

Numéro : 1 Septembre 2020 ISSN 1840-9989

Prix : 5 000 F CFA

# Revue Psy Art & Thérapie

## Culture et Art thérapie :

*Danses (Tchingounmin, Adjassou, Adja) et rituels au Sud du Bénin*



Editions

**Association  
Béninoise d'Art  
Thérapie  
(AsBArTh)**



**Comité scientifique**

**Coordonnatrice :**

Professeur Josiane EZIN HOUNGBE (Bénin)

**Membres :**

- Professeur Emilie FIOSSI KPADONOU, pédopsychiatre (Bénin)
- Professeur Adolphe Codjo KPATCHAVI, socio anthropologue, (Bénin)
- Maître de Conférences Agrégé Francis TOGNON, psychiatre (Bénin)
- Maître de Conférences Agrégé Grégoire Magloire GANSOU, psychiatre (Bénin)
- Maître de Conférences Agrégé Anselme DJIDONOU, psychiatre (Bénin)
- Docteur Saliou SALIFOU, Maître Assistant, Médecin Psychiatre (Togo)
- Docteur Sophie FARDET, Art thérapeute (France)
- Docteur Jimi Bernard Daniel VIALARET, sociologue, artiste, écrivain (France)
- Marion VAAST, Art thérapeute (France)
- Alice MOULIS, Psychologue clinicienne, psychothérapeute (France)
- Aïcha MOHAMMEDI, Art thérapeute (France)
- Bénédicte CARRIERE, Clown Thérapeute (France)
- Claire LEBOURG, Art thérapeute (France)

## Sommaire

Préface	10
<b>Danse thérapie/musicothérapie : cas du Tchingounmin dans l'aire culturelle Mahi au Bénin</b>	<b>16</b>
Dèdonougbo Mêmêgnon AWOHOUEDJI, Lucrèce ANAGONOU LARY, Dèyi Carmélio Baggio FADONOUGBO, Amélie Delphine AKPLOGAN MASSESSI, Saliou SALIFOU, Grégoire Magloire GANSOU, Emilie FIOSSI KPADONOU, Josiane EZIN HOUNGBE	
<b>La danse funéraire "Adjassou" de l'ethnie Aïzo de Zè</b>	<b>50</b>
Grégoire Magloire GANSOU, Dèyi Carmélio Baggio FADONOUGBO, ACACHA Patricia, Dèdonougbo Mêmêgnon AWOHOUEDJI, Amélie Delphine AKPLOGAN	
<b>Rythme Adja : description et effet psychothérapeutique</b>	<b>72</b>
Amélie Delphine AKPLOGAN MASSESSI, Dèdonougbo Mêmêgnon AWOHOUEDJI, Dèyi Carmélio Baggio FADONOUGBO, Anselme DJIDONOU, Grégoire Magloire GANSOU, Francis TOGNON, Emilie FIOSSI KPADONOU, Josiane EZIN HOUNGBE	
<b>Rituels et danses funéraires dans la prévention du deuil pathologique</b>	<b>84</b>
T. E. Elvyre KLIKPO Lucrèce ANAGONOU LARY, Grégoire Magloire GANSOU, F. Bernice ADEOSSI, Emilie FIOSSI KPADONOU, Josiane EZIN HOUNGBE	
<b>« Houéli » : protection et sécurisation d'une maison au sud du Bénin</b>	<b>94</b>
Dèdonougbo Mêmêgnon AWOHOUEDJI, Josiane EZIN HOUNGBE, T. E. Elvyre KLIKPO, Yves AMONLES, Grégoire Magloire GANSOU	

## Danse thérapie/musicothérapie : cas du Tchingounmin dans l'aire culturelle Mahi au Bénin

Dance therapy / music therapy: case of Tchingounmin in the Mahi cultural area in Benin



1,



3,



4,



6

Dèdonougbo Mêmègnon AWOHOUEJJI<sup>1</sup>, **Lucrèce ANAGONOU LARY<sup>2</sup>**, Dèyi Carmélio Baggio FADONOUGBO<sup>3</sup>, Amélie Delphine AKPLOGAN MASSESI<sup>4</sup>, Saliou SALIFOU<sup>5</sup>, Grégoire Magloire GANSOU<sup>6</sup>, Emilie FIOSSI KPADONOU<sup>7</sup>, Josiane EZIN HOUNGBE<sup>8</sup>

### Filiation des auteurs

1. Psychiatre, Profession libérale
2. Pédopsychiatre au Centre Hospitalier Universitaire de la Mère et de l'Enfant (CHUMEL), Assistant Chef de Clinique FSS / UAC
3. Psychologue, Stagiaire au Centre National Hospitalier Universitaire de Psychiatrie de Cotonou (CNHUPC)
4. Psychologue clinicienne, profession libérale
5. Psychiatre, Médecin Chef de l'Hôpital Psychiatrique de Zébé – Aného, Maître Assistant (FSS-UL)
6. Psychiatre, Directeur du Centre National Hospitalier Universitaire de Psychiatrie de Cotonou (CNHUPC), Maître de Conférences Agrégé (FSS/UAC)
7. Pédopsychiatre, Chef de service de pédopsychiatrie au Centre Hospitalier Universitaire de la Mère et de l'Enfant (CHUMEL), professeur Titulaire (FSS/UAC)
8. Psychiatre, Chef de service de Psychiatrie au Centre National Hospitalier Universitaire HKM de Cotonou, professeur Titulaire (FSS/UAC)

### Auteur correspondant

Mêmègnon AWOHOUEJJI,  
memegnon@gmail.com, +229 97 77 33 82,

### Conflit d'intérêt

Cette étude a été réalisée avec le soutien de l'Association Béninoise d'Art Thérapie (AsBARTh)

## Résumé

Au Bénin, le Tchingounmin, d'origine Mahi est l'expression d'un rythme musical, d'une danse et de chansons idoines. Il peut être utilisé comme danse-thérapie et/ou musicothérapie. Ce rythme-danse semble posséder des propriétés anxiolytiques et de facilitation de communication d'émotions et de sentiments. C'est pourquoi la présente étude s'est donnée pour objectif de présenter l'historique du Tchingounmin et sa description au travers du groupe socioculturel Mahi.

Il s'agit d'une étude qualitative, déroulée de janvier à mai 2020, basée sur une revue de littérature et de recueil d'informations auprès de personnes ressources, dans le but de mieux cerner les contours de la question et pour un meilleur éclairage.

Le Tchingounmin a sauvé la vie de son créateur (Adisso) dans un contexte de guerres impitoyables entre les Fon et les Mahi. Adisso a été inspiré du rythme ancestral Atcha, partagé par les Fon et les Mahi. Atcha se chantait debout, avec comme instrument de musique, les mains, pour enterrer un défunt. Adisso, qui avait le rythme « dans le sang », a ajouté au Atcha l'un des instruments capitaux, qui est le go ou gota (partie principale de laalebasse qui est le fruit dualebassier). Un joueur tape sur le gota avec un éventail en cuir de buffle, un 2<sup>ème</sup>, tape le gan (gong) et un autre gère le tohoun (tam-tam tenant sa percussion de l'eau). Le gota est l'adaptation du zin (pot en argile) du rythme Zinli chanté et dansé à Danxomé (Abomey) par les Fon. Le Tchingounmin a, pendant des années, accompagné les familles en deuil, puis a subi de nombreuses transformations. L'une des principales transformations a été celle de Alokpon (roi du Tchingounmin) qui a fait du rythme, une danse festive internationale en y ajoutant, le son du gan vi non (gong double), un autre tohoun et la flûte en bois.

C'est donc à juste titre qu'une danse aussi riche en histoire qu'en percussion soit introduite en santé mentale comme danse-thérapie/musicothérapie pour le bonheur des populations. D'autres études sur la pratique hospitalière de ce rythme seront faites pour affiner les techniques de prise en charge.

**Mots clés :** Tchingounmin, Mahi, Danse-thérapie/Musicothérapie, Afrique de l'Ouest

## Summary

The Tchingounmin of Mahi origin in Benin, is the expression of a musical rhythm, a dance and of suitable songs. It can be used as dance therapy and/or music therapy. This rhythm-dance seems to possess anxiolytic properties and to facilitate the communication of emotions and feelings. This is why this study aims to present the history of Tchingounmin and its description through the Sociocultural Group Mahi.

This is a qualitative study, conducted from January to May 2020, based on literature review and on the collect of information from resource persons, to better understand the topic.

Tchingounmin saved the life of its creator (Adisso) in a context of ruthless wars between the Fon and the Mahi. Adisso was inspired by the ancestral Rhythm Atcha, common to Fon and Mahi people. Atcha was sung standing, using hands as a musical instrument, to bury a deceased. Adisso, who could feel the rhythm "in his blood", added to Atcha "go" or "gota" (the main part of the gourd that is the fruit of the calabash tree), one of the key instruments of the rythm. A player taps on the gota with a buffalo leather fan, another player, taps the "gan" (gong) and another handles the "tohoun" (tam-tam holding his water percussion). The gota is the adaptation of the "zin" (clay pot) of the Zinli rhythm sung and danced in Danxomè (Abomey) by Fon people. The Tchingounmin has accompanied bereaved families for years, and then underwent many transformations. One of the main transformations was that of Alokpon (King of Tchingounmin) who turn the rhythm into an international festive dance, adding the sounds of "gan vi non" (double gong), of another tohoun and the wooden flute.

It is therefore relevant that a dance as rich in history and in percussion as this one is introduced in mental health as dance-therapy/music therapy for the welfare of the population. Further studies on the hospital practice of this rhythm will be done to refine management techniques.

**Keywords:** Tchingounmin, Mahi, Dance Therapy, Music Therapy, West Africa



*Figure 1 : Statue de Adisso à Savalou*

## Introduction

L'importance de la danse et de la musique dans la prise en charge des patients n'est plus à démontrer. Bien développée sous d'autres cieux à travers la musicothérapie et la danse thérapie, elles sont des moyens thérapeutiques de plus en plus utilisés en France (Puxeddu, 2017). L'Afrique n'est pas restée en marge du développement de ce moyen thérapeutique accessible à tous. Il est par exemple utilisé dans un orphelinat de Cabinda en Angola (Tisseau, 2011). Le Sénégal en fait l'expérience depuis plusieurs années (Sylla et al., 2002). Au Bénin, à la suite de l'utilisation de la danse au rythme du tam-tam dans la prise en charge institutionnelle pendant plus de 3 décennies, l'art thérapie se pratique au Centre National Hospitalier Universitaire de Psychiatrie de Cotonou (CNHUP C) depuis 2013. Ceci, à travers l'Atelier de Réinsertion Sociale et d'Expression Artistique (ARSEA) (Awohouedji et al., 2016).

L'ARSEA a expérimenté plusieurs arts : les arts plastiques, la photographie d'art, le groupe de parole, l'écriture, la lecture (Awohouedji et al., 2016). Ces dernières années, ses activités ont été élargies aux contes et au théâtre organique. La danse est utilisée à la suite de la réunion institutionnelle des mercredis, comme une activité occupationnelle. Elle est libre et se fait avec de la musique (chants populaires) produite par les patients à l'aide de tamtams, de gongs, de castagnettes et des claps. Les différentes lectures n'ont pas objectivé l'utilisation d'un rythme spécifique structuré comme le Tchingounmin au CNHUP C.

Le rythme Mahi Tchingounmin est un rythme-danse qui renferme des vertus insoupçonnables, qui facilite l'expression. Qu'est-ce que le Tchingounmin dans l'aire culturelle Mahi ? Quelle est sa valeur thérapeutique et comment peut-on l'introduire en santé mentale ? Ne contient-il pas quelques propriétés anxiolytiques ?

Pour répondre à ces questions, notre étude a eu pour objectif, de présenter le rythme Tchingounmin à partir de son historique jusqu'à la description de ses diverses composantes au travers de toute l'aire

culturelle Mahi et d'en proposer une application en milieu institutionnelle.

### **Cadre et méthodes de l'étude**

Il s'est agi d'une étude qualitative de narration et de description. Pour y parvenir, des artistes/chanteurs du Tchingounmin, des notables et sages du groupe socioculturel Mahi ont été rencontrés pour des entretiens enregistrés, à la suite de leur consentement éclairé. Un questionnaire a été élaboré pour guider l'entretien et recueillir les informations. Les sujets abordés étaient :

- L'histoire du Tchingounmin (origine, définition),
- Les thématiques abordées par le rythme,
- Les instruments et les accoutrements utilisés pour produire la chanson,
- Les différents rythmes et pas de danse,
- Les sensations bienfaitantes de la danse.

Un verbatim a été constitué et une analyse transversale puis longitudinale a été réalisée.

Une revue de littérature a été faite pour mieux cerner les contours de la question et pour éclaircir quelques points d'ombre.

L'enquête s'est déroulée de janvier à mai 2020 et a nécessité des voyages de Cotonou vers les différentes zones Mahi du Bénin. Le logiciel microsoft word a été utilisé pour le traitement de texte et zotéro pour la bibliographie. Ce fut cette démarche méthodologique qui a permis d'établir l'historique du Tchingounmin et de le décrire.

### **Résultats**

La description d'un rythme, d'un groupe socioculturel se comprend mieux à travers la description du groupe socioculturel en question.

## Origine des Mahi

Mahi (forme francisée) dont l'écriture dans la langue est Maxí (x se lit comme un h expiré) est un peuple qui habite la région de Savalou et la zone de Agonlin (lire Agonlin). Ils sont regroupés en Maxi monso et en Maxí basókpo (actuellement so do soxome) (Segurola & Rassinoux, 2000). La différence géographique entre les deux groupes se situe au niveau de la présence (Savalou) ou non (Agonlin) de collines.

*« Les Mahi constituent aujourd'hui un des principaux groupes ethniques du département des Collines dans le Moyen Bénin. Il s'agit au départ d'un ensemble de communautés de petites dimensions et d'origines diverses dont l'unité a été forgée entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle par leur commune résistance au royaume du Danxomé. »* (Anignikin, 2001).

Les différentes recherches remontent l'origine des Mahi à Adjatado au sud de l'actuel Togo – Bénin – Nigéria. L'historien et professeur d'université Anignikin SC le confirme dans son article « Histoire des populations mahi ; à propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme "Mahi" publié dans la revue Cahiers d'Études Africaines en 2001. Selon lui, les Mahi dérivent de la fusion de « deux unités de base que constituent le foyer yoruba (à l'Est au Nigeria) et le foyer aja (à l'Ouest au Togo). Sous cet angle, les Mahi sont de la même origine que les Ouémènou, les Gun, les Aïzo et les Fon, et forment ensemble, avec eux, l'aire culturelle Aja-Fon » (Anignikin, 2001).

Il est donc normal que les Fon et les Mahi aient des langages qui soient voisines, des cultes et des cultures qui s'apparentent de même que les danses et rythmes.

Boko BCT (Boko, 2017), dans son mémoire de master portant sur les « Représentations socioculturelles de la maladie mentale chez les Mahi au Sud du Bénin » et soutenu en 2017, a aussi fait une revue de littérature sur l'origine des Mahi. Selon lui, « à l'époque de l'installation des populations Mahi, l'impératif majeur était celui de la sécurité. Ainsi,

*ces populations qui fuyaient les troupes d'Abomey, se sont dirigées par vagues successives et en communauté, vers les collines de l'actuelle région du Zou Nord. Ces populations ont été chassées du nord de la basse vallée de l'Ouémé, ainsi que de la partie orientale du plateau d'Abomey qui ont abrité leurs foyers originels. »*

De ces différentes études, la migration des Mahi a suivi le même parcours que celle des Fon avant de s'éloigner à cause des guerres ; ces guerres auraient joué un rôle important dans la constitution de l'ethnonyme Mahi.

### **Définition de Mahi**

Pour l'historien Anignikin, c'est la monarchie du Danxomè qui a créé de toutes pièces l'ethnonyme Mahi (Anignikin, 2001) et ceci selon deux versions.

La première version a un lien avec "ahi" qui veut dire marché. « *Le terme Mahi viendrait de la phrase suivante en fon : mè é no ma ahi lè, et signifie littéralement « ceux (mè) qui (é) partagent/divisent/dispersent (no ma) le marché (ahi) ». Cette version insiste sur le fait de diviser ou de disperser (ma) le marché (ahi) avec l'idée de bagarre, de bataille. »* (Anignikin, 2001). Cela peut aussi exprimer avoir plusieurs marchés, car le partage du marché donne également plusieurs morceaux de marchés, ce qui peut être perturbant pour le protagoniste. Le marché est également le lieu de la rencontre, de la diffusion de l'information, de la liberté d'expression des idéologies et donc de la mobilisation. Il a été certainement utilisé comme base par les Mahi pour galvaniser le peuple et mettre en œuvre une meilleure résistance à l'hégémonie dahoméenne.

La seconde version est en rapport avec la révolte. Elle « *met l'accent sur le fait d'être enragé, d'être révolté ; on dit alors mè é no djè ma, ce qui signifie « ceux (mè) qui (é) se révoltent, s'enragent (no djè ma) », autrement dit, ceux qui se sont révoltés, ou ceux qui sont toujours enragés, cette dernière phrase insistant sur l'habitude d'être enragé ;*

peut se dire en fon : *mè é no yi ma hi*, c'est-à-dire « ceux (mè) qui (é) vont (no yi) [au] marché (hi) [de] la rage [folie, passion, révolte] » » (Anignikin, 2001). Car en effet, "le fou" (celui qui n'a plus les freins de la société, qui dérange par son aspect et ses manières d'être) vient aussi au marché comme tout le monde. Bien que rejeté par la société, "le fou" est accepté et est même utilisé dans la conception de certains proverbes.

Mais le Mahi est beaucoup plus décrit comme un peuple fier de son autonomie et prêt à donner sa vie pour son honneur. Anignikin l'a également signifié. « *Plus exposées, les communautés rurales désignées sous le nom de Mahi ont développé la résistance la plus longue et la plus vigoureuse contre l'hégémonie du Danxomè. Dans les zones où ces communautés rurales ont été intégrées en de véritables espaces de pouvoir comme à Gbowélé, Tchahounka et Houdjroto, la résistance est allée jusqu'au sacrifice suprême puisque, même à l'issue d'un long siège, les populations ont toujours préféré se faire tuer les armes à la main plutôt que de se rendre. On comprend que les souverains d'Abomey aient donné à ces « fous de liberté » le nom péjoratif, mais mérité et en définitive élogieux, de Mahi* » » (Anignikin, 2001). Dossou Isiel a également retrouvé cette même témérité chez le Mahi. Car, pour lui, « *le Mahi est fier, tenace, courageux et fortement attaché à son indépendance* » (Dossou, 2019). Son « *honneur n'est point négociable. Ils préfèrent mourir au combat que de céder à la pression de l'ennemi* » (Dossou, 2019).

L'ancien préfet Barthélémy DEGUENON a narré Deux (2) anecdotes pour illustrer le courage, l'audace, la ténacité, la témérité voire "la folie" du mahi.

« *"Man djè manto mahi man nan lè" (ce sont des fous presque jamais guéris). "Ta djin é non sin in" (ils sont toujours tenaces, courageux, audacieux).*

*Un mahi a été capturé et lié pour être sacrifié par les soldats de Danxomè. Au moment ultime, il commença par lorgner à tour de rôle le roi et le sacrificateur puis, secoue chaque fois la tête. Interpeller, il répondit : c'est une honte si le roi fait tout ça et qu'il finisse par mourir aussi. »*

*« "ylan houn hou Zehε" (être plus sévère que Dada Zéhè). Ici la sévérité traduit "Xwe nu" c'est-à-dire être tenace, entêté, audacieux, courageux.*

*La tête du père de Zéhè a été tranchée par le roi. Ce dernier est allé voir le roi pour réclamer la tête de son père. Le roi lui demanda s'il peut reconnaître la tête de son père. Ce qu'il fit. Il fut donc intronisé roi de la contrée à cause de sa ténacité et de son courage. »*

Cette témérité qui dépasse tout entendement est en effet assimilable à de la folie : ce qui serait, selon l'ancien préfet, l'ethnonyme du mot « Mahi »

Un dignitaire Mahi rencontré déclare une autre version : « Mahi dérive de "wa ma yi" qui veut dire littéralement "wa" vient "ma yi" allons-y. Certainement pour quitter un endroit hostile vers un lieu où il y a un mieux-être. Cela peut se comprendre avec ces guerres qui ont duré plusieurs années entre les Fon et les Mahi.

En période de guerre, tous les moyens sont bons pour préserver sa vie. La chanson aurait été l'un des moyens utilisés par Adisso pour échapper à la mort : ce serait l'origine du Tchingounmin.

### **Origine du Tchingounmin**

Le verbatim réalisé a permis d'obtenir une saturation des données recueillies à partir du 8<sup>ème</sup> entretien. Au total, 10 entretiens ont été réalisés. Toutes les personnes enquêtées ont rapporté l'origine du Tchingounmin à Adisso (figure 1) de Savalou (ville Mahi). Mais les informations diffèrent sur la manière dont il a été inspiré et sur l'évolution du rythme.

Selon un dignitaire de Ouèdèmè kpota, Dah Gbedji Lazard, Agnanmin hossou,

***Encadré 1 : Entretien avec Dah Gbedji Lazard, Agnanmin hōsu***

"Adisso a le rythme dans le sang". Il chantait depuis tout petit et ses aînés le mettaient au cou pour faire le tour du village en chantant.

Au cours d'une des guerres livrées par le peuple de Danxomè (Danxomè, lire Danhomè) contre ses voisins Mahi (Savalou), Adisso et sa mère ont été pris comme esclaves et amenés à Danxomè. Chaque prisonnier de guerre était exécuté pour les sacrifices humains ou transformé en esclave à la suite d'un interrogatoire.

Après avoir donné la parole à Adisso, il répondit en chantant (c'était du **Atcha**). Atcha était un rythme qui se jouait avec les mains, debout au champ. Il est également joué au cours des funérailles. La reine, la mère du roi Kpengla (1774 – 1789 (Guezo, 2013; Vido, 2019)), ayant entendu la chanson demanda au roi de le mettre à part et de l'exempter du sacrifice. C'est ainsi qu'il resta à Abomey et chantait lors des funérailles.

Une fois la guerre terminée, Adisso, libéré, revint à Savalou avec le zin (pot en argile) qui est l'un des instruments principaux du rythme Zinli (d'Abomey). En jouant, Il constata que le zin se cassait régulièrement à cause du sol rocheux de Savalou, d'où son changement par le "go" (gourde, grandealebasse). Il introduisit des moyennes et petites calebasses qu'on met chacune dans un seau d'eau, donnant ainsi naissance au "tōhŭn" (tō = eau, fleuve et hŭn = tambour ou tamtam). Le "Gota hun" (on peut le traduire par le tam tam de la calebasse) vient de Savalou et est joué le soir de clair de lune quand on dort au champ.

***Chant***

*Gotahun djo sin Mahi, Mahi wè go hun ka djo si*

*Savalou wè xlè gan, tchokoto wè glodo*

Alokpon est l'artiste chanteur qui a révolutionné le rythme. Appelé roi du Tchingounmin, il introduisit plusieurs instruments notamment la batterie formée de 3 seaux d'eau dans lesquels sont disposés des Calebasses, grande, petite et moyenne.

D'autres artistes ont aussi pris la relève comme Tohon avec le "tchink système" et Gbèzé.

Le nom du rythme a varié de Atcha à Atchegounmin puis Tchingounmin

Parler de Tchingounmin aujourd'hui, c'est parler de Alokpon (figure 2) qui a été cité par Dah Gbedji Lazard, Agnanmin Hossou comme le roi du Tchingounmin.



*Figure 2 : Huntchédé Anatole Houndeffo, alias Alokpon*

Alokpon, de son vrai nom Huntchédé Anatole Houndeffo, est né en 1940 et décédé le 24 juin 2013 à l'âge de 73 ans. Il fut connu comme le roi du Tchingounmin ceci, après un séjour terrestre de plus de 7 décennies, marqué par 57 ans de carrière musicale et agricole, plus de 3000 compositions, de nombreuses distinctions (Asha, 2013). Il a commencé par chanter depuis l'âge de 13 ans (Balogoun, 2013). C'est donc normal que le titre du roi du Tchingounmin lui ait été décerné.

Alokpon a remonté l'origine du Tchingounmin au royaume de Danxomè. Dans un documentaire, il expliquait que le Tchingounmin est tiré du "Zinlin" de Danxomè. C'était au départ le rythme "Atcha".

Adisso l'avait vu à Danhomè et le jouait lors des funérailles. Il s'agissait du "yɔ n Tcha" ("yɔ" = tombeau "n Tcha" = Atcha de) ou rythme de "tchiɔ nu" (tchiɔ = dépouille mortelle et nu = chose de) (Balogoun, 2013). Sa notoriété a fait qu'il été choisi pour animer aux funérailles de la mère du roi Kpengla (Balogoun, 2013).

C'est certainement à cause du lien entre le zin du Zinlin et le go du Tchingounmin que certains disent que le tchingounmin est le zinlin mahi d'Abomey (zinli du roi Glèlè). Cette version est soutenue par certains artistes traditionnels de la place.

Pour Alokpon, Adisso a apporté le Atcha à Savalou. Il jouait avec le gota qui faisait booun ! booun ! « *Atcha a ensuite connu plusieurs transformations. Moi, j'ai apporté le mien. Ce n'est pas moi qui l'ai initié. Mais c'est moi qui suis roi dedans, je suis ingénieur dans le Tchingounmin. J'ai cherché à changer le rythme. J'ai ajouté d'autres instruments. C'est un don. C'est Dieu qui me l'a donné. C'est en labourant que je crée les chansons* » (Balogoun, 2013).

Alokpon n'étant plus de ce monde, son jeune frère a été rencontré et a fourni des précisions sur les deux rois : Adisso, roi du Atcha et Alokpon roi du Tchingounmin. Il a également décrit le rôle social des deux rythmes. Le Docteur Tiburce Houndeffo est le jeune frère de Alokpon ; il est médecin gynécologue à la retraite.

### ***Encadré 2 : Entretien avec le Dr Tiburce Houndeffo***

Il faut faire une différenciation nette entre le Tchingounmin et le "Atcha" ; "Yɔ n tcha". Le Atcha hun (tam tam de Atcha) a été créé par Adisso qui en est le roi.

Atcha était joué pour les funérailles et annonçait toujours une mauvaise nouvelle. On accompagnait les fossoyeurs, dans leur travail de creusement de la tombe pour l'enterrement. On leur jouait Atcha,

que rythmaient les coups de pioches qui creusaient. Au son du yɔ ntcha, les gens quittaient les champs pour chercher à comprendre ce qui se passait. Ils venaient alors avec des présents pour soutenir la famille endeuillée.

Ce sont les jeunes, les bras valides qui faisaient le Atcha. Alokpon était parmi les bras valides de son temps. Il creusait des tombes avec ses pairs et chantait avec eux. Après l'enterrement, ils jouaient le Dagadja qui est un autre rythme du Tchingounmin.

Les instruments du Atcha étaient : le "go" ou gota (calebasse ; fruit du calabassier, qu'on peut utiliser pour aller chercher de l'eau au marigot), le gan (gong) et le tɔhun (tamtam de l'eau qui est fait d'une calebasse placée dans un seau d'eau). Alokpon a rénové les instruments en y ajoutant des gongs doubles, un 3<sup>ème</sup> seau avec une calebasse, une flûte. La flûte a été introduite par les Soba de l'Atacora qu'il embauchait pour travailler dans ses champs. C'est ainsi que Atcha devint Tchingounmin et fait de Alokpon le roi du Tchingounmin. Au moment où Adisso existait, il n'y avait pas le Tchingounmin sous cette forme.

Alokpon était presque à toutes les cérémonies à Savalou et il connaissait presque tout le monde. Ce qui a permis qu'il fût adulé est qu'il ressortait les aspects positifs du défunt et fixait la personne endeuillée de sorte qu'il rentrait en transe et se mettait à danser. Il profitait de l'occasion pour faire des enseignements et soutenir la famille du défunt. Ce que tout le monde n'arrive pas à faire.

Sa réussite avait attiré des convoitises. Il était souvent braqué et faisait l'objet d'attaques mystiques quand il prestait. Chaque famille disposait de ses joueurs de Tchingounmin et il n'était pas permis à un groupe d'une localité de jouer dans une autre localité. Il a fallu une réunion communautaire pour régler ce problème. La résolution stipulait qu'il était possible d'inviter un groupe d'une autre communauté à condition que le groupe familial ait fini d'animer les funérailles.

Alokpon commença alors à jouer dans toutes les contrées Mahi avec plus de tranquillité. Le Tchingounmin, anciennement danse funéraire est devenu progressivement une danse de réjouissance.

A la suite de son oncle paternel, Dr Tiburce Houndeffo, c'est Lucien Houndeffo, le fils de Alokpon qui nous donne la définition de Tchingounmin.

***Encadré 3 : Entretien avec Lucien Houndeffo***

Le nom Tchingounmin dérive des différents instruments utilisés pour jouer le rythme. Le "Tchin" pour désigner le son des castagnettes et les gongs, le "goun min" pour le gota et lesalebasses mises dans les seaux d'eau. Le tout fait "Tchingounmin".

Une deuxième version de la définition a été donnée par Barthélémy Déguénon, professeur de droit à la retraite et ancien préfet des Zou et Collines. Le nom Tchingounmin serait dérivé du coccyx appelé en mahi « cɛngo, cɛgonu » (lire tchingo, tchingonou).

***Encadré 4 : Entretien avec Monsieur Barthélémy Déguénon***

La nouvelle danse apportée par Adisso se dansait avec tout le corps. Les bras, les épaules, la hanche mais surtout le coccyx étaient mis à contribution. Le mouvement régulier et rythmé du coccyx a impressionné la population au point qu'elle s'exclama « Cɛgonu we de die ! » (Voici une danse du coccyx !). C'est ainsi que le nom « cɛngumɛ » a été donné au rythme et à la danse.

Cette définition qui découle de la manière de danser donc du corps notamment le coccyx valorise la femme et l'homme et favorise les idylles.

Mais le dictionnaire Fon – Français de Segurola et Rassinoux écrit **cɛnkúnɛ** et le désigne comme le tantam pour les défunts chez les Maxí (Segurola & Rassinoux, 2000). La définition et l'écriture proposée par Lucien Houndeffo tient compte des instruments utilisés pour jouer

le Tchingounmin et de leur intonation. Celle du Professeur Barthélémy Déguénon valorise le coccyx « cɛngonu ». En alphabet mahi, Tchingounmin va donc s'écrire "**Céngúnme**".

Il y a une similitude entre la définition du Zinli qui prend son nom de son instrument principal qui est le zin et le Tchingounmin qui découle de ses différents instruments. Ceci dénote encore une fois de l'origine commune de ces deux peuples pourtant opposés à un moment de l'histoire, par des guerres redoutables.

A part les membres de la famille de Alokpon, d'autres artistes ont été rencontrés. Certains ont accepté participer à l'étude. Ainsi, Roland Degbelo, enseignant du nom d'artiste Dèzé s'est prêté à notre entretien. Sa version est similaire à celle du Dah Gbédji Lazar avec quelques nuances. En nous répondant à l'aide d'un chant, il a donné la fonction du rythme.

#### ***Encadré 5 : Chant de Dèzé***

Le Tchingounmin qui, avant s'appelait "ku hun" (ku = mort et hun = tamtam) était conçu pour des cas de cérémonies funéraires (deuils) au temps de son fondateur Adisso. Alokpon l'a modernisé en améliorant les instruments et en lui conférant une autre dimension au-delà de son objectif premier. Aujourd'hui ce rythme se joue à n'importe quelle manifestation. Après la mort de Alokpon, des artistes comme Gbèzé, Gbétchéou et pleins d'autres ont pris le relai.

Cherchant toujours à aller plus loin, un sage de Savalou a été rencontré. Ce dernier décrit comment Adisso a été inspiré et précise ce qu'était le rythme Atcha.

#### ***Encadré 6 : entretien avec un sage de Savalou***

Le Tchingounmin se jouait debout et s'appelait Atcha « Aca ». Le Atcha se jouait avec les mains : O tcha ! O tcha ! Anciennement, quand le rythme Tchingounmin n'existait pas, c'était "kpé houn" et "akantato" qui étaient joués pour "kiò gbigba" (funérailles).

C'est après le retour de Adisso à Savalou que Atcha est devenu la chanson des funérailles. C'était appelé "yɔ n tcha" (yɔ = tombe, tombeau, sépulture (Segurola & Rassinoux, 2000)) ; le Tchingounmin qu'on jouait pour "kiɔ gbigba" (les funérailles).

Glago matcha a pris la relève de Adisso et Atcha a commencé par se jouer assis. En plus d'être un rythme des funérailles, Glago Matcha jouait à d'autres occasions.

Un autre aîné a accepté de nous recevoir. Il s'agit du retraité Degla Pascal d'Agouagon également artiste chanteur. Pour lui, Atcha se jouait à Danxomè avant l'arrivée de Adisso.

### *Encadré 7 : Entretien avec Degla Pascal*

Les Fon et les Mahi étaient ensemble et jouaient Atcha. La guerre a divisé tout le monde.

*Chant :*

*Tohoun go si maxi ; Gota houn go si maxi, Maxi wè go houn ka gossi ....*

*Chant (ancien tchingounmin) : Sonnerie du gong, puis du go, son-bruit des mains,*

*Ka ka wa savalou, ka ko gbè*

*Danse ...*

Tchingounmin était donc joué lors des funérailles et permettait à la communauté de soutenir la famille endeuillée. Tous les enquêtés l'ont relevé. L'artiste fait les éloges du défunt tout en réconfortant les éplorés. Pris par une transe, ils se mettent à danser ; danser leur peine : ainsi se fait le deuil. Avec l'évolution, le Tchingounmin est devenu un rythme, une chanson et une danse festive. L'artiste aborde différents thématiques.

### **Thématiques des chansons**

Selon un adage du sud Bénin, « *on ne dit mieux ce qui fâche qu'à travers sa langue maternelle* » (Dossou, 2019). Le chant est parfois utilisé pour l'exprimer. « *Dans la culture Mahi, le chant est le moyen de communication le plus prisé* » (Dossou, 2019). Ainsi, le Tchingoumin est

utilisé pour soutenir, encourager et enseigner. Gbétchéhou affirme dans un documentaire sur Africa 24 que le Tchingounmin parle de « faits sociaux, des difficultés de la vie, fait passer des messages d'amour, de fraternité et de paix » (Africa24, 2017, p. 24).

Outre ces thématiques, d'autres artistes parlent des conflits entre pairs, de la dépravation des mœurs, de l'infidélité, du divorce, de la mort, des diverses situations de la vie, des problèmes de couple, de l'histoire de Savalou, des leçons de vie, de l'amour, mettent en valeur des proverbes, énigmes, allégories. Ce sont là des thématiques communes à celles des patients qui sont inscrits dans le registre névrotique.

### **Instruments, chant, rythme et danse**

Plusieurs instruments sont utilisés pour jouer le Tchingounmin. Selon les artistes chanteurs Deze et Gbévi star, le rythme Tchingounmin est composé des instruments suivants :

**Gota (figure 3) :** « gourde calabasse principale », grande calabasse avec col ; hochet fait d'une telle calabasse. Tamtam pour les défunts chez les maxi (Segurola & Rassinoux, 2000).



*Figure 3 : go ou gota (fruit du calabassier)*

**Tɔ́hún (figure 4) :** ou sinhun « étendue d'eau, tambour » tambour de l'eau, tamtam pour les défunts chez les maxi (Segurola & Rassinoux,

2000). Il s'agit de 2 à 3 seaux d'eau contenant chacun des Calebasses produisant de différents sons appelés tohoun. Cet ensemble s'appelle batterie selon Gbévi et Dèzé.



*Figure 4 : Tòhún ou sinhun ou tambour de l'eau*

Gan (figure 5) : gong

Gan kwékwé (figure 5) : gong principal, "fer creux"



*Figure 5 : Gan ou gan kwékwé ou gong principal*

**Autres gongs (figure 6) :** trois (3) autres gongs dont deux mères avec chacune son petit collé à elle, puis un troisième qui va ensemble avec les deux autres. Ils sont appelés batterie selon le fils de Alokpon, Lucien Houndeffo.



*Figure 6 : Gan vi non ou gongs doubles*

**Asán (figure 7)** : instrument de musique pour marquer le rythme, fait en vannerie de forme conique avec un fond dealebasse à la base rempli de petits cailloux qui frappent la paroi suivant la cadence (Segurola & Rassinoux, 2000), castagnette (Höftmann & Ahohounkpanzon, 2003). On parle encore de **Asan yan**.



*Figure 7 : Asán ou castagnettes modernes*

**Kwé (figure 8)** : flûte en bois ; “conque traversière” : sorte de sifflet avec un grand trou dans le sens longitudinal qui sert d’embouchure et deux petits trous dans le sens transversal (Segurola & Rassinoux, 2000). « *Il y a plusieurs sortes de flûte et différente manière de siffler en fonction des rythmes* », a déclaré Lucien Houndeffo.



*Figure 8 : Kwé ou flûte en bois*

**Alɔ** : mains ; les mains sont tapées à un rythme bien défini. Actuellement deux bois plats sont utilisés pour remplacer le son des mains.

**Gbe** : voix ; celle du chanteur et de son chœur.

Les instrumentistes et le chœur sont assis sur des bancs disposés en U. L'artiste est au milieu. La chanson commence par un rythme lent avec un récit, une philosophie ou une problématique de l'artiste suivi du chœur. Le rythme s'accélère dès le signal de l'artiste et les danseurs investissent la piste. Ils dansent deux par deux : deux (2) hommes puis deux (2) femmes. Le premier binôme qui finit de danser invite un deuxième binôme qui se lève aussitôt. La danse est libre mais ponctuée par des mouvements de gymnastique avec dextérité. Comme illustration, le lien du roi de Tchingounmin rendant hommage aux rois de Savalou est partagé : [https://www.youtube.com/watch?v=xhMZt7FGK0o&list=PLI5lIMCRZN2kd9\\_Dbp96qlekJmZWbnHNk&pbjreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=xhMZt7FGK0o&list=PLI5lIMCRZN2kd9_Dbp96qlekJmZWbnHNk&pbjreload=10) (Attinzove & Lopez, 2009).

*« Le rythme Tchingounmin est subdivisé en des sous rythmes appelés "Ayà", "Akatcha" et "Gbotrôhoun". Quand le rythme change, la cadence aussi change. Le type de danse est conditionné au type de ses sous rythmes et selon la pression de ses percussionnistes. » Dèzé.*

Il n'y a pas d'accoutrement particulier pour jouer, chanter et danser le Tchingounmin. Chaque artiste laisse libre cours à son inspiration.

### **Bien fait du Tchingounmin**

Toutes les personnes rencontrées ont évoqué la fonction anxiolytique du Tchingounmin « é non dé ayi da yi nan » (Dah Gbedji Lazard).

Sa fonction qui permet de soutenir la famille éplorée est soulignée tout au long des différents récits. Etant un kouhoun, le Tchingounmin permet aux personnes éplorées de faire leurs deuils.

La danse est aussi une activité physique. Selon Dèzé, « *la danse du Tchingounmin nécessite de l'énergie, ainsi elle oblige ses danseurs à faire beaucoup de mouvements de tout le corps à travers des pas bien rythmés, ce qui fait du bien à l'organisme. Autrement dit, cette danse constitue une forme de sport.* »

A travers les différents entretiens, les Fon, les Mahi, la personne de Adisso, Alokpon, le roi Kpengla et sa mère, le zin et le Zinli, le Atcha, ont été l'un et l'autre des maillons importants dans la genèse du Tchingounmin. Un bref aperçu sur le roi Kpengla et le Zinlin d'Abomey permettra de mieux cerner le lien entre le Zinli et le Tchingounmin.

### **Biographie du roi Kpengla et le Zinli**

Selon Vido Arthur (Vido, 2019), **kpénglá** (lire Kpengla ou Kpingla) est le sixième (à partir de Houegbadja) roi d'Abomey (Danxomé). Il est né vers 1735. Fils de Tegbessou auquel il succéda à la mort de celui-ci. Il régna de 1774 à 1789. Son successeur fut Agonglo et ses petits-fils Ghézo (père du roi Glèlè) et Adandozan.

Selon Yvonne I (Yvonne, 2013), L'histoire du Zinli remonte au temps des Rois du royaume de Danxomé. Le prince Gbéyin, futur roi Glèlè (1858 – 1889) de Danhomey aurait créé le Zinli au XIX<sup>e</sup> siècle à l'occasion des funérailles d'un des amis de son père (le roi Guézo, 1818 – 1858).

Avi-zinli ou Zinli est un rythme funéraire royal qui se danse avec beaucoup de légèreté et de flexibilité par les fils et filles du Danxomé (Houessou, 2013). **Zènlí** est un nom qui veut dire "jarre solide" = jarre de grès ou de poterie sur laquelle on tambourine en frappant l'orifice avec un éventail rond en cuir de buffle "afafa" : c'est un tambour funèbre ; l'ensemble musicale qui joue les chants funèbres (Segurola & Rassinoux, 2000).

Curtis Andrews relate ces mêmes faits. Pour lui, le Zinlin a occupé une place prestigieuse dans le répertoire musical fon à cause de son origine royale et est devenu indispensable pour les funérailles. Ces

dernières décennies, le Zinli s'est généralisé et est devenu une musique et une danse populaire festive (baptême, mariage, les célébration nationales) (Andrews, 2014).

Houessou (Houessou, 2013) cite les différents instruments de musique utilisés qui sont :

**Zèn** : (lire zin) pot ou jarre en argile,

**Gankpanvi** : "gong mettre au dos enfant" instrument de musique fait d'un gong simple ou jumelé qui sert d'accompagnement dans un orchestre (Segurola & Rassinoux, 2000),

**Kpezin** : tambour fait d'une jarre entourée de vannerie qui accompagne le Zènlí ou certaines musiques récréatives (Segurola & Rassinoux, 2000),

**Kpezin vou** : petit tambour fait d'une jarre entourée de vannerie qui accompagne le Zènlí ou certaines musiques récréatives,

**Gankéli** : gong

**Gansou** : "gong mal" instrument de musique, gong du grand modèle par opposition avec le gong ordinaire "gàn" (Segurola & Rassinoux, 2000).

**Li** : jarre qui sert de tambour pour les funérailles (Segurola & Rassinoux, 2000),

**Asán** : instrument de musique pour marquer le rythme, fait en vannerie de forme conique avec un fond de calebasse à la base rempli de petits cailloux qui frappent la paroi suivant la cadence (Segurola & Rassinoux, 2000), castagnette (Höftmann & Ahohounkpanzon, 2003),

*« Selon la légende, « le Zinli se jouait dans le royaume du Danxomè depuis fort longtemps et il ne retentissait que lors des cérémonies funèbres ». « Gbagoé-Zinli, Kouhoun, Tchogotogolie, Avivigolioun ». Tels sont les termes pour désigner le Zinli. En effet, « A l'origine, le zinli se jouait avec deux calebasses renversées dans deux seaux d'eau et le*

« *Li* » comme dans le Tchincounmin. Ce sont cesalebasses qui sont devenues le « *zin* », a laissé entendre le dignitaire Dah Aligbonon. » (Houessou, 2013).

Notons par ailleurs que, dans le dictionnaire Fon – Français de Segurola et Col. (Segurola & Rassinoux, 2000), le **Acà** « lire Atcha » est un groupe de tamtam des princes d'Abomey.

Il y a donc une intrication entre ces deux rythmes qui seraient tous dérivés du Atcha. Ce qui se comprend. Car les deux peuples Fon et Mahi sont issus de la même source et partagent le même héritage cultuel et culturel. L'intuition des uns et des autres et l'environnement ont modifié les instruments et la manière de les jouer. Le Atcha a évolué vers Tchingounmin en pays Mahi et vers le Zinli chez les Fon. Ce qui justifie la différence entre le rythme/la danse Zinli et ceux du Tchingounmin. Daniel Gbedji, enseignant, de nom d'artiste Gbévi Star, insiste sur cette différence. « *La cadence n'est pas la même entre le Zinli et le Tchingounmin. Le Go et le Zin ne se jouent pas de la même manière. Les gongs se jouent différemment. Les pas de danse sont aussi différents.* » Bien que les deux rythmes soient différents, Lucien Houndeffo affirme que le Zinlin peut se jouer avec le gota. Les similitudes vont jusqu'aux effets des deux rythmes sur les muscles (Kpadonou et al., 2012).

L'origine du Tchingounmin, les thématiques abordées dans les chansons, les instruments utilisés et les bienfaits permettent d'en élaborer une application hospitalière (danse-thérapie ou musicothérapie).

## **Discussion**

### **Tchingounmin comme danse ou musicothérapie**

La danse est l'action d'exécuter un ensemble de mouvements volontaires et rythmés du corps (Larousse, 2017). C'est une suite composée et rythmée de mouvements du corps, généralement soutenue par une musique ou un chant. Quant à la musique (Larousse,

2017), elle est l'art de combiner les sons, une suite de sons produisant une impression harmonieuse.

« La danse est à la fois un art, une activité sportive, un fait social – certains anthropologues parlent même de "fait social total" - et un langage » (Thore, 2011). La danse est devenue une pratique hospitalière de part tous les bienfaits sur le corps, le mental et l'esprit voire l'âme. Cette pratique ancestrale, loin d'être du folklore est un véritable moyen thérapeutique qui restaure la santé, donne une joie de vivre et unit les peuples. Kpadonou et Al ont objectivé dans leur étude portant sur « Affects et musique chez l'adolescent et le jeune au Bénin » que la musique traditionnelle permet de se ressourcer (Fiossi Kpadonou et al., 2014).

Tchingounmin dans l'aire culturelle Mahi en est une illustration. Sa danse est un mouvement de tout le corps à un rythme très soutenu et qui demande un investissement physique. C'est un accompagnement à l'individuation et à la rencontre de l'autre en tant que semblable. Elle permet de retrouver un terrain de jeux (je) à l'intérieur de ces règles encadrés, ritualisés, chargés de sens. Son rythme, ses thématiques, ses exhortations permettent de soutenir une famille endeuillée et accompagnent les moments festifs du groupe socioculturel, sans compter le lâcher prise et la sensation de bien-être instantané.

Le Tchingounmin n'est pas la seule danse utilisable en santé mentale. Giral a évoqué le cas des danses des Orisha au Cuba. « Les danses des Orishas, dont la trace Africaine la plus ancienne est estimée à 10 000 ans, se retrouvent dans une pratique spirituelle très répandue à Cuba : la Santeria. Tant dans leurs structures, dans la richesse des mouvements et des postures, que dans ce qui donne sens à ces pratiques, à savoir leur rôle psycho-social et spirituel, ces danses permettent un véritable étayage psychocorporel favorisant l'accomplissement de soi » (Giral, 2015).

Aussi, l'expression primitive est une danse thérapie pratiquée depuis des années. Elle est une inspiration « *des travaux de la chorégraphe afro-américaine, Katherine Dunham (1909-2006), qui était également anthropologue* » (Schott-Billmann, 2014). « *La compagnie Katherine Dunham, célèbre dans les années 1950, présentait dans le monde entier des chorégraphies inspirées du vaudou haïtien auquel elle avait été initiée. Hérns Duplan, un danseur haïtien, apporta à Paris, en 1970, une technique de danse, qu'il appelait expression primitive. Il l'avait créée à partir des danses haïtiennes et de la technique Dunham, mais de façon moins liée au vaudou ; il la voulait universelle, "archétypale".* » (Schott-Billmann, 2014)

Danser est universel et procure un bien-être au danseur. Mais l'entrée en danse peut être timide, hésitant ou maladroit chez certains. Ceci témoigne, pour Schott-Billmann F, « *de l'emprise du surmoi qui emprisonne leur corps dans les rets d'une surveillance malveillante* » (Schott-Billmann, 2015). Tout doucement, le danseur se laisse emporter par le rythme, les paroles, les autres danseurs puis se lâche, exprime toute ses émotions, son intérieur s'extériorise à travers ses gestes qui riment avec le rythme. Le surmoi perd son contrôle et le ça s'exprime plus librement sans frein. « *Cet état de liberté et de joie, de nombreux danseurs aujourd'hui l'appellent transe* » (Schott-Billmann, 2015).

Cette libération permet une régression et procure de la joie au participant. Ainsi, la danse thérapie « *apporte tout d'abord du plaisir* » (Boyer Labrouche, 2017b) selon Boyer-Labrouche dans son livre sur le manuel d'art thérapie. La danse permet « *la maîtrise motrice, développe le schéma corporel et la maîtrise de son corps redonne au sujet sa disponibilité, son aisance, sa libération, sa fluidité.* » (Boyer Labrouche, 2017b). Ceci représente aussi un intérêt pour les patients présentant des raideurs articulaires consécutifs aux neuroleptiques.

Danser, implique une communication entre l'instrumentiste et/ou le chanteur et le danseur. Le rythme avec tout ce qui y est

impliqué constitue le canal. Danseur et chanteur sont à l'écoute de l'un de l'autre. Ils se laissent emporter comme un fleuve qui draine une feuille morte. C'est un processus qui permet au danseur d'exprimer plus aisément ses émotions, ses pulsions et ses fantasmes. « *En tant que langage, la danse permet de mettre en scène des fantasmes. En canalisant l'énergie motrice destructrice, elle offre une possibilité de maîtrise des pulsions. La satisfaction substitutive deviendra la réparation du désir réprimé. Par exemple, au cours d'un combat guerrier, les danseurs pourront exprimer des affects agressifs de manière acceptable. La danse-thérapie permet donc une réorganisation symbolique.* » (Boyer Labrousche, 2017b)

La danse – thérapie « *est un moyen pour certains d'avoir accès à la sublimation* » (Boyer Labrousche, 2017b). La sublimation est un mécanisme de défense défini par Ionescu et al. Selon ces auteurs, « *le terme de sublimation a deux sens dans l'œuvre de Freud :*

- *Désexualisation d'une pulsion s'adressant à une personne qui pourrait (ou qui a pu) être désirée sexuellement. La pulsion, transformée en tendresse ou en amitié, change de but, mais son objet reste le même ;*
- *Dérivation de l'énergie d'une pulsion sexuelle ou agressive vers des activités valorisées socialement (artistiques, intellectuelles, morales). La pulsion se détourne alors de son objet et de son but (érotique ou agressif) primitifs, mais sans être refoulée. C'est le sens le plus habituel.* » (Ionescu et al., 2016).

Le regard de l'autre sur le danseur n'est pas sans effet. Être regardé apporte une revalorisation narcissique. La danse, par ce biais, étaye le narcissisme.

La danse et la musique sont utilisées comme moyen pour réaliser une psychothérapie. Le rapport entre la danse et une technique structurée de psychothérapie voire une psychanalyse paraît absurde.

Il est normal de se demander quel est le lien entre la danse et la psychanalyse. Les deux, semblent parallèles sans possibilité de se rejoindre. Et pourtant, il y a des similitudes. Schott-Billmann en fait un tableau comparatif : « *Il est vrai qu'il est difficile d'imaginer deux activités apparemment plus opposées : la psychanalyse est une pratique individuelle, la danse est collective ; le patient est allongé sur un divan, le danseur se meut et se déplace ; l'analysant suit une talking cure, le danseur ne parle pas ; l'analysant produit lui-même son discours, l'élève de danse reproduit les gestes du professeur. Pourtant la danse est, comme la psychanalyse, un moyen de rencontrer une face inconnue de soi et de la mettre en forme. Chacune des deux pratiques vise, à travers un parcours de transformation individuel (psychanalyse) ou collectif (danse), à rendre le sujet plus libre par rapport à ce qui le détermine, donc plus autonome.* » (Schott-Billmann, 2014) Etant une technique psycho-corporelle, la danse thérapie est issue des « *techniques dérivées de la psychanalyse « qui oublie le corps »* » (Boyer Labrousche, 2017b). Elle permet une libération des contraintes du surmoi pour laisser libre cours au ça, le réservoir des pulsions.

Le danseur du Tchingounmin, sous l'emprise du rythme et du chanteur rentre en transe, danse librement et exprime toutes ses émotions. Cette expression émotionnelle est la résultante d'un transfert positif. Le transfert peut se faire sur le thérapeute mais aussi sur le rythme, la danse, la thématique véhiculée par le chant. Le sujet va visiter très rapidement son intérieur pour se lâcher après et sans contrainte, surtout quand la percussion tonne fort.

#### **Application hospitalière du Tchingounmin**

Tchingounmin est à la fois un rythme (musique), une danse, une chanson (parolier). Elle est une pratique qui permet de faire mouvoir son corps, qui donne la possibilité d'accéder à la transe (joie), à la libre expression, à la communication, à la sublimation, à la valorisation de l'estime de soi. Elle est donc une psychothérapie.

Il s'agira d'une psychothérapie de groupe (ouvert ou fermé) ou individuelle. L'indication sera les troubles névrotiques notamment les troubles anxieux et la dépression. L'estime de soi, la prise de parole en public, les difficultés d'expression des émotions seront prises aussi en compte. Les états psychotiques équilibrés peuvent aussi en bénéficier. Les autres états pathologiques sont discutables. Le Tchingounmin peut aussi être utilisé comme activité occupationnelle ou comme activité de réinsertion socioprofessionnelle. L'utilisation peut se faire de plusieurs manières en santé mentale : danse thérapie ou musicothérapie.

Le rythme Mahi Tchingounmin est utilisable comme danse thérapie de deux manières :

La musique peut être produite par un artiste expérimenté. A défaut, des morceaux d'artistes (audiovisuels) peuvent être joués. Les participants, conduits par un danseur dansent librement. Une traduction du parolier peut être faite dans d'autres langues en fonction des besoins. Le co-thérapeute observe la dynamique du groupe. Après la phase de production, il y aura la phase d'échange et d'écoute sous la supervision d'un psychologue. Au moment de la verbalisation, chaque participant exprime ses ressentis. Il fera de libres associations entre ce qu'il a vu, entendu, vécu pendant l'atelier et sa vie, son histoire. Les différents problèmes psychologiques verbalisés seront pris en charge secondairement en psychothérapie individuelle.

La seconde possibilité est de scinder le groupe en deux. D'abord, un premier groupe va produire la musique le plus librement possible et le second groupe va danser. Il aura ensuite un changement de rôle. L'animateur principal va coacher les deux groupes simultanément. Le co-animateur va observer la dynamique des deux groupes. Après la phase de production, il y aura la phase de la parole et d'échange. Chaque participant exprimera ses ressentis devant tout le groupe. Une psychothérapie individuelle pourra être proposée si besoin.

Tchingounmin peut être aussi utilisé comme une musicothérapie.

Ici, les participants ne dansent pas. Une chanson est tirée au hasard ou choisie selon le ressenti du patient et jouée aux participants. Chaque personne de l'assistance va partager ses ressentis. Quelques questions peuvent être posées par le thérapeute pour mieux explorer les ressentis. Une psychothérapie individuelle peut être conduite si nécessaire. Dans un second cas, la musique est être produite par les participants en utilisant les différents instruments du Tchingounmin. « *La musique aide l'être humain à exprimer ses sentiments : joie, peine, agressivité, instincts guerriers. Elle permet de prier Dieu et de s'adonner au plaisir de la danse.* » (Boyer Labrouche, 2017a).

Tchingounmin, utilisé comme musicothérapie (Boyer Labrouche, 2017a, p. 5) peut aider à :

- Vaincre l'inhibition ;
- Exprimer les angoisses à travers un langage non-verbal ;
- Favoriser le dialogue et les échanges
- Mobiliser les forces du psychisme par l'éveil de la créativité ;
- Reconstruire et réorganiser la vie intérieure pour parvenir à l'acceptation de soi, des autres, de la réalité, et de son devenir.

Pour atteindre ces objectifs, plusieurs méthodes sont utilisables :

La méthode réceptive (Boyer Labrouche, 2017a, p. 5) : *la musique devient une médiation apportée de l'extérieure au sujet qui la reçoit seul ou en compagnie d'un groupe au cours de séances de détente psychomusicale au pouvoir relaxant, de techniques d'induction musicale ou de techniques mixtes.*

La méthode active (Boyer Labrouche, 2017a, p. 5) : *l'expression musicale est une alliée précieuse pour dénouer les blocages, à tous les niveaux : psychomoteur, latéralisation, développement psychoaffectif, adaptation, aide à l'acquisition de la lecture et de l'écriture. Les techniques psychomusicales sont assez simples. Elles s'aident des instruments pour réaliser des improvisations (sauvages, rythmiques), des dialogues (mélodiques et rythmiques), la mise en rythmes et en*

*mélodie de « mots-sons », isolés ou assemblés, la création d'histoires musicales.*

Ces différentes pratiques de la danse thérapie et/ou de la musicothérapie feront suite à cette étude et permettront d'expérimenter le "Tchingounmin Thérapie" dans nos centres de prise en charge en santé mentale au Bénin.

## **Conclusion**

La danse et la musique rythment la vie des hommes et leur procurent des bienfaits physique, mental et social, voire spirituel. Chaque groupe socioculturel l'expérimente à sa manière.

Le Tchingounmin Mahi a sauvé la vie de son créateur (Adisso) dans un contexte de guerres impitoyables Fon-Mahi. Adisso a été inspiré par le rythme ancestral Atcha partagé par les 2 groupes protagonistes qui sont tous issus de l'aire culturelle Adja – Tado. Atcha ("aca") se chantait debout au rythme du son produit par les mains, pour enterrer un défunt.

Adisso, chanteur doué depuis l'enfance, a ajouté au Atcha des instruments capitaux qui sont le go (calebasse) sur lequel le joueur tape avec un éventail en cuire de buffle, le gan (gong) et les tohouns (tamtam d'eau). Le gota est l'adaptation du zin du rythme Zinli chanté et dansé à Danxomé (Abomey) par les Fon.

Le Tchingounmin a pendant des années accompagné les familles éplorées, puis a subi de nombreuses transformations, notamment par Alokpon, surnommé roi du Tchingounmin. Ce dernier en a fait un rythme-danse, une chanson festive internationale, en y ajoutant les gan vi non (gong double), un 3<sup>ème</sup> tohoun et la flûte en bois.

C'est donc à juste titre qu'une danse aussi riche en histoire qu'en percussion soit introduite en santé mentale comme danse thérapie/musicothérapie pour le bonheur des populations. D'autres études sur la pratique hospitalière de ce rythme seront faites pour affiner les techniques de prise en charge.

## Références

- Africa24. (2017). *Bénin, valorisation du rythme Tchinkoumè*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=SwJF5qM-5p4>
- Andrews C. (2014). *Music of the Earth : Explorations in the Fon Funeral Repertoire of Zinli*. 29.
- Anignikin S. C. (2001). Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme « Mahi ». *Cahiers d'Études Africaines*, 41(162), 243-265. JSTOR.
- Asha I. (2013, septembre 4). *Obsèques de Huntchédé Anatole Houndeffo : Le ministre en charge de la Culture y était* [Blog]. Portail de la diversité culturelle au Bénin. <http://asha-ibile.over-blog.com/article-obseques-de-huntchede-anatole-houndeffo-le-ministre-en-charge-de-la-culture-y-etait-119868811.html>
- Attinzove S. B., & Lopez, E. B. (2009). *Alokpon—Hommage aux Rois de Savalou*. BTV.  
[https://www.youtube.com/watch?v=xhMZt7FGK0o&list=PLI5IIMCRZN2kd9\\_Dbp96qlekJmZWbnHNk&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=xhMZt7FGK0o&list=PLI5IIMCRZN2kd9_Dbp96qlekJmZWbnHNk&index=1)
- Awohouedji D. M., Gansou G. M., Klikpo E., Aligbonon H. S. E., Djankpa C., Kanekatoua S., Alowanou G., Njanjo M., Foundohou V., & Tabo A. (2016). Thérapie à médiation artistique au Centre National Hospitalier et Universitaire de Psychiatrie (CNHUP) de Cotonou : À propos de deux cas. *Psy Cause*, 73, 9-15.
- Balogoun K. C. (2013, Aout). *Alokpon, Le Roi du Tchingounmin*. Gangan Production. <https://www.youtube.com/watch?v=EhYmVt2hkME>
- Boko B. C. T. (2017). *Représentations socioculturelles de la maladie mentale chez les Mahi au Sud du Bénin* [Master en Sciences Infirmières et Obstétricales Spécialité : Santé Mentale]. Université d'Abomey Calavi.
- Boyer Labrousche A. (2017a). Chapitre 5 La musicothérapie. In *Manuel d'art-thérapie* (4<sup>e</sup> éd., p. 97-107). Dunod.
- Boyer Labrousche A. (2017b). Chapitre 6 La danse-thérapie. In *Manuel d'art-thérapie* (4<sup>e</sup> éd., p. 109-112). Dunod.
- Dossou I. (2019, janvier 21). *A la découverte du peuple Mahi, une ethnie altièrè*. Monwaih. <https://monwaih.com/peuple-mahi-resistance-solidaire-benin-culture/>
- Fiossi Kpadonou É., Sessou D., Tognide C. M., Laleyè A., & Agossou T. (2014). Affect et musique chez l'adolescent et le jeune au Bénin. *Annales Africaine de Psychiatrie*, 3(1 et 2), 41-58.
- Giral C. (2015). « Un dispositif de structuration psychocorporelle dans la danse des Orishas, divinités Afro Cubaines du panthéon Yoruba ». *Intervention Journées annuelles du SNUP 12-14 Octobre 2015 Montpellier*, 9.

- Guezo A. (2013). 6. Tegbessou et Kpengla dans la généalogie des rois du Danxome. Essai d'interprétation de deux clichés courants dans la transmission orale du récit. In *L'écriture de l'histoire en Afrique* (p. 133-152). Editions Karthala; Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/kart.gayib.2013.01.0133>
- Höftmann H., & Ahohounkpanzon M. (2003). *Dictionnaire Fon - Français : Avec une esquisse grammaticale*. Köppe.
- Houessou F. (2013, décembre 26). *Le Zinli : Identité culturelle du Danxomè—Fraternité*. Fraternité. <http://www.fraternitebj.info/culture/article/le-zinli-identite-culturelle-du>
- Ionescu S., Jacquet M. M., & Lhote C. (2016). *Les mécanismes de défense : Théorie et clinique* (3<sup>e</sup> éd.). Armand Colin.
- Kpadonou G. T., Awèdé B., Alagnidé E., Niama Natta D., Houngbédji G., & Ahossi H. (2012). Répercussions des danses traditionnelles béninoises (Zinli, Tchinkounmè et Akonhoun) sur la musculature lombopelvienne. *Journal de Réadaptation Médicale : Pratique et Formation en Médecine Physique et de Réadaptation*, 32(3), 108-113. <https://doi.org/10.1016/j.jrm.2012.09.001>
- Larousse. (2017). *Le petit Larousse Illustré 2018*. Larousse.
- Puxeddu V. (2017). Chapitre 4. La danse-thérapie. In *Les art-thérapies* (p. 120-161). Armand Colin; Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/arco.lecou.2017.01.0120>
- Schott-Billmann F. (2014). Danse et psychanalyse : Regards croisés. *Insistance*, n° 9(1), 29-39.
- Schott-Billmann F. (2015). La transe et le surmoi. *Insistance*, n° 10(2), 33-44.
- Segurola B., & Rassinoux J. (2000). *Dictionnaire Fon—Français* (2009<sup>e</sup> éd.). Ediciones Selva y Sabana Sociedad de Misiones Africanas.
- Sylla A., Seydi A., Senghor F. K., & Gueye M. (2002). *Les activités artistiques et occupationnelles à visée thérapeutique au service de psychiatrie du CHU de Fann*. 52(5), 74-76.
- Thore F. (2011). *Danse therapie* [Diplôme d'Université de Psychologie Interculturelle, Bordeaux 2]. [https://www.academia.edu/7934877/Danse\\_therapie](https://www.academia.edu/7934877/Danse_therapie)
- Tiseau A. (2011). *Art thérapie en Afrique noire*. Editions Universitaires Européennes.
- Vido A. (2019). *Biographie du roi Kpengla du Danhomè*. Editions L'Harmattan.
- Yvonne I. (2013). *Danse Traditionnelle du Bénin : Zinli*. A la Découverte du Monde. <http://www.cultivoo.fr/index.php/arts-a-medias/musique/danses/1553-danse-traditionnelle-du-benin-zinli>

### Personnes ressources

- DEGBELO Roland, enseignant du nom d'artiste Dèzé
- DEGLA Pascal à la retraite, artiste chanteur

*Culture et Art thérapie : Danses et rituels au Sud du Bénin*

- DEGUENON Barthélémy, professeur de droit à l'Université d'Abomey Calavi à la retraite et ancien préfet des zou et collines
- GBEDJI Daniel, enseignant, de nom d'artiste Gbévi Star
- GBEDJI Lazard, Agnanmin hossou, dignitaire de Ouèdèmè kpota,
- HOUNDEFFO Lucien, le fils et administrateur de biens de Alokpon,
- HOUNDEFFO Tiburce est le jeune frère de Alokpon ; il est médecin gynécologue à la retraite,
- Un sage de Savalou
- 2 personnes qui ont préféré l'anonymat