



**HAL**  
open science

## Les migrations sonores entre le Bénin et les Antilles : de la route de l'esclave aux musiques actuelles

Ezin Pierre Dognon Dognon, Nicolas Darbon

### ► To cite this version:

Ezin Pierre Dognon Dognon, Nicolas Darbon. Les migrations sonores entre le Bénin et les Antilles : de la route de l'esclave aux musiques actuelles. DYKINSON, S.L. EN, DESDE Y HACIA LAS AMÉRICAS Músicas y migraciones transoceánicas, , 2021, 978-84-1377-671-2. hal-02946656

**HAL Id: hal-02946656**

**<https://hal.science/hal-02946656v1>**

Submitted on 27 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Ezin Pierre DOGNON, Nicolas DARBON**

**Les migrations sonores entre le Bénin et les Antilles : de la route de l'esclave aux musiques actuelles**

Évoquer la route sonore de l'esclave du Bénin aux Antilles revient à passer en revue l'histoire de la traite négrière transatlantique en Afrique et au Bénin avant de restreindre le champ d'analyse aux expressions musicales des esclaves du Danxomè (ancien nom du Dahomey, autrement dit du Bénin actuel) dans les plantations de canne à sucre, de café et de coton aux Amériques et dans la Caraïbe, plus particulièrement aux Antilles françaises. De quelles expressions sonores s'agit-il ? Qui sont les auteurs de ces musiques ? Quelle est leur histoire ? Quelles traces reste-t-il des influences de ces musiques sur les arts traditionnels des Antilles et sur les musiques actuelles de la diaspora béninoise ? Une telle analyse permettra également de mieux cerner l'apport de Béninois à la musique antillaise. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article est un panorama exploratoire de travaux à réaliser pour motiver et développer des recherches relatives à la Route sonore de l'Esclave, depuis le port de Ouidah et sa région jusqu'aux Antilles et au-delà.

\* \* \*

**Vers la restitution de la mémoire**

À Durban, lors de la conférence mondiale contre le racisme, en septembre 2001, l'Organisation des Nations Unies a reconnu l'esclavage et la traite comme étant un crime contre l'Humanité<sup>1</sup>. « Si les deux termes, traite et esclavage, sont souvent accolés, explique Bernard Michon (2018, 7), ils renvoient pourtant à deux réalités distinctes : la traite désigne un commerce, dans le cas présent, d'êtres humains, tandis que l'esclavage qualifie un type de relations sociales qui a existé dans toutes les régions du monde à toutes les époques. »

Durant la période de la traite négrière d'importantes quantités d'hommes et de femmes africains ont été emmenés de force vers l'Amérique. Les royaumes et empires de l'Afrique de l'Ouest fournissaient la majorité de ces esclaves. Environ un million d'hommes ont été emmenés captifs aux Antilles entre 1713 et 1781. Une majorité d'entre eux provenait de la zone allant du Sénégal à l'Angola, zone où se trouve le Bénin. D'un point de vue idéologique, les États-Unis d'Amérique étaient scindés en deux régions, partagée entre deux tendances. Plus que le Nord abolitionniste, le Sud accueillait dans ses plantations la grande partie des cargaisons d'esclaves rapportées par les navires négriers. Bien qu'au cours du voyage transatlantique des esclaves périssent et que, s'ils s'en sortaient, ils perdissent la vie dans les plantations, le nombre d'esclaves déportés en Amérique restait tout de même élevé. Chaque navire transportait environ 500 captifs. En comparaison à la population globale, le pourcentage est élevé. Les publications de Myriam Cottias (2007), Paul Butel (2007) et Olivier Petre-Grenouilleau (2004) nous apprennent que les esclaves représentaient 86 % de la

---

<sup>1</sup> *Conférence mondiale contre le racisme, la discrimination raciale, la xénophobie et l'intolérance qui y est associée*, déclaration prononcée à Durban (Afrique du Sud), août-septembre 2001, Organisation des Nations Unies (ONU), [https://www.un.org/french/WCAR/durban\\_fr.pdf](https://www.un.org/french/WCAR/durban_fr.pdf).

population totale en 1788. La traite des millions d'hommes et femmes arrachés à l'Afrique a connu son essor entre 1740 et 1780. Les marchands néerlandais furent les premiers à poser les jalons du trafic. La France arma plus de 4000 navires négriers, ce qui la plaçait au troisième rang des nations négrières, avec une forte activité des ports de la façade atlantique qui faisaient face aux Antilles.

### **L'implication du royaume de Danxomè**

À travers la participation active des royaumes de Danxomè, aussi appelé Dahomey, aujourd'hui le Bénin, et de Hogbonou, autre nom de la capitale historique Porto-Novo, le Bénin a été en Afrique une plateforme du commerce transatlantique des esclaves. La ville de Ouidah devient même « l'un des hauts lieux du commerce de la chair humaine au XVIIIe siècle », pour reprendre les propos du président Béninois Soglo (Arifari Bako, 2000, 221), 2000). Comme à Gorée au Sénégal, des monuments et des lieux réhabilités de la ville de Ouidah témoignent encore de la traite négrière. Au sein de la population béninoise, la mémoire demeure vive. Elle influence les rapports entre les cultures et les ethnies. Reconnaissables à leurs patronymes d'origine portugaise ou brésilienne, les descendants d'esclaves subissent une sorte de méfiance de la part des peuples auteurs de la traite comme par exemple les *Fon* d'Abomey. Les *fons* de la commune d'Abomey entretiennent la légende qu'ils ont été victimes des traites pendant la période esclavagiste. Trois événements importants servent de matériau à ces propos selon le chercheur Bako (*ibid.*, 221), sur le plan culturel et politique :

Le Premier *festival* mondial des arts et cultures vodun : retrouvailles Amériques-Afriques appelé « Ouidah 92 » du 8 au 18 février 1993 ; la *conférence* de lancement du projet UNESCO de La Route de l'esclave du 1er au 5 septembre 1994 et, enfin, le *Sommet* du pardon tenu à Cotonou du 2 au 3 décembre 1999 dans le cadre du lancement du projet Réconciliation et développement.

### **Quid des expressions sonores ?**

L'inexistence d'une politique nationale de documentation, de recherche et de conservation des expressions sonores et musicales de cette époque a constitué la difficulté principale inhérente à la réalisation de cet article. Il serait donc pertinent de lancer un projet de recherche sur ce sujet capital. Même si les souvenirs de la traite marquent l'histoire du Bénin, ils sont néanmoins enfouis dans une mémoire collective. Celle-ci, malgré sa grande ritualisation et sa mise en spectacle dans l'arène politique nationale, reste cependant, selon Bako (2000, 229)

une mémoire éclatée, plurielle, parcellaire et sélective. Il s'agit d'une mémoire ensommeillée s'éveillant au gré des positions actuelles, des convictions religieuses et des ambitions contemporaines des différents acteurs impliqués. Ceux-ci ne veulent pas assumer l'intégralité de cette mémoire.

Dans ce contexte, une part importante du patrimoine culturel et culturel immatériel en l'espèce, les coutumes, les rites, cultes et chants des esclaves, essentiellement *vodun*, échappent plus ou moins à la conscience collective. Qu'ils aient ou non chanté durant le voyage transatlantique, les esclaves, une fois dans les plantations de canne à sucre, ne se sont pas pour autant ralliés, immédiatement et intégralement, à la culture musicales de leurs maîtres, malgré la christianisation systématique et l'obligation de parler la langue du maître. Contraints à la soumission, ils n'ont certainement pas oublié leur tradition et leurs rites africains. La journée de travail au sein des plantations commence à cinq heures et s'achève à

la tombée de la nuit. Interdits de parole, ils pratiquent le chant, répètent ou inventent des chants du travail appelés *work songs* dans le contexte américain.

Les esclaves importés d'Afrique étaient d'origines diverses. Selon Moreau de Saint-Méry (1796), les esclaves provenaient d'une trentaine d'ethnies dont les plus représentatives étaient les Sénégalais, *Bambaras*, *Mandingues*, sans oublier les *Fons*, *Mahis* et *Nagos* - ces derniers sont majoritaires dans la population béninoise contemporaine. Outre les *work songs*, les dahoméens pratiquaient également les chants sacrés, car d'après Olympe-Bhêly Quenum<sup>2</sup> « il y avait parmi les esclaves des adeptes de couvents *vodùn*, des bardes, des coryphées de manifestations populaires, et que tous égrenaient des chants de leurs cultes, de leurs associations culturelles en invoquant les divinités ».

De la cohabitation entre toutes les ethnies d'esclaves et le contact avec la culture européenne naît une culture et une langue : le créole. Cette créolisation issue du choc des cultures loin d'instaurer chaos et dysharmonie renforce plutôt la création musicale au sein de la religion *vodùn* comme s'en félicite Glissant (2011) dans un entretien accordé au journal *Le Monde* :

Cette musique a contribué à galvaniser, électriser le courage des esclaves dans leurs luttes pour la liberté. La musique rituelle "vodoùn" intègre les prières, les chants, les danses et la musique instrumentale. Elle est soutenue par un accompagnement rythmique dont les instruments peuvent être divisés en deux groupes : les idiophones et les membraphones. Les idiophones sont de trois sortes : le *ogan*, la clochette et l'*asson*. Des instruments omniprésents dans le folklore béninois aujourd'hui mais aussi dans les musiques antillaises. Beaucoup de musiques caribéennes, ou antillaises comme le *merengue*, viennent d'un entremêlement de la musique de quadrille européenne et des fondamentaux africains, les percussions, les chants de transe.

### **Musiques des esclaves du Bénin aux Antilles françaises (Guadeloupe, Martinique)**

L'apport spécifique des musiques et des danses du Dahomey et de sa région - la Côte de Guinée, la Côte des Esclaves - est visible dans les pratiques du *vodùn* en Haïti ou dans le *candomblé* brésilien. Cela fait longtemps que ces héritages sont repérés. Cet héritage est souvent moins évident aux Antilles, dilué dans le grand mélange des cultures en provenance de l'Afrique subsaharienne, de l'ancienne Guinée au Congo. Comment situer dans ce contexte les musiques des Antilles ?

Les deux destinations des navires négriers en partance du Dahomey étaient les Antilles et l'Amérique du Sud. On trouve donc des danses africaines variées aux Antilles telles que décrites par le Père Labat (1722), l'une des plus anciennes sources historiques pour les Antilles, qui déclarait que la danse était la *passion* des esclaves. La principale de ces danses était la *calenda* qui, selon le Père Labat, proviendrait du Royaume de Guinée et du Royaume d'Arda. Ce dernier, aussi nommé Royaume d'Allada, au sud du Bénin actuel, a dominé le pays du XVIe au XVIIIe siècle, son rival étant situé à Abomey, au centre du Bénin actuel, qui lui succéda en tant que Royaume du Dahomey. À noter que le héros de l'indépendance d'Haïti, Toussaint Louverture, est le fils d'un prince d'Allada. Ces danses se pratiquaient aux Antilles avec des tambours faits de troncs d'arbres et de peau de chèvre, le petit étant appelé *baboula*. À rapprocher de la *bamboula*, ancienne danse de Guadeloupe des dimanches et

---

<sup>2</sup> Entretien avec l'auteur, le 5 janvier 2020 au domicile de l'écrivain à Garrigues-Sainte-Eulalie.

fêtes, terme qu'on retrouve en Haïti. Par ailleurs, le *boula* est le tambour « ka » basse de Guadeloupe. Le nom vient du bantou *n'bula*, « tambour ». Le nom même du tambour « ka » pourrait provenir du Dahomey et de l'Angola. Par ailleurs, ironie de l'histoire ? le dernier roi du Dahomey, Béhanzin, qui fut un résistant pugnace contre la colonisation française, fut déporté entre 1894 et 1906 avec sa famille et sa cour en... Martinique.

Outre la *calenda*, il existe une pratique musico-dansée qui se rattache au Bénin, c'est le *laghia* en Martinique, aussi nommée *kokoyé* ou *wonpwen*, mieux connue sous le nom de *danmyé*. « L'Ag'ya est aussi appelé "damier". Delsuc à Saint-Pierre m'a expliqué que si je regarde avec attention, je peux voir les pieds des deux rivaux suivre les cases d'un échiquier. Ils se basent sur les motifs d'un jeu de dames ». (Dunham, 1939, 85)

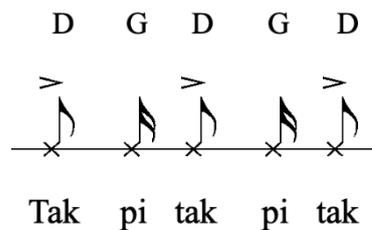


Fig. 1 : Le laghia en Martinique : rythme du tibwa sur lequel se cale le tanbuyen.

Cette danse de combat, de lutte, au rythme caractéristique (fig. 1), est exécutée par deux *danmyète* improvisant dans un rond (*won*) délimité par un orchestre (*mizik-la* avec un *tanbou* et un *tibwa*) régulant les danseurs entourés de l'assistance qui participe et chante. L'ethnomusicologue Monique Desroches (1981, 491-500<sup>3</sup>) présente ainsi le *laghia* :

Du Dahomey, les Antilles ont hérité d'une danse guerrière, le laghia. Cette lutte qu'on avait coutume d'exécuter au soir de la paie, pouvait parfois mener à la mort d'un des participants ; elle est d'ailleurs maintenant interdite pour cette raison. La conque de lambi, coquillage longtemps utilisé pour avertir de la mort d'une personne à l'intérieur d'un quartier, annonce le combat. Au son du tambour, les ti-bois frappent le rythme pendant qu'une foule endiablée encercle les combattants.

L'anthropologue et danseuse Dunham (1939, 126) avait bien défini ce qu'elle orthographie l'ag'ya : « Deux corps s'élancent, bondissent, retombent et virevoltent dans un simulacre de combat au battement du tambour qui orchestre. » Son texte à la fois précis et poétique insiste sur le rapport à la Terre Mère qu'elle situe au Nigeria, jadis incorporé au Dahomey :

[L'Ag'ya] pourrait être né des tournois de lutte au Nigeria pour célébrer Karth la Mère à l'occasion des fêtes du printemps : adresse, courage, force... Karth la Mère doit pouvoir être fière de ses fils. (...) Intensément, subtilement, inexplicablement, le tambour se transforme en un être de chair et de sang : le temple du "Mystère", incarnation de la Terre Mère venue porter son message à ses fils. (...) La danse est terminée. La Terre Mère est devenue sereine. Ses fils ne connaissent plus la signification de l'Ag'ya mais la danse, Elle, ils ne l'ont pas oubliée. Car le sang des Ancêtres est le plus fort.

<sup>3</sup> Pour une vue globale des musiques antillaises, on consultera également : Monique Desroches (1989) et Dominique Cyrille (1996).

Pour se faire une idée de cette danse, une vidéo du *leghia* réalisée par Katherine Dunham en 1936 avec un enregistrement d'Alan Lomax est accessible sur Internet<sup>4</sup>.

Le mot *ladja* viendrait d'*agia* qui, en langue bantou, désigne l'action de hacher menu. Il s'agit du cri d'encouragement à l'adresse des lutteurs en dialecte Mina, peuple à la jonction du Togo et du Bénin. Dans son essai sur les origines du *ladja*, Josy Michalon (1991, 35-47) avance que la lutte *kadjia* est pratiquée par deux peuples du Bénin, le peuple Basantché et, pour la lutte Kokoulé, du peuple Kotokoli. « Outre la parenté reconnaitra Michalon, au niveau de la terminologie (*ladja/kadjia*, *kokoulé/kokoyé*), les ressemblances au niveau de la symbolique, de la fonction et de la technique d'expression corporelle sont manifestes ». Michalon situe précisément le *ladja* dans la commune de Séméré à douze kilomètres du district d'Ouaké, au centre ouest du Bénin, où elle est dansée lors de la pleine lune pendant la fête de l'igname.

Le *leghia* est une pratique initiatique transmise par les maîtres aux apprentis. Son rituel possède des codes plus ou moins ésotériques comme les couleurs noires et rouges. Pour Jacquelin Rosemain, (1990) le *ladja* est une danse culturelle de fécondité et de mort dans le cadre de ce que les colons appelaient la *caleinda*. Le *ladja* clôturait selon elle la *caleinda*, qui était une longue cérémonie. La danse guerrière mimait la lutte et la mort du plus faible des initiés. Rosemain corrobore Lafcadio Hearn (2004) qui déclare en 1924 que le *caleinda* se terminait à l'aide de bâtons en de véritables batailles rangées. Au milieu du XXe siècle, c'était l'inverse : le *belè* clôturait le *danmyé* une fois que les *majo* étaient tous passés<sup>5</sup>. Comparable à la *caporeira* brésilienne, cette danse de combat est parente selon Alfred Métraux de la *kalinda* à Trinidad, de la *bomba calinda* à Puerto Rico, de la *calenda* en République dominicaine, de la *battonie*, *mousoundie* en Haïti. Cet esprit de la guerre également présent dans le rite *petro* du vaudou haïtien rassemblant divinités du Congo et du Dahomey.

Le *leghia* ou *danmyé* a évolué grâce aux apports de l'Europe et de l'Inde mais aussi avec l'influence du *belè* martiniquais. De manière générale, les premiers esclaves ayant été mélangés, les danses de combat du Bénin, du Congo ou du Sénégal ont dû s'influencer<sup>6</sup>. Pierre Dru (2011, 69) synthétise de cette façon les origines (qui restent encore à préciser) de cette danse de combat : « si « *laghia* » renvoie au wolof du Sénégal, « *ladja* » renvoie plus à une origine béninoise voire dahoméenne, nous dirions plus dahoméenne, car le Bénin dans ses frontières actuelles ne correspond pas au Dahomey de l'époque de l'esclavage. »

L'équivalent en Guadeloupe est le *mayolè*, qui utilise le bâton. Or, nous dit Harry P. Mephon (2007, 11-59), la danse des mayoleurs vient du Congo, non du Bénin. C'est ce qu'affirmera aussi Curt Sachs (1938, 230) d'après qui, cet art martial congolais s'est diffusé dans le monde, « de la basse Californie, du nord-ouest du Brésil par les mers du sud de l'Australie et de l'Asie, jusqu'au Togo et à l'Europe Occidentale. »

Son temps libre, l'esclave ne peut le consacrer qu'à la religion et au travail dans le champ personnel. Il en dispose le dimanche et jours de fête ; c'est alors qu'il s'adonne à la danse,

---

<sup>4</sup> <https://www.bondamanjak.com/ladja-danmye-martinique-1936-video>.

<sup>5</sup> Cf. les témoignages de martiniquais, *Pawol gran moun bèlè pa koté Sent Mari*, documentaire, <https://www.youtube.com/watch?v=vX-sN7Da7C4>.

<sup>6</sup> Certains voient aussi des origines au *laghia* dans le N'golo du Sénégal, une cérémonie symbolisant la transition entre l'adolescence et l'adulte. Le terme *Lagya* en Wolof du Sénégal est composé de « *Lag* » désignant la chevalerie et de « *Ya* » désignant l'histoire. Cf. Diop, C.-A. (1954 / 2000).

mais avec de nombreux interdits. Les *candomblés* et *changô*, danses animistes africaines, étaient persécutées ; aux Antilles le *vodùn* – dont le foyer est le Dahomey – faisant l'objet de syncrétisme, ces danses et les dieux invoqués déniaient la religion chrétienne. Cependant, si le *candomblé* est une survivance assez fidèle des traditions du Dahomey, aux Antilles ce n'est pas le cas, les sources disparates font l'objet de syncrétismes plus complexes, ainsi que le souligne Leiris (1955, 49-50) :

Alors que dans d'autres Antilles des religions à fond africain telles que le *vodou* haïtien (qui résulte essentiellement de l'amalgame de cultes dahoméens à base de possession avec le catholicisme) se présentent encore comme des ensembles cohérents et de façon presque publique, il n'en est pas de même en Martinique et en Guadeloupe où croyances et pratiques d'origine africaine ont, certes, leurs incidences dans la vie populaire mais n'apparaissent qu'à l'état disséminé. L'importance extrême que revêtent les systèmes religieux et magiques dans les civilisations élaborées par les Noirs semble ici devoir surtout se retrouver dans la sensibilité dont la majeure partie de la population des deux îles témoigne à l'endroit de ce qui suggère l'idée d'un surnaturel.

Les danses comme la *calenda* étaient également des défis, mais indirects, car elles simulaient des positions sexuelles. Cependant les interdictions des planteurs n'étaient pas suivies d'effet, ainsi que le rapporte le Père Labat (*Ibid.*, 403) :

On a fait des Ordonnances dans les Îles, pour empêcher les calendas non seulement à cause des postures indécentes, et tout-à fait lascives, dont cette danse est composée, mais encore pour ne pas donner lieu aux trop nombreuses assemblées des Nègres qui se trouvant ainsi ramassés dans la joye (...). Cependant malgré ces Ordonnances, et toutes les précautions que les Maîtres peuvent prendre, il est presque impossible de les empêcher, parce que c'est de tous les divertissements celui qui leur plaît davantage, et auquel ils sont plus sensibles.

Au milieu du XXe siècle, la *calenda* a perdu son rôle d'excitation sexuelle (Bastide 1967, Buzelin, 1998).

### **L'appropriation des musiques du Bénin par la diaspora actuelle**

Très loin de ces logiques esclavagistes et coloniales, la génération actuelle des musiciens de "musiques amplifiées" hors du Bénin paraît suivre un sillon tout à fait indépendant. Toutefois, le paradoxe est que cette musique qui n'est pas "traditionnelle" béninoise, utilise des instruments, formes, rythmes, sonorités, tonalités issus de l'hybridation entre l'ancien Dahomey et l'Occident, cette créolisation qui a contribué à la richesse des musiques des caraïbes et partant des Antilles, sans parler des États-Unis et des Amériques. Cette donne se ressent dans les notes musicales du jazz *latino*, le *zouk*, le *reggae*, le *steel band*... À cette liste non exhaustive, il faut ajouter les fusions entre la *salsa* et le *reggae* ou entre le *merengue* et le jazz. « La musique sacrée noire américaine est originale d'une culture marquée par l'Histoire. Une histoire dramatique car dominée par la traite qui verra le déplacement forcé de populations africaines vers les nouveaux territoires d'Amérique. » (*Ibid.*, 403) La musique béninoise telle que diffusée dans la communauté actuelle reflète malgré ses variétés de style ce métissage culturel. Ils sont nombreux les artistes noirs qui ont laissé des musiques intemporelles. Dans l'évolution de la musique, il n'est d'aucun doute que la musique noire enfouie dans la mémoire des esclaves a impacté le processus de globalisation des musiques actuelles. C'est ce que remarque Gérard Herzhaft (2005, 105) :

Les Africains, pour la plupart emmenés de force dans l'ensemble du continent nord-américain, ont joué un rôle essentiel dans la création ou l'évolution de formes musicales si originales (ragtime, jazz, blues, folk, gospel) qu'elles ont fini par représenter la quintessence de la musique "noire" et conquérir le monde entier.

Principale figure de la musique béninoise dans le monde, Angélique Kidjo tire ses influences musicales de la *pop* africaine, la musique des Antilles et le *zouk*. A son sujet écrira Méline Bertrand Poda (2010, 17) :

C'est une musicienne de jazz, de soul et de funk music, mais elle chante en fon ou en yorouba, langues parlées un peu partout au Bénin. *Agolo*, un de ses plus grands succès sorti en 1994, confirme sa notoriété en mélangeant soul music et les danses béninoises connues sous le nom de tchinkoumey ou gogohoun, dont les rythmes sont empruntés aux rythmes funéraires *Vodoun*.

Pour Sagbohan Danialou, Jospinto, Petit Miguelito, Joel Lawani, Laurent Hounsavi, c'est la *salsa*. Et pour Richard Flash, Hervé Kossi et Martin Hod, c'est le *zouk* – la musique antillaise par excellence d'aujourd'hui ! Sans aucune forme de déportation, le Béninois part – virtuellement – vers les Antilles pour y trouver une musique avec laquelle se métisser. Cela dit, il faut tout de même rappeler l'économie mondialisée de marché qui porte les Béninois à la recherche de meilleures conditions de travail et les pousse par conséquent vers l'Occident comme le soulignent les travaux de Charles Kofi Amissah (1994, 98). Et ils y trouvent une musique *zouk* qui elle-même est un métissage de musique béninoise ancienne avec d'autres, africaines et européennes...

Dans la chanson de Richard Flash ci-après, l'artiste évoque au-delà de la fusion musicale, le brassage culturel entre les deux peuples, un brassage qu'il défend comme un héritage commun aux deux nations :

Richard Flash, *Racine*<sup>7</sup>

Wê do nan kan xho mê holè	<i>Demande aux anciens</i>
Bo yé nan kpitan nou wé gnanviè	<i>Ils te raconteront l'histoire</i>
Wé nin nou, ado nan comprendre	<i>Là, tu comprendras</i>
Do hounsini dokpoè wê mido	<i>Que nous avons le même sang</i>
Dagbo miton lè go sin Ouidah	<i>Nos aïeux ont quitté Ouidah</i>
Yé min délè go sin Gorée	<i>Certains ont quitté Gorée</i>
Africains, Antillais, racines dokpoè lè mido	<i>Africains, Antillais, nous avons les mêmes racines</i>
A tchelman nou rivé ici	<i>Actuellement, nous vivons ici</i>
Pa oubliyé tou sa nou viv	<i>N'oubliez pas tout ce que nous avons vécu</i>
Dlo ja koulé an mwé	<i>L'eau a déjà beaucoup coulé</i>
Ti mamay ja vwè jour	<i>Des enfants sont nés</i>
Afrique-Antilles, tout sang mêlé	<i>Afrique-Antilles, métisses,</i>

---

<sup>7</sup> La traduction de ce texte a été faite par l'auteur pour les parties en langue *Fon* et par MOCO-DAIJARDIN, Audrey, docteure en psychologie pour les parties en langue créole. Il faut préciser que cette traduction n'a pas été soumise à l'appréciation de l'artiste Richard Flash.

Gwada, madinina fâchés  
Nou tout'sé iche Africa  
A dan même bato la

[Refrain]  
Hounsinn dokpo lè mido, mi ka toun an ?  
Racines dokpo o mido, lé mi ka toun an ?

Vê yi kan bio Toussaint Louverture,  
nin wagbin  
Go sin Allada Bénin, lo bo yi ton do Haïti  
Houé nin nou, ado nan mon do nan  
Nou énon djé do houénin noulé  
Bo yé non lilè do atin azon tinnin  
Bo nan oublié hinnou yéton  
Houénin nou ado nan comprendre

[Refrain]

Pa oublié mamay nou tout' sé frè  
Nou ni même raçines no es zot savé ?  
Pa oublié mamay nou tout' sé frè

Nou ni même racines no pas oublié  
Africa ba nou tambou à  
Africa ba nou koulè à  
Jodi an nou criyé  
Pou nou pa oublié  
Ba nou nouvel comment ou yé  
Ki maniè nou pé mélangé  
An nou seré lan main  
Pou an meyé demain

[Refrain]  
Hounsinn dokpo lè mido, mi ka toun an ?  
Racines dokpo o mido, lé mi ka toun an ?

Pa oublié mamay nou tout' sé frè  
Nou ni même raçines no es zot savé ?

*Guadeloupe, Martinique sont fâchés  
Nous sommes tous les enfants d'Afrique,  
et nous sommes dans le même bateau*

*[Refrain]  
Nous avons le même sang, le saviez-vous ?  
Nous avons les mêmes racines, le saviez-vous ?*

*Demande à Toussaint Louverture,  
comment  
Il a quitté Allada Bénin pour Haïti  
Là, tu comprendras  
Ce qu'il s'est passé en ce temps  
Où il tournait neuf fois autour d'un arbre  
Pour oublier leurs familles  
Là, tu comprendras*

*[Refrain]*

*N'oubliez pas que nous sommes tous des frères  
Nous avons le même sang, le saviez-vous ?  
N'oubliez pas que nous sommes tous des frères*

*Nous avons les mêmes racines n'oubliez pas  
Afrique donne nous le [rythme au] tambour  
Afrique donne nous la couleur  
Aujourd'hui crions  
Pour ne pas oublier  
Donne-nous de tes nouvelles  
Comment nous unir  
Serrons-nous la main  
Pour que demain soit meilleur*

*[Refrain]  
Nous avons le même sang, le saviez-vous ?  
Nous avons les mêmes racines, le saviez-vous ?*

*N'oubliez pas que nous sommes tous frère  
Nous avons les mêmes racines est-ce que vous le saviez ?*

Le groupe Gangbé Brass Band, est une fanfare dont l'appellation *brass band* renvoie à toute une tradition anglo-américaine utilisant la famille des *saxhorn*, ce qui n'est pas le cas ici : ce n'est pas exactement cette tradition qui est en jeu, c'est celle du jazz et de l'improvisation dans le cadre d'une fanfare paradant dans les rues comme les *marching band*. L'autre source d'inspiration est naturellement Béninoise, et pas n'importe laquelle : celle du *Vodoun* et plus particulièrement ses couvents ! (Bertrand Poda, 2010, 13-30)

\* \* \*

Où en sommes-nous en matière de recherche ? La Route *sonore* de l'Esclave, dans l'esprit du programme de l'UNESCO, reste à prospecter, à retrouver, en confrontant les peuples, par des

recherches musicologiques et artistiques qui pourraient être menées entre le Bénin et les Antilles, sans exclure les autres partenaires, notamment ultra-marins, depuis le port de Ouidah où se trouve le Musée et la plage commémorant la traite négrière, et Pointe-à-Pitre en Guadeloupe où le musée du Mémorial ACTe, Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la Traite et de l'Esclavage, trône sur les rives de l'Atlantique. Dans le même temps, au-delà de l'esclavage, la problématique actuelle est également celles *migrations* et des interactions sonores dans le contexte de mondialisation, des flux de l'information et de l'écologie du son, qui concerne la création artistique, et donc les artistes et les centres de création, de performance et de diffusion, ainsi que les universités des pays concernés.

## Références bibliographiques

- Amissah, C.-K. (1994). *The Socio-Economic Achievement of Sub-Saharan African Immigrants in the United States*. Tesis. Chicago: University of Illinois at Chicago.
- Bako-Arifari, N. (2000a). *L'ombre portée de l'esclavage. Avatars contemporains de l'oppression sociale*. Paris: Société des africanistes.
- \_\_\_\_ (2000b). La mémoire de la traite négrière dans le débat politique au Bénin dans les années 1990. *Journal des africanistes*, 70, 1-2. Obtenido de [https://www.persee.fr/doc/jafr\\_0399-0346\\_2000\\_num\\_70\\_1\\_1227](https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_2000_num_70_1_1227) [Consulta: 31 de marzo 2020]
- Bastide, R. (1967). *Les Amériques Noires*. Paris: Payot.
- Bertrand Poda, M. (2010). Musiques actuelles et religion *Vodoun* au Bénin, *Géographie et cultures*, 76, 13-30. Obtenido de <https://doi.org/10.4000/gc.1073> [Consulta: 31 de marzo 2020]
- Buzelin, J. (1998). *Negro spirituals et gospel Songs. Chants d'espoir et de liberté*. Paris: Éditions du Layeur.
- Butel, P. (2007). *Histoire des Antilles françaises*. Paris: Tempus.
- Cottias, M. (2007) (ed.). *Dictionnaire de la colonisation française*. Paris: Larousse.
- Cyrille, D. (1996). *Musique de campagne de la Martinique*. Tesis. Paris: Université de la Sorbonne.
- Desroches, M. (1981). Les pratiques musicales, image de l'histoire, reflet d'un contexte. In Bonniol, J.-L. (ed.), *Historial antillais*, tome I, *Guadeloupe et Martinique. Des îles aux hommes*. Pointe-à-Pitre: Dajani Éditions.
- \_\_\_\_. (1989). *Les instruments de musique traditionnelle en Martinique*. Paris: Cité de la Musique.
- Diop, C.-A. (1954 / 2000), *Nations nègres et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*. Paris: Présence africaine.
- Dunham, K. [Kaye Dunn] (1939). L'"Ag'ya" de la Martinique. *Esquire*, 1er novembre 1939.
- In Dru, P. (2011). *Aux sources du danmyé: le wolo et le ladja*. Mémoire de master. Antilles: Université des Antilles.
- Lomax, A. Enregistrement sonore de *Ag'Ya*. Obtenido de <https://www.bondamanjak.com/ladja-danmye-martinique-1936-video>. [Consulta: 31 de marzo 2020]
- Glissant, E. (2005). Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible", entretien avec Frédéric Joignot. *Le Monde*, Paris.
- Hearn, L. (1924/2004). *Esquisses martiniquaises*. Paris: L'harmattan.
- Herzhaft, G. (2005). *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*. Paris: Fayard.

- Lacour, A. (1855/1988). *Histoire de la Guadeloupe, de 1635 à 1789*. Basse-Terre: Guadeloupe.
- Leiris, M. (1955). *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris: Gallimard.
- Mephon, H.-P. (2007). *Corps et société en Guadeloupe*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. Chap. 1, « La domestication des corps », § « Le Mayolè » et § « Le Laghia », p. 11-59.
- Michalon, J. (1991). *Le ladjia. Origines et pratiques*. Paris: L'harmattan.
- Michon, B. (2018). Introduction. In Charon, P. (ed.). *Commerce atlantique traite et esclavage (1700-1848)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Moreau de Saint-Méry, M. L. (inédit). *Description topographique et politique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Labat, J.-B. [alias Père Labat] (1722). *Nouveau Voyage aux Isles Françaises de l'Amérique*, Paris: Guillaume Cavelier.
- Petre-Grenouilleau, O., (2004). *Les Traités négrières. Essai d'histoire globale*. Paris: Gallimard.
- Rosemain, J. (1986). *La musique dans la société antillaise : Martinique Guadeloupe 1635-1902*. Paris: l'Harmattan.
- \_\_\_ (1990). *La danse aux Antilles. Des rythmes sacrés au zouk*. Paris: l'Harmattan.
- Sachs, C. (1938). *Histoire de la Danse*. Paris: Gallimard.
- Soglo, N. (2000). Le mot du Président. *Ouidah 92*. Paris: Journal des africanistes.

### Résumé

Afin de donner des pistes de recherche sur les migrations sonores entre l'Afrique et la France, cet article dresse un panorama de deux tendances historiques et actuelles. La première concerne les migrations sonores *coloniales* : la route sonore de l'esclave du Bénin vers les Amériques et la Caraïbe, en particulier vers les Antilles. La deuxième tendance concerne les migrations sonores *non-coloniales* (ou *post-coloniales*), notamment les trajectoires professionnelles et esthétiques de musiciens actuels et de la communauté musicale béninoise transnationale.

### Abstract

In order to provide lines of research on sound migrations between Africa and France, this article provides an overview of two historical and current trends. The first concerns colonial sound migration: the sound road from the Benin slave to the Americas and the Caribbean, in particular to the West Indies. The second trend concerns non-colonial (or post-colonial) sound migrations, in particular the professional and aesthetic trajectories of current musicians and of the transnational Benin's musical community.

### Mots clefs

Bénin, Dahomey, Antilles, Guadeloupe, Martinique, Musique, Danse, Migration, Traite, Esclavage, Calenda, Leghia, Danmyé, Gangbé Brass Band, Angélique Kidjo, Richard Flash

### Key Words

Benin, Dahomey, West Indies, Guadeloupe, Martinique, Music, Dance, Migration, Trafficking, Slavery, Calenda, Leghia, Danmyé, Gangbé Brass Band, Angélique Kidjo, Richard Flash

