



Le rituel *Vodun sɔ gbɔ* au Bénin : lieu de théâtralité et de performance littéraire orale

Vincent Attinkpasso ^a
Dédjinnaki Romain Hounzandji
Jules Lokonon

Article history:

Submitted: October 24, 2024

Revised: December 15, 2024

Accepted: December 30, 2024

Mots-clés :

*théâtralité – performance – textes oraux
– rituel – Vodun*

Abstract

Au Bénin, pour honorer les Vodun, des rituels périodiques sont organisés. Une observation de ces rituels montre qu'en dehors de la double dimension sociale et spirituelle, il y a une dimension artistique de théâtralité et de performance littéraire orale. *Vodun sɔ gbɔ*, qui est un rituel organisé en prélude à la danse du Vodun Sakpata, illustre bien cette présence de la performance théâtrale et littéraire orale. Comment la théâtralité et la parole littéraire se signalent-elles lors du déploiement du rituel *Vodun sɔ gbɔ* ? On peut supposer que les arts du théâtre et de l'oralité se signalent par des signes et sous des formes qui se signalent au fil du déploiement du rituel. Cette étude vise à décrire comment le rituel est marqué par la double présence de la théâtralité et la parole littéraire orale. Pour y arriver, deux approches théoriques sont convoquées : la sémiologie théâtrale et l'herméneutique. L'analyse s'articule en deux points focaux. Le premier s'attèle à proposer une mise en contexte doublé d'une présentation synthétique du rituel. Le second décrit les signes théâtraux et les paroles littéraires qui fondent et caractérisent les performances artistiques dans le rituel.

Revue internationale des lettres, langues et sciences sociales ©

Année. This is an open access article under the CC BY-NC-ND license

(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

^a Corresponding author:

Université d'Abomey-Calavi, Bénin

Email address: vinatlove91@gmail.com

Introduction

Le Bénin est reconnu comme un pays où la pratique de la spiritualité Vodun est fortement répandue. Des enjeux spirituels et culturels fondent sans doute l'attachement d'une bonne partie des Béninois à la spiritualité Vodun. Cet attachement s'exprime, entre autres, par des actes officiels à portée culturelle et politique. En effet, en août 1997, la loi instituant une fête annuelle des religions traditionnelles a été promulguée (loi n° 97-031 du 20 août 1997 portant institution d'une fête annuelle des religions traditionnelles). En septembre 2024, une nouvelle loi a été promulguée pour abroger celle de 1997 (Loi n°2024-32 du 02 septembre 2024 fixant la fête annuelle des religions traditionnelles en République du Bénin). Dans le premier texte, la fête est fixée au 10 janvier de chaque année tandis que la seconde loi fixe la fête au deuxième vendredi du mois de janvier de chaque année. Elle stipule par ailleurs, en son article 3, que « la journée du deuxième vendredi du mois de janvier et celle du jeudi qui la précède sont chômées et payées ». Ces initiatives donnent la mesure de la place et de l'importance que les pouvoirs publics accordent aux religions traditionnelles dont le Vodun, en République du Bénin, et tout le déploiement d'activités socio-culturelles mais aussi de rituels qu'occasionne l'intérêt ou le culte qu'on voue aux divinités adorées par les fidèles de ces religions.

Une observation de ces rituels montre qu'en dehors de la double dimension sociale et spirituelle, il y a une dimension artistique de théâtralité et de performance littéraire orale. *Vodun sɔ gbɔ*³, qui est un rituel organisé en prélude à la danse du Vodun Sakpata, illustre bien cette présence de la performance théâtrale et littéraire orale. Une question cruciale se pose alors : comment la théâtralité et la performance littéraire orale coexistent-elles à chaque étape du rituel ? La présente étude suppose que la théâtralité et la création littéraire orale sont en présence au fil des étapes du rituel. Cette étude vise à démontrer comment le rituel est marqué par la double présence de la théâtralité et de la créativité littéraire orale. Deux approches théoriques sont convoquées à cet effet : la sémiologie théâtrale et l'herméneutique. La sémiologie théâtrale est considérée comme une des branches de la sémiologie

³Littéralement, *Vodun sɔ gbɔ* signifie Vodun prend mouton.

générale ou science des signes. Elle consiste à analyser les différents signes théâtraux présents dans un texte ou dans une manifestation spectaculaire. Vigeant précise que la sémiologie théâtrale

aborde l'activité spectaculaire construite à partir de systèmes de signes organisés en un ensemble signifiant d'une certaine manière. Elle englobe à la fois la production, la réception et les modèles du spectacle. La sémiologie va donc identifier les éléments qui composent le théâtre — qu'elle considère comme des signes ; elle se propose également de découvrir les principes de son organisation et de dévoiler les modes de fonctionnement de la signification dans cette forme d'art. (57)

On comprend sans doute alors que, dans le cadre de la présente étude, la sémiologie théâtrale est préposée à l'identification des signes les plus caractéristiques de la théâtralité dans le rituel qui nous occupe. L'herméneutique, quant à elle, est un outil qui permet d'interpréter les textes. Dans son article sur l'herméneutique et le pragmatisme, Louis Quéré affirme que « l'herméneutique élucide les méthodes d'interprétation des textes, notamment quand ceux-ci sont obscurs ou étrangers, et ses domaines de prédilection sont l'exégèse biblique, l'interprétation du droit ou celle des textes anciens, par la philologie notamment » (1). Il précise que « le domaine initial de l'herméneutique c'est l'interprétation de textes qui présentent des difficultés de compréhension parce qu'ils sont obscurs, confus, énigmatiques, fragmentaires, apparemment contradictoires, etc. » (4). Même s'ils ne sont pas explicitement désignés par Quéré comme faisant partie des catégories de texte auxquelles s'appliquent l'herméneutique, le contenu sémantique des textes performés au cours du rituel ne tombe pas sous le sens or, « quand, pour une raison ou pour une autre, le sens littéral ne semble pas (ou plus) aller de soi et qu'il faut faire appel à un autre niveau de sens » (Aron et al. 260), l'herméneutique s'applique. Munie donc de ces deux méthodes ordonnées à l'intelligence des signes tant verbaux que non-verbaux, l'analyse s'articule en deux points focaux. Le premier s'attèle à proposer une mise en contexte

doublée d'une présentation synthétique du rituel. Le second décrit et explique les signes théâtraux et les paroles littéraires qui fondent et caractérisent le potentiel artistique contenu dans le rituel.

1. Le rituel *Vodun sɔ gbɔ* : performance d'une rixe

Le rituel *Vodun sɔ gbɔ* se pratique sous l'autorité surnaturelle d'un Vodun à l'instar de Sakpata, Xebioso, Nensuxwé et les Toxiɔ. En général, il s'actualise en prélude obligatoire à un spectacle de danse des Vodun et intervient après le *zandrɔdrɔ*. Plusieurs étapes constituent l'ossature du rituel *Vodun sɔ gbɔ*. En effet, la prière inaugurale et l'installation de l'orchestre qui va conduire la célébration, représentent la première étape du rituel. La prière se fait au lendemain du *zandrɔdrɔ*, le jour même où commence la cérémonie proprement dite et dont la partie substantielle est constituée par le spectacle de danse. La fonction de cette prière inaugurale est d'implorer les Vodun afin d'obtenir leurs grâces. C'est au cours de cette prière que les bêtes sont immolées. L'eau, l'alcool et les colas utilisés par les chefs de culte dans le cadre de la prière sont envoyés aux tam-tameurs. À la réception de ces éléments, ces derniers commencent par jouer et c'est au son du tam-tam que les Vodunsi, les fidèles désignés pour le rituel, entrent en transe dans le couvent. La deuxième étape est l'arrivée des Vodun qui « prendront » les moutons à la place publique. Ils quittent le couvent en marchant à quatre pattes et arrivent à la place publique. Ils font ensuite trois tours de l'arbre consacré sous lequel l'orchestre s'installe avant de commencer par danser. Dans leurs mouvements, ils font des roulades avant et arrière pendant une trentaine de minutes avant de s'approcher du mouton immolé et posé sur des feuilles d'hysope. Ils enfoncez ensuite leurs dents dans la partie de l'œsophage ouverte à l'immolation. De leurs mâchoires serrées, ils soulèvent la bête avec énergie puis ils dansent, la proie prise en tenaille entre leurs dents. Après quelques minutes de danse, ils se couchent par terre sans abandonner le mouton. Soit, ils posent leur tête sur le mouton, soit, leur bouche enfoncez dans l'œsophage du mouton. La troisième étape est consacrée à la collecte de fonds, une sorte de quête. L'organisateur/trice de la cérémonie ouvre la collecte en déposant une offrande composée d'une somme quelconque, de l'alcool et de l'eau. Alors seulement, le préposé à la collecte de fonds invite l'assistance à lui emboîter

les pas selon l'inspiration et les moyens de chacun. Juste après cela, le tambour résonne de nouveau et les Vodun qui ont pris le mouton reprennent la danse. Et c'est la dernière étape. En guise de salutation, ils tendent la tête du cabri aux initiés qui sont auréolés, c'est-à-dire ceux qui portent des couronnes, et au chef d'orchestre. Après quelques minutes de danse, un initié vient leur arracher le mouton. C'est après avoir perdu le mouton qu'ils commencent par émettre des cris. Jusqu'avant ce moment, leur jeu n'était fait que de gestes. Désormais, à tour de rôle, ils entonnent un chant et dansent. C'est à ce niveau-là que des vodunsi entrent en transe. Et le spectacle de danse commence réellement, avec, on l'imagine, le déploiement d'un ensemble de signes verbaux, para et non verbaux.

2. Les signes théâtraux et les paroles littéraires dans le rituel

Les manifestations festives ou cultuelles se présentent sous des aspects dont certains ressortissent au théâtre ou présentent une certaine littérarité. Ces deux éléments, peut-on dire, enrichissent le phénomène spirituel, culturel et culturel que constitue le *Vodun sɔ gbɔ*.

2.1. Les signes théâtraux

Le déni de civilisation dont l'Afrique a longtemps été victime a impliqué que certains avaient considéré qu'avant le contact avec le monde occidental, le continent était dépourvu de pratiques et de traditions théâtrales. On a pu opposer à ces thèses des constats et surtout des analyses respectables (Koudjo ; Ngugi) qui ont établi que dans les traditions africaines, la vie même est un complexe théâtral si bien qu'on ne surferait pas d'affirmer que le théâtre est consubstantiel aux cultures africaines. Mwamba l'exprime en ces termes : « si le théâtre est la représentation spectaculaire et solennelle d'un aspect ou d'un fait majeur de la vie d'un peuple, il est certain que lui-même et les activités qui s'y apparentent font partie intégrante du patrimoine culturel africain. » (27) Dan Inna renchérit sur ces considérations :

Le théâtre, c'est la représentation spectaculaire d'un aspect ou d'un fait majeur de la vie d'un peuple. Il fait partie du patrimoine culturel. Dans nos sociétés africaines, on organisait des spectacles soit pour représenter un héros soit pour dénoncer des

comportements antisociaux. Au cours des spectacles traditionnels, le jeu se mêlait aux rites culturels. Acteurs et public devaient participer à la manifestation (77).

Avec ces opinions, on comprend donc que les manifestations qui rythment l'organisation de la vie au sein des communautés africaines présentent des éléments de théâtralité.

Il en va ainsi du rituel appelé *Vodun sɔ gbɔ*, qui met en scène des initiés engagés dans un jeu d'acteurs réglé par la tradition, dans un lieu où ils se donnent à voir devant un public constitué tant de gens avertis que de simples curieux.

Trois catégories d'acteurs sont impliquées dans le déroulement du rituel *Vodun sɔ gbɔ*. Pour deux d'entre elles, les actions se passent sur scène alors que la troisième réalise ses actions en dehors de la scène, en coulisse peut-on dire. La première catégorie intègre cinq acteurs ou groupes d'acteurs : l'orchestre, le vodunsi qui vient montrer le cabri immolé aux quatre points cardinaux, les femmes qui se mettent à genou près du mouton et les Voduns qui « prennent » le mouton. La deuxième catégorie d'acteurs est composée des femmes qui s'asseyent non loin de l'orchestre en marge de la scène et quelques individus se trouvant dans le public. La dernière catégorie regroupe les fidèles qui entreront en transe après le rite de la prise du mouton et les initiés qui déshabillent et nouent les pagnes à ceux dont le vodun se saisit, prenant possession de leurs êtres entiers.

Pour commencer le rituel, les tambourinaires entrent en scène et commencent par animer. Quand le tam-tam commence par résonner, un fidèle ayant subi le coma sacré, c'est-à-dire, qui a été « tué » par le Vodun, entre en scène avec le mouton immolé pour le rituel et au son du tam-tam. Il soulève la bête et la montre aux quatre points cardinaux puis la dépose sur des feuilles d'hysopé et quitte la scène. Il fait tout sans parler, les gestes seuls développent son jeu. Concrètement, la gestuelle de ce fidèle initié consiste à tenir les deux pattes avant du cabri qu'il soulève puis montre à chaque point cardinal en veillant à faire toucher les deux membres arrière au sol avant de passer d'un point cardinal à un autre en signe d'invocation du Vodun Sakpata qui régenté la terre. Par ses gestes, on comprend, entre autres, qu'il implore la bénédiction

de Dieu, Mawu Segbo-Lisa. Après sa sortie de scène, deux femmes ayant été également « tuées » par le Vodun viennent s’agenouiller près du mouton. Leur rôle pendant ce moment consiste à faire le massage au mouton, à chasser les mouches qui viendraient se poser sur la bête. Sur le son du tam-tam, des fidèles entrent en transe depuis le couvent ; ils viennent sur l’espace réservé au rituel en marchant à quatre pattes et, dans cette posture, ils jouent la démarche d’une panthère qui furète, prête à bondir sur sa proie. Ils sont accompagnés d’une fidèle de Vodun qui manipule asògwe, instrument de musique, sorte de castagnette fabriqué à base de perles enroulées autour d’une petite calebasse ayant un bout par lequel on la tient. Leur première action consiste à faire trois tours de l’arbre fétiche ou de l’orchestre. Quand ils finissent le tour, ils commencent par danser. Toutes leurs actions s’articulent autour de la danse, du saut, des roulades avant et arrière. En certaines des figures, de leurs jeux s’apparentent à la gymnastique ou aux arts martiaux. Ceci rappelle l’approche biomécanique théâtrale de Vesvolod Meyerhold quand il parle du jeu des acteurs. Il pense que le jeu des acteurs ne doit pas se limiter à des émotions intérieures. Ils doivent faire l’usage de leur corps. Tout leur corps doit être en mouvement comme dans une séance de gymnastique ou une compétition d’athlétisme. Au sujet de l’approche de Meyerhold, Marcadé précise qu’elle

propose une distance entre l’acteur et le personnage. Le jeu est plastique, le corps et le geste dominant, et il s’agit donc d’un travail d’extériorisation. Autrement dit, l’acteur aborde l’émotion à travers son physique et non à partir de son monde intérieur. Le corps n’est plus libre dans son expression. Ces mouvements sont précis, et se forment à l’aide d’entraînement de gymnastique et d’athlétisme (32-33).

Cette description du corps de l’acteur, transformé en matière plastique pendant une performance où prédomine le langage gestuel, s’applique bien aux fidèles entrés en transe depuis le couvent pendant le rituel du *Vodun sò gbô*. Quand ils finissent leurs acrobaties et s’apprêtent à prendre le mouton, celles qui étaient à genou quittent la scène et ne reviennent plus. Avant de prendre le mouton, les *Vodun* demandent d’abord la permission aux prêtres

de Vodun assis devant eux. Il faut noter que cette permission demandée n'est pas verbale ; mais à l'aide de geste qui consiste, pour eux, à se tourner vers les Vodunnò, les prêtres, tendant les deux mains, qu'ils frottent ensuite l'une contre l'autre. Le geste est le langage le plus utilisé par les Vodun dans le cadre du rituel *Vodùn sò gbǒ*, mais il est souvent complété par la danse. On déduit donc que, par leur prépondérance dans le protocole de déroulement du rituel, le geste et la danse relèvent le potentiel de théâtralité du rituel.

À l'issue du rite de la prise de mouton, une sorte de dialogue chanté s'enclenche : les Vodun entonnent un chant que le chœur reprend. Au fur et à mesure que le chant rythmé évolue, les fidèles du Vodun d'un autre groupe entrent successivement en transe. C'est la deuxième catégorie d'acteurs qui font leurs actions sur la scène. Lorsque le Vodun les possède, ils poussent un grand cri en se déshabillant puis commencent par danser avec frénésie avant d'être arrêtés par les fidèles du Vodun pour un changement de « costume ». La troisième catégorie d'acteurs est constituée des femmes qui chantent, louangent les Vodun à travers leurs panégyriques.

On comprend de toute évidence qu'au cours du rituel *Vodùn sò gbǒ*, les protagonistes se donnent à voir et entendre par la gestuelle, la danse et l'échange verbal chanté. Ces signes théâtraux servent d'ailleurs le jeu par lequel les acteurs investissent l'espace du rituel. Sa configuration et le mode de son occupation le font assimiler à un lieu théâtral.

L'espace de célébration de tout rituel Vodun est généralement un espace dédié, marqué de sacralité qui fait partie des conditions *sine qua non* pour la validité et l'efficacité du rituel. Le rituel Vodun se déroule donc sur un espace retenu pour cet usage. Ce lieu s'appelle *sato* ou *Vodun honto*. Dans la perspective du langage théâtral, on peut l'assimiler à un lieu théâtral qui est presque toujours aux quatre vents. En effet et pour le cas du rituel *Vodùn sò gbǒ*, qui nous occupe, l'espace dans lequel s'inscrit le jeu des protagonistes, l'espace scénique, peut-on dire, est de forme rectangulaire. Les quatre côtés du périmètre de cet espace scénique sont occupés par les spectateurs à qui ne s'impose qu'une petite ouverture pour les entrées et sorties de scène. Cette occupation du lieu théâtral par le public confère à l'espace occupé par les protagonistes du rituel le caractère d'une scène quadri-frontale.

En dehors des initiés qui sont activement impliqués dans le rituel, on

dénombrer deux catégories de spectateurs. La première catégorie est constituée des fidèles du Vodun et des chefs de culte. La deuxième catégorie de spectateurs regroupe les profanes qui constituent le public le plus important numériquement. Au cours du rituel, les chefs de culte sont assis en première ligne pour regarder la performance des Vodun. Aux côtés des dignitaires, des fidèles sont debout ou assis. Le public des profanes lui, reste debout pour observer la prestation des Vodun. Pour bien regarder, chacun choisit la place qui lui est favorable. On voit des gens derrière les chefs de culte ou derrière les tambourinaires ou ailleurs. Ce qui fait qu'ils entourent la scène en formant un rectangle. Contrairement à ce que vit le public dans un théâtre à l'italienne, les spectateurs du rituel *Vodun sò gbõ* ne sont pas soumis à la contrainte physique de se trouver assis et immobiles. Ils jouissent d'une bonne marge de liberté de mouvement et d'expression. Souvent, dans leur rang, certains spectateurs participent à la performance des louanges au Vodun à travers la déclamation du panégyrique. En dehors des chefs de culte et des fidèles de *Vodun* qui sont invités par l'organisateur de la cérémonie, les autres spectateurs ne sont pas invités de manière formelle. Ils se retrouvent par simple curiosité sur le lieu du rituel, l'enjeu primordial étant alors de satisfaire un besoin de distraction par le plaisir esthétique que procure l'activité des acteurs, mais aussi le décor dans lequel se déroule le spectacle.

Le décor est un élément très important dans une représentation théâtrale comme dans tous les spectacles d'arts vivants et visuels. Quand on évoque le décor, beaucoup investissent la notion de la seule idée de décoration, propre à rendre beau et plaisant pour le regard. Certes, le décor remplit d'abord cette fonction quand, selon Koudjo, il « regroupe en son sein les objets de scène, la musique, le costume, l'éclairage et les toiles en trompe-l'œil ». Mais il importe d'aller au-delà de la fonction ludique que ces éléments du décor peuvent assumer pour considérer les fonctions réalistes et symboliques qui peuvent leur être attachés, déjà dans le cadre d'une représentation théâtrale, mais aussi et surtout dans le cadre d'un rituel.

Dans le rituel *Vodun sò gbõ*, plusieurs accessoires sont manipulés par les acteurs et font donc partie du dispositif spectaculaire qui s'offre au regard du public. On distingue, entre autres : le mouton, les feuilles d'hysope, les tambours, les gongs, les chaises. La bête immolée est l'élément central autour

duquel les autres objets se manifestent. Les feuilles d’hysope sur lesquelles on fait coucher le mouton représentent une natte pour le *Vodun*. Selon les explications livrées par des dignitaires, les feuilles d’hysope sont très indispensables dans les rituels Vodun et donc, il est impossible de se passer de ces feuilles pour accomplir un rituel. Dans le cadre du rituel *Vodun sò gbǒ*, les feuilles d’hysope, « constamment associée aux rites de purification » (Chevalier et Geerbrant, 516), représentent un lit pour le *Vodun*. Le mouton destiné à être pris par le Vodun n’est jamais disposé à même le sol. Le décor sonore est créé par la manipulation d’instruments de percussion comme les tambours, les castagnettes, les grelots, les gongs et leurs baguettes qui sont des instruments musicaux dont se sert la troupe de musique intégrée au groupe des acteurs du rituel, d’une part, et de l’autre, les *Vodun*. En dehors de ces éléments du décor qui, pour la plupart mettent en mouvement les corps des acteurs qui les manipulent ou s’en servent d’une quelconque autre manière, il y a d’autres qui habillent ces corps, les costumes. Les vêtements que portent les acteurs du rituel qui fait l’objet de notre recherche varient en fonction de leur rôle. Il y a certains acteurs qui portent leur tenue de ville dans le rituel. C’est le cas des tambourinaires. Le costume des *Vodun* qui « prennent » le mouton est différent des autres acteurs. Ils ne portent pas de chemise ; juste une culotte et un pagne qu’ils font passer à travers leur entrejambe, ce qui ressemble à une couche de bébé, confectionnée à base de pagne. Si les *Vodunsi* étaient en pantalon avant que leurs *Vodun* les possèdent, les autres *Vodunsi* leur font plier le pantalon. Si le *Vodunsi* est une femme, en plus de l’accoutrement des hommes, elle prend un foulard avec lequel elle attache ses seins ; ce foulard devient un soutien-gorge de circonstance. Quant aux femmes qui s’agenouillent près du mouton, elles nouent un pagne qui leur arrive au niveau de la poitrine. Elles attachent solidement ce pagne avec un autre. Tant qu’ils ont un rôle à jouer sur la scène, les autres fidèles hommes nouent un pagne à hauteur de la hanche même s’ils portent généralement, en dessous de ce pagne, un pantalon ou une culotte. Si, à l’évidence, les attributs féminins ou masculins sont bien dissimulés sous des costumes respectueux de la pudeur, les pieds, eux restent nus : le port de chaussures est interdit à tout ce petit monde de protagonistes du *Vodun sò gbǒ*. Le costume des *Vodunmò* est différent de celui des *Vodunsi*. Certains portent une chemise traditionnelle appelée *Abobunba* de

couleur blanche, un chapeau blanc, des colliers de différentes couleurs et ils nouent un pagne. Chez les femmes *Vodunnò*, en lieu et place de chapeau blanc, elles se servent de foulard blanc. Ce qui distingue les *Vodunnò* des *Vodunsi*, c'est le chapeau ou le foulard blanc. Le costume acquiert là un rôle de marqueur générique qui souligne son importance dans le langage du rituel dont une autre composante importante est la musique de scène ou l'orchestration et l'éclairage.

La musique occupe une place importante dans les cérémonies organisées à l'intention des Vodun, car aucune grande célébration Vodun ne se fait sans musique. Dans le cadre du rituel *Vodun sò gbɔ*, un orchestre est prévu. Il accompagne le rituel du début à la fin. La prestation des tambourinaires motive davantage les spectateurs. Le rythme qui conduit le rituel s'appelle *adèdèhungbo tchiguidi*. Cette appellation est une onomatopée qui, par sa substance sonore, réplique les bruits que produisent les mouvements des *Vodun* pendant qu'ils « prennent » le mouton : les tambourinaires imitent ce bruit à l'aide de leurs instruments musicaux. Ce rythme est différent de *gbèhun*, de *Agbocèbu* et de *Aja*. Il est seulement exécuté lors du rite de la prise de mouton. Après ce rite, c'est le rythme *gbèhun* qui prend le relais. Et c'est en ce moment que les *Vodunsi* rentrent en transe et commencent à danser, ce qui égaie davantage le public. En ce qui concerne l'éclairage, il remplit une fonction utilitaire lorsque le rituel se déroule la nuit. Pour permettre à l'assistance de voir ce qui se passe dans l'espace scénique, le maître de la cérémonie a recours à un ou des foyers de lumière orienté(s) plus sur la scène quadrifrontale que sur son périmètre occupé par les spectateurs. Le type d'éclairage qui est utilisé dans le cadre de ce rituel est l'éclairage ambiant. Il s'agit d'un type d'éclairage simple qui est généralement utilisé pour éclairer l'ensemble de la scène et de l'environnement.

On retient au total qu'il n'est pas possible de récuser le potentiel de théâtralité inscrit dans le *Vodun sò gbɔ*. Il se déploie en un véritable texte spectaculaire, riche de ses signes et de ses symboles, para et non verbaux, que soulignent et consolident les signes verbaux contenus dans des paroles littéraires qui renforcent davantage la richesse artistique et culturelle ce rituel.

2.2. Performance littéraire orale dans le rituel

Le Vodun, on le sait, est un système de croyance qui appelle des célébrations au cours desquelles les gestes et postures rituels sont soutenus par la parole récitée, psalmodiée ou chantée. De ce fait, les célébrations rituelles autour du Vodun sont gorgées de ressources littéraires. Ces rituels incluent, entre autres, des hymnes qui sont transmis oralement, de génération en génération. Le mot « hymne » vient du latin « hymnus », qui lui-même est dérivé du grec ancien « hymnos ». Il est établi que

dans les plus anciennes civilisations, on trouve (...) des poèmes chantés en l'honneur des dieux. Cette forme d'expression collective fait partie de la liturgie et des célébrations rituelles. L'hymne sert d'invocation ou de célébration de la divinité. Il renforce le sentiment de communauté. En Grèce, l'hymne peut être une déclamation accompagnée d'un instrument musical. (Aron et al. 278)

On peut donc retenir que l'hymne renferme les chants, les poèmes, les panégyriques et tous autres textes mi-chantés, mi-parlés. Deux d'entre eux, choisis à titre indicatif, aident à illustrer notre propos : un panégyrique des Vodun et un texte mi-chanté, mi-parlé. Le panégyrique choisi ici est dédié au Vodun Agbogbodji, divinité spécifique de la classe de Sakpata, nom générique regroupant plusieurs divinités. Dans cette classe, Agbogbodji est dans le rang des *toxosu* et il est le « spécialiste des morts par noyade et du gonflement du corps des victimes » (Kakpo 19).

Panégyrique du Vodun Agbogbodji

- | | |
|---|--|
| 1- Agbogbo nɔ̀ dò̀ bò̀ jiwũ̀ | 1-Agbogbo qui fait trembler bien qu'étant en profondeur. |
| Agbogbo/ reste /en bas/ et/ faire peur | |
| 2- Axòsú̀ sinsén | 2- Aucun souverain ne peut interdire l'usage de l'eau. |
| Rois/ l'eau/ loi | |
| 3- Axòsú̀ bɔ̀dɔ̀ | 3- Le souverain qui punit. |
| Roi/ sévit/ | |
| 4- Anɔ̀ bɔ̀dɔ̀ nú̀ vĩ̀, bó̀nó̀ bɔ̀dɔ̀ nú̀ | 4-Tu punis enfants, tu punis femmes |
| así | |
| Tu/sévir/enfant/tu/ sévir/ femme | |

- | | |
|--|--|
| 5- Axòsú kpátá
Rois/détruire | 5- Le souverain qui détruit. |
| 6- Anò kpátá vī, bónó kpátá asi
Tu/ détruire/ enfant/ tu
/détruire/femme | 6- Tu détruis enfants, tu détruis
femmes. |
| 7- xòntòn sà, akòn nò kpata ε
Ami/tu détruire/ | 7-Tu ne connais pas ami. Tu le
détruis. |

Commentaire

Il s'agit ici du poème rituel du Vodun Agbogbodji. À travers ce poème, on évoque les hauts faits et la puissance de cette divinité. Cette divinité fait peur à ceux qui font du mal à leur prochain. Pour spatialement aussi éloginé que puisse être ce Vodun des malfaiteurs soumis à son verdict, il les fait trembler, ainsi que le suggère le verset 1 : Agbógbó nò dò bo jiwù. Ce qui signifie que même dans un trou, Agbogbodji fait peur aux malfaiteurs. Il ne pardonne ni forfaits ni forfaitures, peu importe, comme l'indiquent les versets 3 et 4, que le fautif soit son enfant ou sa femme. Si d'un côté le panégyrique décline l'identité d'une divinité austère et impitoyable envers les méchants, l'hymne souligne le visage antithétique d'une divinité enclin à garantir la circulation du nécessaire bien. Cette qualité transparait de l'analogie que le texte établit entre le Vodun et un souverain incapable de signer un édit interdisant l'utilisation de l'eau. En effet, le verset « Axòsú sin sèn » est la forme abrégée d'un énoncé plus étendu, « axòsu to nò m'ado sin sèn » qui signifie qu'aucun souverain ne peut faire subir à son peuple un décret frappant d'interdiction l'usage de l'eau.

Le texte suivant est un poème mi-chanté mi-parlé exécuté par les fidèles du Vodun et le public notamment des spectateurs initiés au cours du rituel :

Poème mi-chanté, mi-parlé

- | | |
|---|----------------------------|
| 1- Nu e mē e jò dēe
Chose/ dans/nâitre | 1- On doit adorer |
| 2-Nu e na sēn enē
Chose/on/ adorer/la | 2- Ce qui appartient à soi |

3-Nu emε e jə ɖe e Chose/ dans/nâître	3- On doit adorer.
4-Nu ena sɛn enɛ Chose/on/ adorer/la	4- Ce qui appartient à soi.
5-Vodun /Vodun/	5- Le Vodun
6-sĩnsèn mĩtɔn nɛ Religion/notre/c'est/	6- est notre religion
7-Vodun /Vodun/	7- Le Vodun
8-Sĩnsèn mĩtɔn nɛ Religion/notre/c'est	8- est notre religion
9-Hun ni vɛɛ ! Sang/ amère/	9- Respect à la culture
10- tɔgbo tɔgbo mĩtɔn lɛ sɪn hun Aïeux/ aïeux / nos/les /le /sang	10- La culture de nos ancêtres
11-hun ni vɛ Sang/ amère/	11-Respect à la culture
12- tɔgbo tɔgbo mĩtɔn lɛ sɪn hun Aïeux/ aïeux / nos/les /le /sang	12- La culture de nos ancêtres
13-mĩkan xwébi ɔ ɔ Nous/ demander/ maison	13- Nous nous prosternons,
14-Mĩkan xwé bi ɔ ɔ Nous/demander/maison/	14- Nous nous prosternons
15-Mĩkan xwé bi ɔ ɔ Nous demander/maison	15- Nous nous prosternons
16-dɔkɔn nɔ Richesse/mère/	16- Le dispensateur de bien.

Commentaire

Ce poème porte la voix d'un défenseur des traditions ancestrales qui met en exergue la nécessité de continuer par pratiquer les cultes que les ancêtres ont légués à la postérité. Les divinités, affirme-t-il dans le chant, préexistent à leurs adorateurs actuels et font partie d'un ensemble de richesses patrimoniales. Le Vodun en fait partie, il est la religion des ancêtres. De ce fait, il s'impose aux générations actuelles qui ne doivent donc pas le négliger ni le

délaisser. C'est ce qui est exprimé à travers les vers 1 et 2 : on doit adorer ce qui appartient à soi, avant que les vers 7 et 8 viennent insister sur le fait que c'est bien le Vodun qui est la religion première.

À partir de ces deux textes du corpus réduit constitué dans le cadre de la présente analyse, on peut se convaincre de qu'en dehors de son potentiel de théâtralité, le rituel *Vodun sɔ gbɔ* occasionne la performance de paroles littéraires dont une analyse, même sommaire, permet de réaliser que ces paroles participent d'une monstration verbalisée de la force et de la puissance des dieux.

En effet, le panégyrique présenté supra développe le motif thématique de la puissance et du sens de la justice chez le Vodun Agbogbodji. Le Vodun n'est pas l'incarnation du mal. Au contraire, il a une aversion furieuse contre tout ce qui est crime dans la société. Il est l'incarnation du bien et, dans le poème rituel de la divinité Agbogbodji, ceci est perceptible à travers son intransigeance, son impartialité et sa bonté. En effet, chez ce Vodun, il n'y a pas de négociation quand une faute est commise. Il faut punir le fautif comme le suggèrent les versets 3 et 5. Dans le verset 3, le Vodun est surnommé « le souverain qui punit ». Ce qui voudrait dire qu'il ne pardonne pas. Dans le verset 5, il est nommé « le souverain qui détruit ». Ici, il ne s'agit pas d'une destruction négative ; mais plutôt positive. Agbogbodji détruit tout ce qui est contraire à la loi de la nature et qui est donc de nature à menacer l'équilibre de celle-ci. Le présent de l'indicatif utilisé dans ces versets montre le caractère permanent de l'intransigeance de cette divinité. Quant à son impartialité, on peut la dépister à partir des versets 4, 6 et 7. Du moment où survient quelque transgression de la loi que ce soit, cette divinité ne fait pas de différence d'origine ou de statut social du fautif. Il punit tout transgresseur sans distinction aucune. Pour être aussi sévère cette divinité n'est pas moins profondément bonne. La bonté de Agbogbodji, se trouve dans son nom fort : « Axɔ̀sú sin sɛ̀n » qui signifie « le souverain qui ne peut interdire l'usage de l'eau ». Ce qui signifie qu'il est là pour le bonheur de tous. En définitive, le Vodun n'est pas ce qui fait du mal ; mais il punit le mal. Quiconque le fait, aura le châtement de cette divinité. Cette parole littéraire proférée pendant le rituel du s'adresse indifféremment à tout le public mais plus encore aux membres de la communauté enclins à faire plus de mal que de bien. À travers

ce panégyrique, on les invite à abandonner tout comportement antinomique à la loi divine. Comme ce rituel rassemble beaucoup du monde, on en profite pour leur dire, à travers le poème rituel, que les divinités, notamment, Agbogbodji est intransigeant, impartial quand on commet un crime mais qu'au contraire, il est aussi suffisamment bon pour ne pas priver ses fidèles du nécessaire vital.

Le poème de notre corpus réduit aborde le thème de l'attachement aux pratiques ancestrales. En effet, par la profération des versets 1 et 2, les performeurs affirment que chacun est obligé par le culte à la divinité qui procède de ses origines : « On doit adorer /ce qui appartient à soi ». Et ce qui appartient à soi, c'est ce que les aïeux adoraient. Les versets 5 et 6, répétés aux versets 7 et 8, « Le Vodun/est notre religion/ », indiquent ce à quoi les ancêtres vouaient leur culte, ce qu'ils adoraient, le Vodun. Cet appel au respect au patrimoine culturel qu'est le Vodun est souligné dans les versets 9 à 12. En somme, il faut adorer ce qui ressortit à ses origines.

Les destinataires ciblés de ce poème sont de deux ordres. Il s'agit non seulement des fidèles du Vodun Sakpata dont il affermit la foi, mais aussi et surtout, peut-on dire, ceux qui non seulement négligent voire délaissent les divinités et religions de leurs origines mais y jettent par surcroît du discrédit. Comme les rituels d'ordre spectaculaire sont des moments de grands rassemblements, les dignitaires des communautés vodun profitent de cette occasion et se servent de paroles littéraires au contenu analogue à celui de ce poème pour sensibiliser sur le Vodun, sa valeur patrimoniale, puis la nécessité de le conserver et de le transmettre par la pratique.

Conclusion

Au moyen de la sémiologie théâtrale et de l'herméneutique, l'étude qui s'achève s'est assigné l'objectif de démontrer comment le rituel *Vodun sò gbõ* est marqué par la double présence de la théâtralité et la performance littéraire orale. Pour parvenir à une telle fin, il a d'abord été procédé à une mise en contexte doublée d'une présentation synthétique de ce rituel. Au bilan de cette étape, il appert que *Vodun sò gbõ* est un rituel conduit par un *Vodunnó* sous l'autorité surnaturelle des Vodun comme Sakpata ; ce rituel intervient après la veillée, en prélude obligatoire à tout spectacle de danse. Il est structuré en trois

grandes étapes ponctuées de gestes et danses, d'échanges verbaux chantés ou psalmodiés.

En outre, à partir de la description des signes théâtraux et des paroles littéraires qui nourrissent les performances artistiques pendant le rituel, on réalise que *Vodun s'ó gb'ó* occasionne le déploiement d'une double créativité, théâtrale et littéraire orale. La théâtralité s'observe à travers les différents signes théâtraux qui se notent dans le rituel tandis que la littérature orale s'observe à travers les différentes paroles littéraires proférées au cours de la célébration. L'esthétique de ces paroles littéraires se remarque aussi bien à travers la façon elles sont proférées par les acteurs et que par les thèmes qu'elles abordent. Le rituel *Vodun s'ó gb'ó* se révèle ainsi comme une véritable occasion de monstration d'un pan de la richesse culturelle du Bénin.

Travaux cités

- Aron, Paul. Saint-Jacques, Denis. et Viala, Alain. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Dan Inna, Chaibou et Yazı, Dogo. (2015). *L'art du théâtre populaire au Niger*. Paris. L'Harmattan.
- Kakpo, Mahougnon. (2013). « Vodun Sakpata et l'épidémie de variole dans la littérature orale sacrée du golf du Bénin ». *Ponti/Ponts. Langues, littératures, civilisations des Pays Francophones*, n°13, pp. 13-34.
- Koudjo, Bienvenu. (1976). *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*. [Thèse de doctorat non publiée] Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III.
- Koudjo, Bienvenu. (2014). *Sémiologie théâtrale*. Cours donné au cycle doctoral à l'Institut Régional d'Enseignement Supérieur et de Recherche en Développement Culturel IRES-RDEC (Ex-CRAC).
- Loi n° 2024-32 du 02 septembre 2024 fixant la fête annuelle des religions traditionnelles en République du Bénin.
- Loi n° 97-031 du 20 août 1997 portant institution d'une fête annuelle des religions traditionnelles.
- Marcade, Emélie. (2018). *Les différences de la pratique du jeu d'acteur, dans les créations du jeu de fiction, en fonction de la scène et de l'écran*, Mémoire de maîtrise en communication à l'Université du Québec à Montréal.
- Mwamba, Cabakulu. (2004). « Quel théâtre africain pour le XXIe siècle ? ».

L'instinct théâtral : Le théâtre se ressource en Afrique : Historique, Compétitions, Rituels, Possessions, Paris, [L'Harmattan](#).

Ngugi, Wa Thiong'o. (2010). *Décoloniser l'esprit*. Paris, La fabrique éditions.

Quere, Louis. (2016). « Regards croisés (herméneutique/pragmatisme) sur la méthode de l'enquête sociale ». (IMM-CEMS, EHESS) Séminaire AFFUTS.

Vigeant, Louise. (1990). « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle ». *Horizons philosophiques*. 1(1). 57–79. <https://doi.org/10.7202/800861ar>, consulté le 16/08/2023.

How to cite this source:

MLA: Attinkpasso, Vincent et al. “Le rituel *Vodun sò gbɔ* au Bénin : lieu de théâtralité et de performance littéraire orale.” *Uirtus* 4.3 (décembre 2024): 179-196.