemment ont été retenues et choisies dans le but d'amoindrir cette lacune.

¹⁹ Katie Lussier, et Lavoie Constance, 2012, « Entre la calebasse et le panier : la conduite d'entrevues semi-dirigées en contextes africains », *Recherche qualitative en contexte africain* 31, n°1, p. 63

CHAPITRE 2 : ALUWASIO : ORIGINES, DESCRIPTION, CARACTERE

SYMBOLIQUE ET CULTUREL

Le principe de la pratique chorale *Aluwasio* à travers la création de la toute première chorale en 1968 s'insère parfaitement dans le contexte du Concile Vatican II qui nourrit le désir de pouvoir comprendre le message de la révélation venant de Dieu et de le transmettre par le biais des langues locales. C'est alors sous cet angle qu'être conceptualisé le phénomène choral observé au sein des chorales *Aluwasio* dans le département du Mono et plus encore dans plusieurs localités du Bénin. *Aluwasio* devient une pratique, une tradition imposée et qui s'est vue appropriée sans nécessairement de limites, allant à l'encontre de la pratique musicale qui était de coutume avant son arrivée. A travers ce chapitre, nous nous intéresserons davantage à ses origines et à sa pratique lors de la liturgie catholique.

2.1. ORIGINES DE « ALUWASIO »

Plusieurs facteurs tels que l'esclavage, la colonisation, l'évangélisation et surtout l'influence de la tradition ont été très remarquables dans l'avènement des pratiques chorales de rythmes traditionnels d'Afrique. *Aluwasio* n'en fait pas l'exception.

2.1.1. L'influence de la tradition

A début de ce chapitre, le concept de « tradition » mérite d'être défini, à défaut d'une substitution terminologique plus représentative du phénomène que nous étudions et qui sous-tend cette notion que Lenclud nous rappelle comme étant composite et dont chacune des significations, indépendamment, est équivoque et qui, dans leur ensemble, témoignent d'une cohérence qui n'est qu'hypothétique²⁰. Si l'auteur nous rappelle que cette notion de tradition renvoie à une position et un mouvement dans le temps, il ajoute que c'est la survivance d'éléments d'un passé révolu qui soutient cette notion et ce, dans un transfert vers un tout nouveau contexte.

Ici, compte tenu du passé colonial et du fait de l'évangélisation en Afrique, cette notion devra être comprise en tant que construction survenue « par imposition et importation de l'extérieur [sans] affecter le système d'idées portant sur la nouveauté au sein [de la]

²⁰ Lenclud Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, no 9, p.3

communauté »²¹. Par cette construction ou, comme l'écrit Hobsbawm, cette « tradition inventée », il faut donc voir « un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique [qui] cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement [en établissant] une continuité avec un passé historique approprié »²². À cela, s'ajoute le fait, qu'avec un passé historique réapproprié, qu'il y a eu une certaine mise en veilleuse de l'époque coloniale au profit d'un renouveau culturel ; un nouveau « degré zéro » d'une pratique musicale neuve qui sera le fruit d'une sélection déterminant des éléments de rupture et de continuité au sein de deux cultures opposées.

Chez les peuples Peddah, Xwla et Adja, à qui l'on décerné la paternité de la pratique chorale *Aluwasio*, le passage de l'animisme au catholicisme aurait permis de réaffirmer certaines croyances compatibles de toutes parts et d'en faire un élément de continuité au niveau du chant choral afin de permettre un nouveau départ. Aujourd'hui, il en résulte une pratique chorale tout à fait nouvelle et synchrétique, et qui considère en tous points cette continuité symbolique dans la liturgie comme faisant partie intégrante de sa tradition. C'est en effet comme cela que nous observons cette pratique musicale réellement adaptée aux us et coutumes d'avant plutôt qu'une pratique adoptée dans son entièreté et qui serait en quelque sorte un ajout à la société ou une substitution à une autre pratique musicale déjà établie.

2.1.2. L'avènement de la pratique chorale « Aluwasio »

La littérature portant sur la période coloniale tend à aborder la confrontation des religions, des croyances, beaucoup plus à partir de la mésentente entre les parties, car les préjugés des colonisateurs envers l'art africain en général rendaient une image de la musique comme étant « insuffisante pour la moralisation [et] inadéquate au recueillement et à l'élévation de l'âme »²³. Pour le colonisateur, l'Église se devait donc de réformer et d'influencer les pratiques animistes.

²¹ Hobsbawm Eric, 2012, « Avant-propos : La fonction sociale du passé », Dans *L'invention de la tradition*, sous la dir. de Eric Hobsbawm et Terence Ranger, 11-26, Nouvelle édition augmentée, Paris : Éditions Amsterdam, p.13

²² Hobsbawm Eric, 2012, « Avant-propos : La fonction sociale du passé », Dans *L'invention de la tradition*, sous la dir. de Eric Hobsbawm et Terence Ranger, 11-26, Nouvelle édition augmentée, Paris : Éditions Amsterdam, p.28

²³ Mbandakulu Martin Fortuné Mukendji, 2005, « Itinéraires et convergences de musiques chrétiennes et profanes en République démocratique du Congo », Dans *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 141-60, Paris : Éditions L'Harmattan, p. 145

Dang nous rappelle que si le contact colonial a pu être rigide, voire extrêmement déshumanisant, il faut dissocier le contact sociopolitique du colonisateur de celui de l'Église, et considérer aussi les textes canoniques et l'histoire générale qui encadrent le sujet de mémoire afin d'avoir un portrait de la situation qui soit complet, autant qu'il en est possible, et qui tienne compte de tous les points de vue.²⁴ Dans le cadre de la présente recherche, cette différence entre les littératures coloniale et missionnaire est confirmée. Alors que la première décrit les Africains en générale comme une « race » barbare et sauvage, la seconde les présente comme énergiques et donnant beaucoup d'espoir aux missionnaires.

De plus, bien avant la proclamation de l'indépendance du 1^{er} août 1960, l'Eglise catholique sera dirigée par Mgr Bernardin Gantin, qui fut nommé archevêque de Cotonou le 13 janvier 1960 et intronisé le 17 mars 1960 en la cathédrale Notre Dame des Miséricordes. Cette élévation d'un clergé local prouve que l'œuvre missionnaire a atteint son but final car depuis ses origines, l'Eglise catholique a toujours œuvré pour que chaque peuple, chaque race fournisse les prêtres, les évêques nécessaires à ses besoins spirituels.²⁵ Et cette époque coïncide en effet avec le Concile Vatican II (1962-1965) qui, de par la nouvelle ouverture de l'Église envers les croyances vernaculaires, encourage l'adaptation de la messe aux us et coutumes traditionnels, notamment en ce qui a trait à la langue, aux particularités culturelles et à l'utilisation des instruments de musique. Cette période est donc marquée par la démocratisation du salut et par la création dans la foi chrétienne d'un nouvel espace permettant non seulement d'accueillir la différence, mais aussi d'adapter certains symboles traditionnels au sein de cette croyance.

Si c'est bien avec les missionnaires catholiques que le chant choral s'est implanté en Afrique de l'Ouest, c'est alors sous la gouverne de Mgr Bernardin Gantin que le père Efoé-Julien Pénoukou, encore grand séminariste, lance « *Aluwasio* » le 25 juillet 1968 à Ouidah, au cours de la messe d'ordination épiscopale du Mgr Christophe Adimou, premier évêque du diocèse de Lokossa. C'est en ce jour mémorable que le premier chant *Aluwasio* composé par le père Efoé-Julien Pénoukou fut chanté par les chorales chrétiennes catholiques et protestantes puis accompagné par le maestro²⁶ béninois, Gnonnas Pedro et son orchestre.

²⁴ Dang Christine Thu Nhi, 2014, «Songs of Spiritual Citizenship: Muslim and Christian Voices in the Senegalese Public Sphere». Thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, p. 115-117

²⁵ Agnandji Samson, 2014-2015, « Bernadin Gantin : un grand prelat béninois (1922-2008) », Mémoire de maîtrise, Université d'Abomey-Calavi, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Département d'Histoire et d'Archéologie, p. 33

²⁶ Compositeur de musique ou chef d'orchestre célèbre

ALUWASIO

PERE EFOE J. PENOUKOU

Moderato

lead *Refrain*

Sopranos
Altos

Ténors
Basses

A-lu-a - sio e a-lu - a-sio a-lu - a-sio nē tō ho nō A-lu-a-sio

7 1. DS 2. Rit... Fin *Lead*

e a-lu - a sio a-lu a sio nē tō ho nō nē tō ho nō En-ye Maa-wu

13 3 Fois all Refrain

ye can mi nē mia tō sō sen ku e-ye mia be ku sen sen a la dōn ji

Premier chant *Aluwasio* composé par le père Efoé-Julien Pénoukou

Transcrit par H. Fabrice, Mai 2021.

« Ce fut une liesse générale quand, pour la première fois, la queue de cheval fut agitée dans l'Eglise pour magnifier la gloire de Dieu. »²⁷



Photo 1 : Queue de cheval porté par le soliste lors de la pratique chorale *Aluwasio*

Source : H. Fabrice, Février 2021.

²⁷ Père Pénoukou, entretien réalisé le 18 juillet 2020

Cinquante-trois (53) ans plus tard, cette pratique chorale qui anime les messes en régions Pédah, Xwla et Adja dans les départements du Mono et du Couffo a pris de l'envergure et tient actuellement une place prépondérante dans l'animation liturgique catholique au Bénin. Comment se pratique *Aluwasio* ?

2.2. PRATIQUE CHORALE ALUWASIO

Aluwasio se pratique à travers des chants et danses traditionnels. Certains instruments traditionnels servent également aux chorales *Aluwasio* lors de la célébration de la messe.

2.2.1. Le chant choral *Aluwasio*

Cette partie de notre développement qui fait la lumière sur la pratique chorale *Aluwasio* est consacrée en effet à la présentation de la performance musicale que caractérise l'aspect sonore de ce qui est écouté. Si l'ensemble choral observé au niveau de cette pratique chorale est de formation occidentale, les règles musicales, elles, demeurent toujours à comprendre, notamment en ce qui a trait à l'importance de la voix et du rythme, au caractère de ce qui est chanté, de l'usage des instruments de musique, ainsi que de l'harmonie qui en résulte. Les lignes qui suivent développent cette observation.

2.2.1.1. La voix pour l'exécution du chant choral *Aluwasio*

Si cette recherche aborde un phénomène choral relativement récent et en milieu catholique, l'utilisation de la voix dans l'adoration ou la louange est ancrée dans les habitudes de l'Homme depuis beaucoup plus longtemps. Certaines légendes rapportent que c'est en essayant de communiquer avec Dieu et le cosmos que l'Homme a inventé la parole et la musique. « Ainsi, parole et musique seraient nées des vibrations émanant du magnétisme du corps humain en percussion avec les peaux d'animaux tendues sur des troncs d'arbres creux et desalebasses vidées ».²⁸ Cette légende démontre à elle-seule tout l'intérêt et l'importance de la communication avec Dieu par le chant.

L'audition préalable à l'intégration d'une quelconque chorale *Aluwasio* n'est pas un moyen ou une étape pour retrouver sa voix au sein de l'ensemble « chœur » puisque l'étendue même de chaque choriste au niveau des registres de chant ne sont pas prises en compte d'une

²⁸ Garba Mahaman, 2005, « Divergences et convergences des musiques traditionnelles et modernes dans La culture nigérienne », Dans *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 161-90, Paris : Éditions L'Harmattan, p. 161

manière rigoureuse pour une attribution de rôle par pupitre. En effet, ce seul cadre ne tient pas forcément car plusieurs chants *Aluwasio* sont sans partition et peuvent être chantés selon une hauteur relativement plus basse ou plus élevée. Dans ces cas, on respecte le texte et on adapte la mélodie selon les capacités vocales de chacun des choristes. Cette situation est notamment observée lors des prestations où certains chants liturgiques populaires repris par les chorales *Aluwasio* sont graduellement déformés pour s'adapter aux sopranos au fil des répétitions. La hauteur relative des chants exécutés est alors graduellement montée vers l'aigu poussant surtout les femmes à la limite de leurs capacités vocales. Ces différentes remarques, bien que significatives dans la production du chant *Aluwasio*, ne sont cependant pas isolées.

Dans certains cas, l'exécution du chant *Aluwasio* nécessite la présence d'un soliste qui entonne la partie initiale du chant pour annoncer l'entrée du chœur. Dans la quasi-totalité de ces cas, ce soliste est le chef de chœur dirigeant lui-même la pièce en question. Cette situation est le résultat d'attribution de compétences spécifiques mais, dans tous les cas, sa posture de chef de chœur ne le soumet pas à toutes ces considérations de classement en pupitre et de hauteur, puisqu'il chante d'emblée la voix des sopranos, et selon la hauteur qu'il aura lui-même déterminée selon ses propres capacités vocales. Au sujet de la hauteur relative lors de la performance du répertoire, il est associé à la note donnée par le clavier ou la guitare, ou même par le chef entonnant le chant.

Il faut aussi de noter que pour ce qui est de l'harmonie des chants, seul le contour mélodique importe véritablement aux choristes dans le cadre de la performance des chants chorals *Aluwasio* bien que certains sont écrits en quatre voix. Au final, s'il s'agit d'improviser quelques lignes de chants au niveau d'un morceau, le travail à faire est laissé sous la conduite du génie créateur du choriste mais le but lui-même n'est pas « l'improvisation » mais plutôt une improvisation spontanée ou une adaptation à la mélodie principale.

2.2.1.2. De l'exécution du répertoire de chants *Aluwasio* lors de la liturgie

Dans ce souci d'associer les chants liturgiques à la tradition en suivant la même structure et la même forme que les chants traditionnels des groupes socio-culturels Pédah, Xwla et Adja, les chants chorals *Aluwasio* sont essentiellement issus des musiques et rythmes traditionnels. On s'en est inspirés pour faire en effet des chants qui devraient servir au cours de la liturgie catholique. S'il est alors question d'un ensemble de structures culturelles et symboliques complexes, on devrait pouvoir s'assurer de la structure selon la liturgie qu'elle accompagne.

En effet, l'exécution du répertoire de chants doit convenir à certaines règles de mise en place, notamment l'association des chants selon les lectures du jour et l'homélie du père. Elle doit convenir aussi à tout autre élément supplémentaire, ponctuel, ou thématique particulière de chacune des messes. À cela s'ajoute une règle immuable qui demande à ce que le chant de sortie soit obligatoirement dédié à la Sainte Vierge Marie, par exemple.

Ces exigences ne sont pas dénuées d'intérêts au niveau du symbolisme et devront être honorées par la chorale *Aluwasio* bien qu'elle détienne une couleur musicale particulière. Cette obligation de respect de la structure liturgique fait partie intégrante de la bonne performance en tant qu'élément extramusical et démontre qu'avant tout, la pratique musicale *Aluwasio* repose prioritairement sur le respect du message qui est transmis au cours de la messe. De ce fait, la chorale sert en quelque sorte de véhicule à ce message qui se doit d'être récité dans l'ordre prescrit par la liturgie.

2.2.1.3. Le rythme, le socle de la pratique chorale *Aluwasio*

La Musique vient du latin « musica » et peut se définir comme l'art de combiner les sons de façon agréable à l'oreille. En Afrique, cette définition occidentale devient incomplète. Au Bénin, aucun mot ne définit clairement la musique dans nos dialectes. On chante, on danse, on joue d'un instrument. Cependant, Francis BEBEY, chercheur et musicien camerounais, pense que la musique en Afrique est l'art d'exprimer la vie au moyen de sons combinés d'une manière agréable ou non. Il ressort de cette redéfinition que la musique en Afrique fait partie intégrante de la vie de l'homme noir. Elle suit son évolution de sa naissance à sa mort. Cette musique est basée sur le rythme ; et ce rythme-là est celui de la vie, de la nature, etc.

Ici, doivent être distingués les différentes conceptions du mot « rythme ». L'expression « il y a du rythme » n'a pas la même signification selon le contexte où elle est employée ici. En effet, cette expression peut autant désigner le rythme d'un chant, à savoir s'il est « rythmé » entraînant, rapidité ou lenteur, que les rythmes utilisés dans le chant lui-même comme aux instruments. Dans les deux cas, le rythme détient une importance capitale parce qu'associé, selon le cas à la tradition africaine, elle suffit à elle-même à diversifier le répertoire chant *Aluwasio* et à lui attribuer une certaine identité.

La conception de ce qu'est un chant « rythmé » s'illustre par un répertoire de chants chorals *Aluwasio* le plus souvent en mesure 12/8 parce que faisant appel aux rythmes traditionnels actifs dans le département du Mono en République du Bénin. Nestor Ananiglo, un

percussionniste de la chorale *Aluwasio*, disait à ce sujet que « pour l'exécution du chant *Aluwasio*, on considère seulement le rythme. On s'est basé sur le rythme pour composer le chant dans son ensemble. On a pris le rythme et après, on y met des paroles de l'Église pour chanter Dieu »²⁹. Selon nos informateurs, le répertoire de chants en mesure 12/8 serait inévitablement associé à la tradition des régions Pédah, Xwla et Adja, et est accompagné des instruments traditionnels tels que les tam-tams, le gong, etc.

À l'inverse, un chant dit « lent », qu'il soit véritablement lent ou non, ce qui n'a pas d'impact sur sa perception, est représenté par une mesure en 3/4 ou en 4/4 et relégué au répertoire d'origine étrangère ou occidentale, et sera au cours de la messe, accompagné uniquement du clavier, de la guitare et d'un seul tam-tam ou gong. Les chants de mesure 6/8, sont plus ou moins rares et sont de nature plutôt ambivalente. Parfois considérés lents, ils sont néanmoins accompagnés des instruments traditionnels, et ne sont pas nécessairement considérés comme « étrangers ».

De plus, cette notion de « rythme » est aussi observable selon la langue du chant qui régit elle aussi le caractère de ce qui sera « rythmé » ou non. Les chants doux et précédemment transcrits de la langue française ou latine ne sont pas toutes les fois battus aux tam-tams lors de la célébration de la messe. C'est donc ce qui justifie le fait que de tels chants, tout comme les chants lents où l'on doit se concentrer pour bien comprendre les paroles, soient rarement chantés par la chorale *Aluwasio*.

Il apparaît donc ici que la seule conception du rythme n'est pas représentative du rythme lui-même, mais bien l'aboutissement d'une réflexion de ce que devrait représenter ce rythme, soit la tradition, et ce à quoi il devrait être associé, distinguant de ce fait les chants considérés comme purement « liturgiques ». Dans cette perception, le *Agbadja*, le *Xosé houn*, *Atchanhoun* et le *Zandlo* constituent les rythmes traditionnels du sud Bénin, formellement élaborés et joués pour l'exécution des chants *Aluwasio* dans la liturgie catholique hormis la panoplie de rythmes non formalisés auxquels les percussionnistes des chorales *Aluwasio* font également recours.

2.2.2. Les instruments intervenant dans l'exécution des chants *Aluwasio*

Les différentes chorales « *Aluwasio* » jouent fondamentalement six instruments de musique pour l'animation lors de la liturgie catholique. Il s'agit de la cloche, du hochet, du

²⁹ Entretien réalisé le 05 mars 2021

tambour aigu, du tambour moyen, du tambour grave et de deux grands tambours à taille humaine.



Photo 2 : Ensemble des instruments traditionnels de la pratique chorale *Aluwasio*

Source : H. Fabrice, Février 2021

2.2.2.1. Le Gong ou la cloche (*Gan kokoué* ou *Gan kpavi* et le *Gan vi* ou *Awalé gan*)

Le Gong est un instrument de musique qui a une phrase récurrente. Il établit le tempo de la chanson et sert de métronome pour le reste de l'ensemble. Aussi appelé « cloche », il donne forme à la temporalité, modelant le temps musical pour tous les autres aspects de la performance. Que ça soit le *Gan kokoué* ou le *Gan vi*, ils interviennent tous dans la pratique chorale *Aluwasio* et joue quasiment le même rôle, celui métrique. Leur interaction avec la matrice métrique établit les conditions de base du rythme musical.

La phrase de la cloche est le fondement sur lequel la musique est construite et le squelette de rechange qui est étoffé par les autres parties. La cloche est à la fois une partie tangible et audible de la musique de l'ensemble de percussion et une idée musicale abstraite qui est une source de créativité pour les compositeurs et les interprètes. Les joueurs gardent toujours à l'esprit la phrase de la cloche. Même lorsqu'elle n'est pas réellement jouée, la cloche sert de base aux joueurs pour l'orientation musicale et de stimulation des idées musicales.

La phrase de la cloche est additive et divisant, symétrique et asymétrique, et dans tous les temps semblent simultanément. Aucun cadre métrique ne lie la phrase de cloche. Son mouvement est éternellement circulaire. La force musicale de la phrase de cloche dérive à la fois de sa séquence de valeurs temporelles dans le temps écoulé et de ses relations simultanées

aux battements de la matrice métrique. Chaque action de chant *Aluwasio*, de percussion et de danse est conçue en duo avec la phrase de cloche.



Photo 3 : Le Gong ou *Gan kokoué* ou *Gan kpavi*

Source : H. Fabrice, Février 2021



Photo 4 : La cloche ou *Gan vi* ou *Awalé gan*

Source : H. Fabrice, Février 2021

2.2.2.2. La castagnette ou Assogoé

C'est un hochet perlé qui suit de près les différents rythmes joués pour la pratique des chants chorals *Aluwasio*. En raison de l'identité kinesthésique et timbrale, les mouvements ascendants du hochet créent un contre-rythme par rapport aux mouvements descendants. Au moins aussi important que ces dimensions rythmiques, la castagnette contribue énormément d'énergie sonore à la musique traditionnelle en général. Dans les représentations africaines, il y a généralement des bancs remplis de joueuses de hochets qui chantent également. Cependant, le volume élevé et le timbre bruyant de tant de hochets joués en même temps étouffent généralement le son de la cloche solitaire.



Photo 5 : La castagnette ou Assogoé

Source : H. Fabrice, Février 2021

2.2.2.3. Le grand tambour ou *Tehoun daho*

Ce grand tam-tam, à taille humaine est un tambour que l'on joue en plan incliné comme l'indique la photo 2. Encore appelé *tehoun daho*, cet instrument est cependant rarement utilisé par les chorales *Aluwasio* que lors des célébrations en plein air dans le cadre des animations liturgique : fêtes de commémoration, fêtes annuelles, etc. Dans le cadre de la pratique chorale *Aluwasio*, c'est au moins deux ou soit cinq de ce tambour qui se jouent, jamais un. Ils interviennent dans des rythmes précis tels que le *Atchanhoun* et le *Xosé houn*.



Photo 6 : Le grand tambour ou *Tehoun daho*

Source : H. Fabrice, Février 2021

2.2.2.4. Le tambour grave ou *Houngan*

C'est le tambour principal de l'ensemble. Il indique aux autres tambours ce qu'ils sont censés jouer. Ce tambour signale également aux danseurs quand ils sont censés commencer par danser, grâce à l'utilisation de la langue du tambour. En ce qui concerne le concept de matrice métrique, les passages roulants de *Houngan* s'élancent généralement d'un type de beat à un autre plutôt que d'accentuer la même structure métrique sous-jacente.



Photo 7 : Le tambour grave ou *Houngan*

Source : H. Fabrice, Février 2021

Le tambour *Houngan* grave est bien le leader de l'ensemble de la percussion. Ses principales fonctions musicales sont d'énoncer des compositions de langage de percussion, d'improviser des lignes mélodiques et rythmiques qui se connectent au tambour de réponse *Kpessi* à hauteur moyenne et de créer une interaction passionnante avec les autres parties

instrumentales de l'ensemble, et pour fournir une ligne musicale qui se déplace en tandem avec la mélodie de la chanson. En pleine performance avec la danse, le joueur de *Houngan* garde un œil attentif sur l'espace de danse en utilisant des chiffres roulants pour guider les danseurs et en contrôlant son énergie musicale pour maintenir l'élan global de l'événement. Par rapport à tous les autres instruments de musique de l'ensemble, la partie *Houngan* a la plus grande gamme d'effets musicaux et le joueur *Houngan* a le plus de liberté pour l'inventivité musicale. Cependant dans ce contexte liturgique, il ne faudrait pas en abuser.

2.2.2.5. Le tambour moyen ou *Kpessi* :

C'est le deuxième tambour de l'ensemble. Il communique avec le *Houngan* pour créer une conversation en utilisant le langage des tam-tams. Ce tambour *Kpessi*, de hauteur moyenne, a deux fonctions principales. Premièrement, sonner le langage du tambour mélo-rythmique en réponse aux appels de *Houngan* et deuxièmement, contribuer à la polyrythmie en jouant de nombreux motifs rythmiques différents. Les coups de rebond de *Kpessi* mettent en évidence des moments dans l'écoulement du temps musical, créant des points d'accent qui dynamisent le rythme des chansons. Ce tambour n'utilise que des coups de rebond et de pression. Cloche et *Kpessi* exercent mutuellement une influence réciproque.



Photo 7 : Le tambour moyen ou *Kpessi*

Source : H. Fabrice, Février 2021

2.2.2.6. Le tambour aigu ou *kléoun*

C'est le tambour de soutien, qui a un rythme récurrent tout au long de la performance qui interagit avec le gong pour créer une mélodie spécifique. La hauteur relativement élevée du tambour de support *Kléoun*, le différencie du tambour de réponse *Kpessi* à son moyen plus résonnant plus doux et du tambour de plomb *Houngan* à faible intensité. Deux longs bâtons minces frappent à plat sur la peau, donnant au tambour une articulation nette et contribuant à son timbre sec de "rim shot" qui coupe le son global de l'ensemble. Le rythme du *Kléoun* contraste intensément avec les autres parties de percussion et le chant. La phrase *kléoun* fait résonner bon nombre des battements de la matrice métrique implicite dans la réalité sonore explicite. Le motif kinesthésique de la main forte accentue régulièrement la sensation optimiste.



Photo 8 : Le tambour aigu ou *kléoun*

Source : H. Fabrice, Février 2021

La différence de durées et de moments d'entrée entre les phrases *Kpessi* et la cloche, c'est-à-dire leurs relations de phrasé décalées, imprègne d'une énergie dynamique qui fait avancer la musique dans le temps qui s'écoule. À l'instar de la phrase constamment réitérée du tambour de soutien *Kléoun* aigu, chacune des nombreuses phrases *Kpessi* recompose la polyrythmie globale dans sa perspective musicale distinctive.

2.3. GROUPES CHORALES « ALUWASIO » ET PORTEE SYMBOLIQUE DE L'ETUDE

La pratique chorale *Aluwasio* dépend de la participation active de plusieurs acteurs qui détiennent différents rôles au sein des chorales *Aluwasio* des paroisses de l'Eglise catholique. Comment sont constituées les groupes de chorale *Aluwasio* au Bénin ?

2.3.1. Les Chorales « Aluwasio »

Si l'Eglise encourage la participation des membres de la communauté chrétienne au sein d'un groupe de chorale de leur choix, c'est sur une base volontaire qu'ils peuvent intégrer la chorale pour ceux ou celles qui expriment le désir de participer activement à la liturgie de par cette manière de communiquer leur foi. D'un côté, il y a les choristes et les percussionnistes et de l'autre, on retrouve les chefs ou maîtres de chœur qui constituent un maillon très important à cette chaîne de production musicale. Hommes et femmes, adultes comme jeunes, peuvent intégrer de la chorale *Aluwasio* et ce, pourvu qu'ils aient des compétences musicales ou vocales et un penchant pour les musiques traditionnelles des régions Pédah, Xwla et Adja.

L'élément qui interpelle aussi est ce constant du déploiement des choristes qui se mettent volontairement et de manière bénévole au service de la communauté. Telle une chorale comme toute autre, *Aluwasio* est devenue pour les fidèles un moyen d'aider à cultiver la foi à l'Eglise catholique ; et elle demeure un outil fonctionnel pour parvenir à cette fin. Ainsi, de l'aveu de beaucoup, le fait de ne pas connaître³⁰ la musique n'est aucunement problématique puisque celui ou celle qui n'a pas les compétences musicales peut se permettre de chanter sa foi, tout en attribuant le mérite aux chefs et maîtres de chœur qui mettront leur savoir au service de l'ensemble afin d'apprendre les chants à exécuter aux choristes. Certains choristes démontrant une volonté particulière pour un apprentissage plus approfondi de la musique chorale *Aluwasio* peuvent faire une demande aux maîtres de chœur qui, s'ils acceptent, deviennent des mentors pour l'apprentissage. Ces apprentis se voient alors formés à déchiffrer

³⁰ Savoir déchiffrer et lire la musique

des partitions, ainsi qu'aux différents instruments accompagnant la chorale. Ce statut de transition amène la possibilité de devenir chef de chœur au fil des années.

De 1968 à nos jours, la pratique chorale *Aluwasio* a pris d'ampleur au sein de l'Eglise catholique. Elle a beaucoup évolué, et est de plus en plus présente dans la liturgie catholique de toutes les régions qui connaissent la présence des Pédah, des Xwla et des Adja. À cette multiplication des groupes de chorale sur toute l'étendue du territoire national s'ajoute l'institutionnalisation de la pratique chorale dans un système de gestion décentralisée et même à une échelle nationale. Plusieurs séminaires sont organisés de temps en temps pour le renforcement de capacités et l'étude des nouveaux chants et partitions *Aluwasio* afin d'offrir des services liturgiques de plus en plus édifiants.

2.3.2. Symbolique de couleurs relatif à la Vierge Marie au sein des chorales *Aluwasio*

La liturgie étant l'hommage intégral rendu à Dieu, l'usage des couleurs dans la célébration de la messe est une partie intégrante du service de dévotion. Au sein de la chorale *Aluwasio*, le bleu et le blanc sont très souvent d'usage. Des tam-tams, qui constituent des instruments de musique, à l'accoutrement des membres de cette chorale au cours de la liturgie surtout à des occasions festives, tout fait transparaître le bleu et le blanc. Pour *Aluwasio*, un symbolique accompagne ces deux couleurs qui incarnent d'après plusieurs sources la Vierge Marie, vénérée par la communauté chrétienne catholique.

En effet, comme dans la pratique chorale *Aluwasio*, la couleur bleue reste dominante dans l'art catholique, particulièrement celui qui tente de représenter la Vierge Marie. Cette couleur est probablement la plus intéressante à analyser puisqu'avant le XI^e siècle, elle n'était presque pas utilisée dans les teintures, les peintures et les enluminures. Comme l'explique Michel Pastoureau³¹, cette couleur était mal vue et peu valorisée à l'époque romaine. Les Romains possédaient une affection particulière pour le rouge, le blanc et, bien évidemment, le pourpre impérial. Le bleu était principalement utilisé par les peuples germaniques qui habitaient au-delà du Rhin et du Danube. Il est donc compréhensible que cette couleur ait été peu appréciée puisque l'association du bleu à la barbarie était chose courante à cette époque. Toutefois, lorsque ces « barbares » ont pris le pouvoir, au moment où l'Empire romain d'Occident a chuté, le bleu était à nouveau utilisé dans les teintures des vêtements, car l'élite dirigeante, bien qu'elle fût depuis longtemps romanisée, était constituée principalement de « barbares ». Le bleu devient

³¹ Il est un historien médiéviste français, spécialiste de la symbolique et de l'histoire culturelle des couleurs, des emblèmes, de l'héraldique et de l'histoire culturelle des animaux

la couleur de la Vierge Marie à partir du XII^e siècle, ce qui a grandement aidé sa montée en popularité.

Cependant, à cette époque, ce pigment bleu encore appelé « lapis-lazuli » est alors l'un des pigments les plus chers, voire le plus cher. Il est plus onéreux encore que le pigment doré. On l'utilise très rarement, et seulement lorsque cela vaut le coût. On va donc s'en servir sur les personnages les plus symboliques, les plus sacrés dont la Sainte Vierge Marie. Cela a permis, par la même occasion, d'exhiber aux yeux de tous sa richesse. Dès lors, les aspects que l'on se rappelle le plus chez la Vierge Marie et qu'elle incarne, à savoir l'amour, la loyauté, et l'aide, sont devenus les aspects symboliques du bleu. Car, selon la foi catholique, de par son amour, la Vierge Marie aide les croyants qui adressent leur prière vers elle. De ce fait, cela renforce l'idée que le bleu est la couleur de l'amour de par son association avec la Vierge Marie.

Le blanc quant à lui, employé dans la liturgie, est attribué au Christ, à l'eucharistie sacrifice non sanglant mais aussi et surtout à la Vierge Marie. En iconographie, le blanc exprime la joie, la gloire, l'innocence, la virginité, le martyre. Le blanc est pour les Romains la couleur de la toge virile, du pouvoir reconnu, de la consécration. Aux premiers temps du christianisme, le vêtement blanc était revêtu juste après le baptême, comme symbole de la vie nouvelle. Dans l'art médiéval, le blanc est utilisé pour le vêtement du Christ, dans les scènes de la passion, et aussi comme vêtement de la Vierge dans les peintures qui représentent son couronnement.

En somme, cette étude qui traduit toute une valeur symbolique et patrimoniale, nous inspire un projet professionnel dénommé : Création d'une agence de recyclage, d'orchestration et de vulgarisation des chants *Aluwasio* au Bénin.

CHAPITRE 3 : PROJET DE CREATION D'UNE AGENCE DE RECYCLAGE, D'ORCHESTRATION ET DE VULGARISATION DES CHANTS ALUWASIO AU BENIN

Nous ne saurions terminer cette étude sans faire part de nos perceptives d'avenir. C'est à cela que sert ce projet de création d'une agence de recyclage, d'orchestration et de vulgarisation de chants *Aluwasio* au Bénin. Ce mémoire qui met déjà en valeur la riche des chants chorals en général interpelle aussi au recyclage et à l'orchestration pour plus de valeur ajoutée. C'est notre économie qui en sortira gagnante et notre patrimoine culturel immatériel valorisé.

3.1. JUSTIFICATION DU PROJET

La musique polyrythmique d'Afrique permet à l'individu de trouver sa place dans le groupe, tout en donnant à ce dernier, une signature unique. La musique d'Afrique d'alors, étroitement liée aux griots et aux conteurs traditionnels qui véhiculent la mémoire de leur peuple par des transmissions est une grande source d'inspiration. Il va de soi que les polyphonies chorales africaines soient plus issues, soit des mélodies anciennes arrangées pour le chœur ou soit des œuvres contemporaines produites par les africains en s'inspirant des formes et styles tant locaux qu'importés.

En toute logique, le mouvement choral en Afrique et particulièrement celui du Bénin s'est plus enrichi d'un répertoire religieux et ce, surtout après les indépendances. Le mouvement choral béninois a donc coopté plusieurs chants importés et les ont intégrés dans son répertoire. D'autres répertoires de chants sont aussi composés et produits par des chorales locales exploitant des rythmes et styles de chants traditionnels dans la célébration du culte ou de la messe. Notons qu'il existe de nos jours d'innombrables chants chorals, à forte vocation polyrythmique, qui, par des arrangements musicaux contextuels et très subtils se révèlent comme étant de grandes œuvres chorales béninoises, pouvant figurer dans le cercle fermé des célèbres œuvres chorales mondiales si entre temps un travail de recyclage, de traitement, de transcription et de vulgarisation est fait.

Il est temps donc que ces œuvres soient cataloguées et mises à la disposition de l'humanité pour les générations à venir et que les techniques d'innombrables styles et rythmes de chants chorals authentiquement béninois soient étudiés et maîtrisés pour des fins artistiques très utiles. Voilà un projet majeur qui devrait intéresser tous les acteurs et chercheurs du monde choral des styles et rythmes de chants traditionnels.

3.2. OBJECTIFS ET RESULTATS ATTENDUS DU PROJET

3.2.1. Les objectifs du projet

Le présent projet vise à promouvoir les chants chorals *Aluwasio* du Bénin. Spécifiquement, il s'agira de :

- Mettre à la disposition de l'humanité un catalogue de chants chorals *Aluwasio*
- Valoriser les partitions des chants chorals *Aluwasio* à travers des plateformes numériques de vente en ligne.

3.2.2. Les résultats attendus

La mise en œuvre du présent projet sera sanctionnée par l'atteinte des résultats suivants :

- Le Bénin dispose désormais d'une agence de recyclage, d'orchestration et de vulgarisation des chants chorals *Aluwasio*.
- Les chants chorals *Aluwasio* sont catalogués et mis à la disposition de l'humanité.
- Les styles et rythmes traditionnels des chants chorals authentiquement béninois sont vulgarisés et utilisés à travers le monde à des fins artistiques.

3.3. CHRONOGRAMME DE L'EXECUTION DU PROJET

Ce projet sera mis en œuvre sur une période de douze (12) mois à compter du mois de janvier à décembre 2022.

Activités	L'an 2022											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Recyclage des chants chorals <i>Aluwasio</i>												
Orchestration des chants chorals <i>Aluwasio</i>												
Vulgarisation et vente en ligne des chants chorals <i>Aluwasio</i>												
Suivi et évaluation du projet												

3.4. BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT

3.4.1. Budget prévisionnel

N°	Désignation	Quantités	Unité	Prix unitaire	Montant
01	Location d'un local	8	Mois	60.000	480.000
02	Aménagement du local	1	Aménagement	150.000	150.000
03	Equipement du centre (ordinateurs, bureaux consommables informatiques et bureautique, enregistreur, internet...)	1	Equipement	1.500.000	1.500.000
05	Déplacement pour la collecte des chants	4	Trimestre	150.000	600.000
06	Salaires du personnel pour la transcription et la vulgarisation	12	8 mois	100.000	9.600.000
07	Fonds de fonctionnement	1	Fonctionnement	250.000	250.000
08	Eau et électricité	8	Mois	25.000	200.000
09	Total hors imprévu	12.780.000			
10	Imprévu (5%)	639.000			
11	Total général	13.419.000			

Le présent budget prévisionnel est arrêté à la somme de **treize millions quatre cents dix-neuf mille (13.419.000) F CFA.**

3.4.1. Le plan de financement

Il est difficile d'entreprendre un projet comme le nôtre en ne comptant sur aucune aide financière extérieure. Notre stratégie financière de regroupement des fonds sera basée essentiellement sur la contribution des partenariats avec des maisons d'édition. Nous comptons également sur des subventions provenant des institutions culturelles, des fondations privées ou encore des apports personnels des artistes.

Le partenariat est une des stratégies que nous adopterons et qui permettra de réduire les coûts d'édition et de vulgarisation des œuvres. Une telle collaboration surtout avec des éditeurs étrangers et donc jusqu'au-delà de nos frontières serait très profitable pour notre entreprise.

CONCLUSION

Comme annoncé dans l'introduction de ce mémoire, la présente recherche vise à approfondir trois préoccupations majeures : celle du contexte socio-historique relatif à l'implantation de la pratique chorale *Aluwasio*, celle des différents éléments qui constituent et expliquent le fonctionnement de cette pratique, enfin son déploiement sur les paroisses de l'Eglise catholique dans les régions qui marquent essentiellement la présence des ethnies Pédah, Xwla et Adja au Bénin. De la résultante d'un processus d'acculturation aboutissant à un syncrétisme culturel, la pratique chorale *Aluwasio* est distinguée par cette marque de démocratisation du salut et par celle de créer dans la foi chrétienne un nouvel espace permettant non seulement d'accueillir la différence, mais aussi d'adapter certains symboles traditionnels au sein de la croyance, de la louange et de la liturgie.

Il est maintenant plus qu'évident que la partition n'est qu'un outil non fonctionnel issu de la tradition chorale occidentale et qui ne sert pas toutes les fois à la fonction qu'assure la pratique chorale *Aluwasio* au sein de la liturgie catholique où le but visé serait de faire entendre le texte, porteur du message de la foi chrétienne. Ainsi, cette performance chorale détient un statut particulier en ce sens que si elle permet aux choristes de s'approprier musicalement le répertoire de chants *Aluwasio*, c'est plutôt dans le soutien du message textuel et du rythme que se situe sa raison d'être. Faire de la musique pour communiquer et dire sa foi par le message du chant choral est la clé de la performance de la chorale *Aluwasio* à la hauteur des attentes de la communauté de l'Eglise catholique.

En définitive, dans cette vision d'associer la liturgie à la tradition conformément à la déclaration du Concile Vatican II, l'essor des pratiques chorales traditionnelles d'Afrique apparaît comme une nouvelle ouverture de l'Eglise envers les croyances vernaculaires en adaptant la messe aux particularités culturelles musicales. Divers chants chorals de rythmes traditionnels de différents groupes socio-culturels sont de nos jours exécutés sur les paroisses de l'Eglise catholique et servent au cours de la liturgie. Il est clair que ces pratiques chorales endogènes, qui sert de véhicule de messages divins ou de révélations, récités dans l'ordre prescrit par la liturgie, soient d'une portée symbolique, patrimoniale qu'il faille collectionner, recycler, transcrire, vulgariser et valoriser.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

- Sources orales :

N° d'ordre	Nom et Prénoms	Professions	Dates et lieux	Sujets abordés
1	NASSI Félix	Enseignant de musique	14 février 2020 à Cotonou	Orientation pour la collecte des données
2	HOUNKPE Joël	Percussionniste	16 mai 2020 à Cotonou	Etude sur les instruments qui sont utilisés dans la pratique chorale « Aluwasio »
3	EDE Eric	Choriste de l'Eglise catholique	13 juin 2020 à Cotonou	Pratique chorale en général au sein de la liturgie catholique
4	Père PENOUKOU Efoé Julien	Initiateur de <i>Aluwasio</i>	18 juillet 2020 à Gbanto	Historique de <i>Aluwasio</i>
5	DANSOU Marguéritte	Membre de chorale <i>Aluwasio</i>	20 février 2021 à Akodéha	Fonctionnement de la Chorale <i>Aluwasio</i> et mode d'exécution des chants chorals <i>Aluwasio</i>
6	FOTOU Augustine	Membre de chorale <i>Aluwasio</i>	24 février 2021 à Cocotomey	Fonctionnement de la Chorale <i>Aluwasio</i> et mode d'exécution des chants chorals <i>Aluwasio</i>
7	BANKOLE Jean	Choriste de l'Eglise catholique	27 février 2021 à Cotonou	Pratique chorale en général au sein de la liturgie catholique
8	ANANIGLO Nestor	Percussionniste de la chorale <i>Aluwasio</i>	05 mars 2021 à Cotonou	Rythme des chants chorals <i>Aluwasio</i> et les instruments de musique
9	AGBENONHEVI François	Chef chorale <i>Aluwasio</i> de la Paroisse Saint Antoine de Padou	12 mars 2021 à Cotonou	Fonctionnement de la Chorale <i>Aluwasio</i> et mode d'exécution des chants chorals <i>Aluwasio</i>
10	PENOUKOU Adéline	Membre de chorale <i>Aluwasio</i>	20 février 2021 à Gbanto	Pratique chorale <i>Aluwasio</i>

• **Ouvrages et articles scientifiques :**

- AZZAM Amin, 2012, « Stratégies identitaires et stratégies d'acculturation : deux modèles complémentaires », *Alterstice*, vol. 2, no 2.
- BERLIOZ Jacques, LE GOFF Jacques et GUERREAU-JALABERT Anita, 1989, « Anthropologie et histoire », Dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 20^e congrès, 269-304, L'histoire médiévale en France, Bilan et 122 perspectives, Paris : Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public.
- CHARRY Eric, 2000, *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago, University of Chicago Press.
- DOM Guéranger, 1977, *Institutions liturgiques*, Chiré-en-Montreuil.
- LE GALL Robert, 1982, *Dictionnaire de Liturgie*, C.L.D.
- EPICOCO Luigi Maria, 1982, *Art et Liturgie*, Todi, Tau.
- GARBA Mahaman, 2005, « Divergences et convergences des musiques traditionnelles et modernes dans La culture nigérienne », Dans *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 161-90, Paris : Éditions L'Harmattan.
- GUERRAOUI Zohra, 2009, « De l'acculturation à l'inter-culturation : réflexions épistémologiques ». *L'Autre* 10, no 2.
- BOETSCH Arnaud et LECOMTE Henri, 2006, *Musiques de toutes les Afriques*, Paris, Fayard.
- HERSKOVITS Melville, 1938, *Acculturation : the study of culture contact*, New York, J.J. Augustin.
- HOBBSBAWM Eric, 2012, « Avant-propos : La fonction sociale du passé », Dans *L'invention de la tradition*, sous la dir. de Eric Hobsbawm et Terence Ranger, 11-26, Nouvelle édition augmentée, Paris : Éditions Amsterdam.
- LUSSIER Katie, et LAVOIE Constance, 2012, « Entre la calebasse et le panier : la conduite d'entretiens semi-dirigés en contextes africains », *Recherche qualitative en contexte africain* 31, n°1.
- KODZO Avorgbedor Daniel, 2003, *The interrelatedness of music, religion, and ritual in African performance practice*, African studies, Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press.
- KUA-NZAMBI Toko Ambroise, 2014, « Musique africaine et répertoire choral »

- KUBIK Gerhard, 1994-2010, *Theory of African Music*, 2 vol., Wilhelmshaven: F. Noetzel.
 - LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, no 9.
 - MBANDAKULU Martin Fortuné Mukendji, 2005, « Itinéraires et convergences de musiques chrétiennes et profanes en République démocratique du Congo », Dans *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 141-60, Paris : Éditions L'Harmattan.
 - MILLER Chernoff John, 1981, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, University of Chicago Press.
 - MUKALA Kadima-Nzuji, et MALONGA Alpha Noël, 2005, *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, Editions L'Harmattan.
 - VASQUEZ-BRONFMAN Ana, 1984, « Les implications idéologiques du concept d'acculturation (2^e partie) : analyses théoriques et recherches empiriques sur l'acculturation-transculturation et l'identité culturelle : éléments bibliographiques depuis 1971 », *Cahiers de Sociologie Economique et culturelle*, n°2.
- **Mémoires et thèses :**
- AGNANDJI Samson, 2015, « Bernadin Gantin : un grand prelat béninois (1922-2008) », Mémoire de maitrise, Université d'Abomey-Calavi, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Département d'Histoire et d'Archéologie.
 - DANG Christine Thu Nhi, 2014, «Songs of Spiritual Citizenship: Muslim and Christian Voices in the Senegalese Public Sphere». Thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie.

ANNEXES

- **Fiche d'enquête**

Questionnaire d'enquête :

Nom :

Prénom :

Profession :

Adresse téléphonique :

Monsieur/Madame,

Dans le cadre de la recherche portant sur la pratique chorale *Aluwasio* dans la liturgie catholique au Bénin, nous vous prions de nous aider à répondre aux questions suivantes :

- 1- Pour vous, qu'est-ce que *Aluwasio* ?
- 2- Comment le concept *Aluwasio* est-il né ?
- 3- Selon vous, que chante la chorale *Aluwasio* ?
- 4- Quelle est la spécificité cette chorale ?
- 5- Que chantent les chorales *Aluwasio* ? Source d'inspiration ?
- 6- Dans quelles langues exécute-t-on les chants *Aluwasio* ?
- 7- A quelle(s) occasion(s) liturgique(s) la chorale *Aluwasio* célèbre-t-elle la messe ?
- 8- Quels sont les instruments de musique qu'utilise la chorale *Aluwasio* pour la célébration de la messe ?
- 9- Quels sont leurs spécificités et leurs caractéristiques ?
- 10- Quels sont les différents rythmes traditionnels qu'emploie la chorale *Aluwasio* pour l'exécution du répertoire de chants lors de la liturgie ?
- 11- Selon vous, le rapprochement de la pratique chorale aux musiques traditionnelles au sein de la liturgie valorise-t-il ou promu-t-il nos cultures endogènes ? En quoi ?
- 12- Quelle a été l'influence des traditions Pédah, Xwla et Adja sur la religion catholique ?
- 13- Quelle a été l'influence de ces traditions sur la liturgie amenant à l'avènement des chants chorals traditionnels ?
- 14- Comment intègre-t-on la chorale *Aluwasio* ?

- 15- Quelle est la spécificité de la chorale *Aluwasio* ?
- 16- Quelle est la performance musicale de cette chorale ?
- 17- Les membres de la chorale *Aluwasio* sont-ils épanouis dans l'exercice de leur fonction ecclésiastique ?
- 18- Quel est l'état des lieux par rapport aux travaux de transcription des chants *Aluwasio* dans le cadre de la valorisation d'un tel patrimoine ?

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photo 1 : Queue de cheval porté par le soliste lors de la pratique chorale <i>Aluwasio</i>	24
Photo 2 : Ensemble des instruments traditionnels de la pratique chorale <i>Aluwasio</i>	29
Photo 3 : Le Gong ou <i>Gan kokoué</i> ou <i>Gan kpavi</i>	30
Photo 4 : La cloche ou <i>Gan vi</i> ou <i>Awalé gan</i>	30
Photo 5 : La castagnette ou <i>Assogoé</i>	31
Photo 6 : Le grand tambour ou <i>Tehoun daho</i>	32
Photo 7 : Le tambour grave ou <i>Houngan</i>	33
Photo 7 : Le tambour moyen ou <i>Kpessi</i>	34
Photo 8 : Le tambour aigu ou <i>kléoun</i>	35

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	1
DEDICACE.....	2
REMERCIEMENTS	3
SIGLES ET ACRONYMES	4
RESUME.....	5
ABSTRACT	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1 : CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE	8
1.1. CADRE THEORIQUE	8
1.1.1. Clarification conceptuelle.....	8
1.1.1.1. La liturgie.....	8
1.1.1.2. Le choral	10
1.1.1.3. La musique traditionnelle africaine	11
1.1.1.4. Le phénomène d'acculturation.....	13
1.1.2. Justification du choix du sujet	13
1.1.3. Problématique.....	14
1.1.3.1. Question centrale	15
1.1.3.2. Questions secondaires.....	15
1.1.3.3. Objectifs de l'étude	15
1.1.3.3.1. Objectif général	15
1.1.3.3.2. Objectifs spécifiques	15
1.1.3.4. Hypothèses de recherche	16
2.1. CADRE INSTITUTIONNEL DE LA RECHERCHE.....	16
2.1.1. Stage académique : Association Chœur d'Enfants du Bénin (CEB).....	16
2.1.2. Les activités et connaissances acquises	17
2.2. CADRE METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE	18

2.2.1.	Les techniques, outils de collecte et de traitement de données	18
2.2.2.	Les limites de la recherche	20
CHAPITRE 2 : <i>ALUWASIO</i> : ORIGINES, DESCRIPTION, CARACTERE SYMBOLIQUE ET CULTUREL		21
2.1.	ORIGINES DE « <i>ALUWASIO</i> »	21
2.1.1.	L'influence de la tradition	21
2.1.2.	L'avènement de la pratique chorale « <i>Aluwasio</i> »	22
Photo 1 : Queue de cheval porté par le soliste lors de la pratique chorale <i>Aluwasio</i>		24
2.2.	PRATIQUE CHORALE <i>ALUWASIO</i>	25
2.2.1.	Le chant choral <i>Aluwasio</i>	25
2.2.1.1.	La voix pour l'exécution du chant choral <i>Aluwasio</i>	25
2.2.1.2.	De l'exécution du répertoire de chants <i>Aluwasio</i> lors de la liturgie	26
2.2.1.3.	Le rythme, le socle de la pratique chorale <i>Aluwasio</i>	27
2.2.2.	Les instruments intervenant dans l'exécution des chants <i>Aluwasio</i>	28
2.2.2.1.	Le Gong ou la cloche (Gan kokoué ou Gan kpavi et le Gan vi ou Awalé gan)	29
2.2.2.2.	La castagnette ou Assogoé	31
2.2.2.3.	Le grand tambour ou Tehoun daho	32
2.2.2.4.	Le tambour grave ou Houngan	33
2.2.2.5.	Le tambour moyen ou Kpessi :	34
2.2.2.6.	Le tambour aigu ou kléoun	35
2.3.	GROUPES CHORALES « <i>ALUWASIO</i> » ET PORTEE SYMBOLIQUE DE L'ETUDE... ..	36
2.3.1.	Les Chorales « <i>Aluwasio</i> »	36
2.3.2.	Symbolique de couleurs relatif à la Vierge Marie au sein des chorales <i>Aluwasio</i> ..	37
CHAPITRE 3 : PROJET DE CREATION D'UNE AGENCE DE RECYCLAGE, D'ORCHESTRATION ET DE VULGARISATION DES CHANTS <i>ALUWASIO</i> AU BENIN. ..		39
3.1.	JUSTIFICATION DU PROJET	39
3.2.	OBJECTIFS ET RESULTATS ATTENDUS DU PROJET	40
3.2.1.	Les objectifs du projet	40
3.2.2.	Les résultats attendus	40

3.3. CHRONOGRAMME DE L'EXECUTION DU PROJET	40
3.4. BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT	41
3.4.1. Budget prévisionnel.....	41
3.4.1. Le plan de financement	41
CONCLUSION	42
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	43
Sources orales :.....	43
Ouvrages et articles scientifiques :.....	44
Mémoires et thèses :.....	45
ANNEXES	46
Fiche d'enquête	46
TABLE DES ILLUSTRATIONS	48
TABLE DES MATIERES.....	49