



HAL
open science

Les rites, l'oralité et le verbe à travers la musique de Pépé Oléka.

Ezin Pierre Dognon Dognon

► **To cite this version:**

Ezin Pierre Dognon Dognon. Les rites, l'oralité et le verbe à travers la musique de Pépé Oléka.. SoMuTHé, May 2019, Marseille, France. <hal-02946713>

HAL Id: hal-02946713

<https://hal.science/hal-02946713v1>

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.



HAL Authorization

Commentaire communication SoMuThé – Les rites, l’oralité et le verbe à travers la musique de Pépé Oléka.



Ezin Pierre DOGNON
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France

Les rites, l’oralité et le verbe

Au Bénin, pour implorer les divinités, les adeptes chantent de façon répétitive. Dans un cercle tournant, ils dansent au rythme du tambour. Cette pratique est une coutume qui est ancrée dans les habitudes. Pour le béninois, par exemple, la vie et la mort, la terre et l’eau, la santé et la médecine, les semailles et la récolte, le mariage et le culte des ancêtres, la musique et la danse, les rites et le verbe, l’art et la littérature, la profession et les instruments de travail, tout cela constitue des réalités remplies d’énergies vitales à libérer et à exploiter par l’homme. L’on peut donc comprendre plus facilement la raison pour laquelle, tous ces rites religieux par leur caractère « sacré » marquent chaque circonstance et chaque acte de la vie individuelle, familiale, tribale voire nationale, moderne¹. Il n’est pas rare de rencontrer certains Béninois qui chantent en parlant. C’est ce qu’explique Pépé Oléka :

Je chante quand je parle parce que j’ai été habituée à chanter en parlant. Pour louer son Dieu, on chante et il est démontré bibliquement que, chanter, c’est prier Dieu mille fois. Depuis toute petite, quand j’ai envie de m’adresser à mon Dieu, je l’implore en chantant. C’est ce que j’ai vu faire dans les couvents que fréquentaient mes « fréquentations ». Mes influences musicales sont le reflet des libations aux divinités des couvents depuis mon enfance. Pas forcément parce que je suis une adepte. Ceci reste une question d’influence sociale, environnementale, culturelle et même sociologique. Chanter reste donc de mes habitudes quotidiennes. Je n’ai pas eu la chance de faire une école de musique donc l’école de la rue à travers les couvents et les chorales religieuses est mon école, la meilleure sans doute².

Pour comprendre la trajectoire de Pépé Oléka, je l’ai interrogée sur son enfance. Elle a évolué dans un territoire musicalement riche, vivant à l’origine au carrefour ethnique de

¹ AGBOTON, A.M. Gaston, *Culture des peuples du Bénin*, Paris, Présence Africaine, 1997, p. 192.

² OLEKA, Pépé, entretien avec l’auteur au domicile de la musicienne à Marseille le 2 février 2018. **Un couvent au Bénin est une maison où vivent le prêtre Vodún et sa famille. Accueillant le fétiche, c’est le lieu des rituels auxquels participent les initiés.**

l'Ouest africain. D'une mère béninoise férue de la *country music* et d'un père nigérian mélomane, inconditionnel de Bob Marley, Pépé Oléka a hérité d'une voix charmeuse, pure et sensuelle ; sur scène, elle utilise plusieurs petites percussions, le *Udu* étant sa percussion de prédilection. Marseillaise depuis une dizaine d'année, elle profite de la pétillance du soleil que lui rappelle ses origines. Sa formation musicale est celle de la rue, depuis les chants rituels *Vodún*, les liturgies à la messe du dimanche, du *agbadja* joué lors des rassemblements mensuels des femmes à Lomé jusqu'aux notes de *jazz* de Billy Holliday ou encore de Myriam Makéba. Être née au Nigéria d'une mère béninoise et avoir grandi au Togo représente pour Pépé Oléka une façon extraordinaire d'être africaine.

Comme Pépé Oléka, que ce soit, Angélique Kidjo, Zénab, le groupe Gangbé Brass Band, le groupe H2O, les Frères Guèdehoungue, l'artiste Gbézé, Alèkpéhanhou, Sagbohan Danialou pour ne citer que ceux-là, ils sont nombreux à ne pas cacher leur filiation musicale à des divinités. Même si certains se contentent d'affirmer qu'ils sont tout simplement dans une logique de promotion par souci de représailles populaires. Ceci s'explique par l'hypocrisie de la population en général chez qui, est ancrée l'idée selon laquelle tout ce qui est endogène est mauvais. Au profit bien sûr des religions importées comme le catholicisme. Les textes des chansons des artistes montrent comment, à partir d'événements ordinaires tels que les rituels festifs célébrés dans les familles et dans les collectivités ou, à l'inverse, lors des rencontres nationales et internationales au Bénin et à l'étranger, les musiciens décrivent les bienfaits des cultes *Vodoun*, décodent les interactions entre le *Vodoun* et les groupes sociaux, évoquent les endroits où les cultes sont pratiqués³. Les musiciens sont donc à la fois autonomes dans leur création et hétéronomes par leur référence au répertoire traditionnel de la société dont ils sont issus et qui est, au Bénin, puissamment imprégné par la religion *Vodún*. Cela leur permet de revendiquer une position idéologique pour ainsi se déclarer porteurs des idéaux du peuple⁴.

Pépé Oléka : Du couvent à la musique

Dans une analyse comparative de la danse Eskista d'Éthiopie qui se réfère exclusivement à la partie haute du corps – le buste, les épaules, la nuque et la tête –, l'ethnomusicologue Olivier Tourny pense que la danse en Afrique fait généralement appel au bas du corps – les pieds, les jambes, le bassin et les fesses⁵. Au Bénin, le bas du corps danse. Dans certaines régions, c'est le haut du corps mais dans la grande partie du sud du pays, c'est tout le corps qui danse, le haut comme le bas. Il n'est donc pas rare au cours des cérémonies rituelles ou des fêtes populaires, de voir des danseurs ruisselant de tout leur corps. Le titre *Yélélé*⁶ de

³ PODA, Méline Bertrand, « Musiques actuelles et religion Vodoun au Bénin », *Géographie et culture*, 2013, en ligne : <https://journals.openedition.org/gc/1073#ftn1>, [consulté le 19 janvier 2018].

⁴ KOUVOUAMA, Abel, « La pensée politique, sociale et morale dans la chanson congolaise de variétés », *Africultures*, vol. 82, n° 3, 2007, p. 170-177.

⁵ TOURNY, Olivier, « Du divertissement à l'état modifié de conscience. Une phénoménographie de la danse Eskista d'Éthiopie », *Chroniques phénoménologiques*, n.vol, n° 9, 2018, p. 19-25.

⁶ Il est possible de l'écouter sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=Zgd9dByLISs>

Pépé Oléka, un titre à travers lequel l'artiste magnifie l'importance de la dot traditionnelle avant le mariage illustre parfaitement cette manière de danser que j'évoque en comparaison à l'analyse faite par Olivier Tourny.

Dans les musiques béninoises et lors des rituels d'initiation, en plus des percussions, la voix, la gestuelle, les mouvements du corps sont complètement intégrés. Évoquant ce que le Bénin a conservé de ses traditions musicales dans son ouvrage intitulé *L'épopée de la musique africaine*, Florent Mazzoleni, explique que ces cérémonies *Vodoun* se distinguent par leurs polyrythmies, qui mélangent aussi bien cloches, hochets, incantations et tambours⁷. Le compositeur et acousticien Jean-Claude Risset montre que cette musique recèle des pratiques extrêmement singulières sur le plan des relations de jeu entre musiciens aussi bien que sur le plan rythmique⁸.

Pépé Oléka n'a jamais écrit de partition. Si le Président Nicolas Sarkozy a martelé lors d'un discours polémique à Dakar en juillet 2007 : « Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire⁹ », il est vrai que les musiciens du Bénin procèdent par l'oralité et, dans les musiques actuelles également, n'ont pas développé d'écriture. Par ailleurs, dans l'entendement commun, la musique vient des esprits –*Aziza* comme le clame Pépé Oléka¹⁰ :

Les paroles et les mélodies, proviendraient selon Pépé Oléka d'une inspiration soudaine que seuls les esprits sont capables de fournir. Et les esprits ne s'accommodent guère des techniques d'écriture musicale occidentale. Seuls quelques artistes ayant pu faire une école de musique ou l'ayant appris d'une manière ou d'une autre écrivent et conservent les partitions de leur chanson. L'esprit est invisible. Ce qui est invisible ne peut pas laisser de trace visible. Les *Aziza* (les esprits), sont sources d'inspiration. Ils guident les artistes que nous sommes et nous habitent soudainement par la muse.

Pépé Oléka remarque qu'en dehors de la musique classique, les grands musiciens n'écrivent pas de partition. Pour trouver une réponse plus scientifique à cette manière de penser, il est intéressant de citer le compositeur chinois Tan Dun. Né à Changsha près d'une montagne remplie de tombes où se pratiquaient des rituels chamaniques, il est initié très tôt aussi bien à la musique traditionnelle qu'à la danse des fantômes. Dans ses explications, il souligne que les oppositions entre tonalité et atonalité ne signifient plus rien pour les compositeurs d'aujourd'hui, dont la seule motivation est d'être en résonance avec le monde spirituel¹¹. Se questionnant sur la place de la musique dans la société occidentale, ses formes de représentation et de diffusion, Thierry Pécou, s'est intéressé aux musiques d'autres cultures. Compositeur, Thierry Pécou tente de réunir le geste de la composition et son incarnation sur la scène, notamment dans l'opéra qu'il est en train de composer d'après les thérapies des

⁷ MAZZOLENI, Florent, *L'épopée de la musique africaine*, Paris, Hors Collection, 2008, p. 158.

⁸ RISSET, Jean-Claude, « Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines », *Société d'études linguistiques et anthropologiques de France*, n.vol, n° 27, 1995, p. 8.

⁹ Cf. à ce sujet SARKOZY, Nicolas, « discours », Université Cheikh-Anta-Diop, Dakar, 2007

¹⁰ OLEKA, Pépé, *op. cit.*

¹¹ TAN, Dun, « entretien avec Eric Dahn », *Libération*, 2001, en ligne : <http://www.liberation.fr/> [consulté le 02 février 2018].

Navajos. Au fil de ses créations, le compositeur est allé à la rencontre de cultures éloignées dans l'espace et dans le temps. Ce qui lui a valu des expériences qui lui permettent d'affirmer que la force des musiques non-européennes est leur essence orale – quelle que soit l'existence de système de notation permettant la mémorisation¹². Tout en déclarant n'avoir aucune prétention à être relié au divin ou à un monde surnaturel, Thierry Pécou déclare transcrire les mélodies envoyées par les dieux¹³. Dans ce contexte, je vous propose de nous arrêter sur une chanson de Pépé Oléka, à la conjonction de ces différents univers.

Analyse de « Houénou¹⁴ ».

Produit par le label *Go'on* dans le cadre de la sortie de l'album *Tchité*, en 2012, ce morceau de Pépé Oléka pourrait être classé dans la catégorie des « musiques du monde ». Ternaire (6/8), de tempo modéré et de durée standard (4'30''), pour les musiques diffusées, il épouse une forme « quasi-rondo » avec pont : A B A (C) A (C).

Introduction (percussions puis guitare)

A- Si Majeur [Type I- VI – III – II]

B- Si Majeur [Type III – I – II]

A- Si Majeur [I- VI – III – II]

(C) Pont Si Majeur La majeur : Soli Bass + voix [I et VIIb]

A- Si Majeur [I- VI – III- II]

(C) Pont/Coda + Solo Guitare (fin) - Si Majeur

Dans la partie A, les accords de premier degré, sixième degré, troisième et deuxième degré constituent la base harmonique. Dans la partie B, on retrouve les troisièmes, premier et deuxième degré de la même totalité. Les *voicings* du guitariste sont par endroits enrichis. À la partie C il y a un *solo bass*-chant à l'unisson suivi d'une transition au premier degré et sur l'accord de VIIe degré bémolisé, ce qui semble être le refrain du morceau. L'instrumentarium est composé du Udu (l'instrument de scène de Pépé), la basse, les congas, tambour appelé *Houkléhoun* au Bénin. Il y a aussi des gongs, des cloches et des maracas, ensemble désigné au Bénin par le nom *ASSAN KPO GAN KPO*. *Houénou* évoque un mélange du rythme *adjogan* de Porto- novo et du *Blues*. Ce mélange dans un style légèrement langoureux qui du point de vue du texte démontre que l'humain ne possède rien et que tout appartient à la mère nature, à Dieu. Cette orchestration et cette référence aux dieux de la nature, divinités *Vodún* sont omniprésentes chez Pépé Oléka de façon très subtile.

¹² PECOU, Thierry, « Mon chemin de compositeur, entre tradition, occidentale de l'écriture et oralité », *Chroniques phénoménologiques*, n.vol, n° 9, 2018, p. 16-18.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Il est possible de l'écouter sur internet :

<https://www.youtube.com/watch?v=TCmYEqhuWVA&list=RDTcmYEqhuWVA>

Il faut dénoter aussi dans ce titre *Houénou*, des voix et des chœurs de femmes. Personnellement, je trouve la voix de Pépé Oléka un peu « fausse » sur cette chanson. Cette remarque est sûrement due à la collision entre le système modal béninois et le système tonal occidental (pas les mêmes hauteurs de notes, la même gamme...), qu'à la manière de chanter.

Dans les mélodies dahoméennes, comme c'est souvent le cas à travers les musiques de Pépé Oléka, trois caractères principaux frappent les personnes familiarisées avec la musique européenne d'après Maximilien Quenum¹⁵ :

1° la grande souplesse de la gamme, son instabilité qui donne à l'oreille l'impression de quart de ton ;

2° la fréquence des changements de ton, (si l'on peut parler de changement de ton) dans une musique aussi peu codifiée ;

3° la bizarrerie des cadences terminales.

NB : Cette communication a été extraite de l'article « Influence des rythmes *Vodún* sur les musiques populaires béninoise. Analyse du cas Pépé Oléka »

Cet article a été soumis pour l'édition 2018 du prix jeunes chercheurs organisé par la revue Volume – retenu pour le prix mais non primé.

¹⁵ QUENUM, Maximilien, *Au Pays des Fons*, Paris, Gérant R. Pinardon, 1936, rééd. Paris, Maisonneuve et Larose, 1983, p. 1-167.