



LA PRATIQUE DU CONTE AU BENIN : VITALITE D'UN ART ET D'UN PATRIMOINE IMMATERIEL

Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI &
Opèoluwa Blandine AGBAKA
Université d'Abomey-Calavi, Bénin

Résumé

La présente recherche vise principalement à montrer qu'au Bénin, la pratique du conte acquiert une valeur patrimoniale et gagne en vitalité malgré les menaces liées au mode de vie moderne. Elle examine les difficultés de pérennisation intergénérationnelle du conte dans la société africaine en générale et celle béninoise en particulier. En effet au Bénin, les modalités de son actualisation sont désormais télescopées par la modernité. On se demande s'il n'existe cependant pas des initiatives favorables à la pérennité et au dynamisme de ce patrimoine culturel immatériel. Pour répondre à cette interrogation, la présente recherche a d'abord identifié quelques projets à double dimension artistique et pédagogique puis un spectacle de conte théâtralisé intitulé *Danxomè-xo*, (co-)gérés et créé par l'association Katoulati. Ensuite les données issues de ces projets ont été analysées suivant une méthode sémio-discursive, tandis que le conte théâtralisé a fait l'objet d'une analyse morpho-sémiologique dans le but d'éclairer les trois axes de la présente recherche. Le premier focalise la pratique du conte et le statut du conteur dans les traditions béninoises. Le second axe indique en quoi l'art du conte est un élément du patrimoine culturel immatériel et signale quelques enjeux de sa sauvegarde. La recherche s'achève sur l'analyse de quelques initiatives par lesquelles se transmet et se recrée aujourd'hui cet art de l'oralité.

Mots-clés : Conte - Bénin - patrimoine immatériel - Katoulati - sauvegarde.

Abstract

The main objective of this research is to show that in Benin, the practice of storytelling acquires a heritage value and gains in vitality despite the threats linked to the modern way of life. It examines the difficulties of intergenerational sustainability of the tale in African society in general and that of Benin in particular. Indeed in Benin, the modalities of its updating are now telescoped by modernity. One can wonder whether there are not initiatives favorable to the sustainability and dynamism of this intangible cultural heritage. To answer this question, this research first identified a few projects with a dual artistic and educational dimension, then a theatrical storytelling show entitled *Danxomè-xo*, (co-) managed and created by the Katoulati association. Then the data from these projects were analyzed using a semio-discursive method, while the theatrical tale was the subject of a morpho-semiological analysis in order to shed light on the three axes of this research. The first focuses on the practice of storytelling and the status of the storyteller in Beninese traditions. The second axis indicates how the art of storytelling is an element of the intangible cultural heritage and points out some issues of its safeguard. The research ends with the analysis of a few initiatives through which this art of orality is transmitted and re-created today.

Keywords : tales - Bénin - intangible heritage - Katoulati - protection

INTRODUCTION

Dans les traditions orales africaines, le conte est une parole littéraire dont la profération s'accomplit habituellement à l'occasion d'une pratique socio-artistique qu'on appelle la veillée de conte. Cauvin (1980, p.6) constate bien à propos que :

les contes sont dits la nuit. Après le repas du soir, les gens se rassemblent autour du feu, dans une cour, ou sur la place du village. (...) A un certain moment, le premier conte apparaît et la soirée peut continuer fort tard dans la nuit, surtout s'il y a dans l'assistance un bon conteur.

Cette rapide caractérisation de la veillée de conte rend surtout compte de la dimension sociale de cette rencontre. Mais on devra prendre garde de ne pas minorer sa dimension artistique. Le conteur comme le souligne Grelley (2006, p. 38) :

puise la trame de son récit dans un répertoire connu depuis longtemps et l'interprète lui imprime sa marque propre. Le conte est donc à la fois création anonyme, en ce qu'il est issu de la mémoire collective, et création individuelle, celle du "conteur doué", artiste à part entière, qui actualise le récit et, sans en bouleverser le schéma narratif, le fait sien.

En effet, toute veillée appelle, pour reprendre le mot de Vignondé (2011, p.97), l'actualisation, chaque fois singulière, du « talent du conteur (qui) se mesure non pas dans l'intérêt que présente l'histoire qu'il raconte, mais dans sa talentueuse performance de conteur spécifiquement africain ». En tant que lieu de rencontre communautaire et de performance artistique, la veillée du conte intéresse toutes les générations. Mais les modalités de son actualisation selon les habitudes héritées des traditions africaines sont désormais télescopées par le mode de vie moderne en vogue au Bénin, comme d'ailleurs un peu partout en Afrique. Face à cette menace de dissolution de la rencontre de veillée de conte, on se demande s'il n'existe pas, dans le Bénin du début du troisième millénaire, des initiatives favorables à la pérennité et au dynamisme de ce patrimoine immatériel. Pour répondre à cette interrogation, la présente réflexion examine des données issues de quelques projets¹ à double dimension artistique et pédagogique puis un spectacle de conte théâtralisé intitulé *Danxomè-xo*, (co-)gérés et créé par l'association culturelle Katoulati². L'étude vise à montrer qu'au Bénin, la pratique du conte acquiert bien une valeur patrimoniale et gagne en vitalité malgré les menaces que fait peser sur cet art de l'oralité le mode de vie moderne. La sélection et l'examen de données relatives aux projets ciblés et l'analyse morpho-sémiologique du conte théâtralisé choisi constituent les balises

¹ Entre autres, dans la mise en œuvre de son projet « Kaletas ou l'école de la vie » pour lequel il a obtenu un financement du Programme de soutien aux initiatives Culturelles Décentralisées. (P.S.I.C.D), l'Atelier Orisha a confié à l'association Katoulati le sous projet « Conte à l'écoles ».

² L'Association Katoulati Bénin dont le siège est à Cotonou est créée depuis 2006 et enregistrée officiellement en 2009. Avec pour devise « L'art au service du développement humain », elle a notamment initié un événement culturel annuel appelé les Rencontres Internationales des Arts de l'Oralité (RIO). Les RIO incluent des spectacles de conte, des ateliers, des colloques, des parades, etc.

méthodologiques qui orientent les trois axes de l'étude. Le premier focalise la pratique du conte et le statut du conteur dans les traditions béninoises. Cette plongée dans le modèle traditionnel du concept de la veillée de conte met en perspective le deuxième axe qui indique en quoi l'art du conte est un élément du patrimoine culturel immatériel et signale quelques enjeux de sa sauvegarde face la menace que constitue pour sa transmission et sa recreation le mode de vie moderne. Le troisième axe analyse quelques initiatives par lesquelles se transmet et se recrée aujourd'hui cet art de l'oralité tant dans les milieux éducatifs que ceux des arts du spectacle.

1. Pratique du conte et statut du conteur dans les traditions béninoises

Dans les traditions béninoises, la pratique du conte participe des infrastructures immatérielles qui offrent des espaces de détente à la communauté. Elles contribuent aussi à son édification à travers les valeurs que les contes et les conteurs transportent de génération en génération.

1.1. Pratique socio-artistique de la veillée de conte : le ludisme en partage

Dans sa mise en œuvre en milieu traditionnel africain, la veillée de conte se déploie comme un espace d'ébullition du ludisme qui circule et gagne tous les protagonistes de la séance. Le jeu le plus en vue est celui du conteur qui tient en haleine l'auditoire par une polyvalente performance artistique dont il a l'art et détient les secrets. Il sait manipuler la fable et organiser le récit : il est maître de la parole ; il est capable de psalmodier ou de chanter ; il n'hésite pas à esquisser des pas de danse ou à mimer un personnage. Le public qu'il a autour de lui n'est pas moins investi dans la réalisation de la dimension ludique de la veillée. Le protocole adopté pour la séance de la veillée peut solliciter le public dans un espace ludique inaugural où s'orchestre la mise en place de la séance et l'entrée en matière. A l'inspiration de quelques-uns, des devinettes sont lancées et, à force d'indices ou non, le reste du public rivalise d'intelligence pour débusquer les réponses. L'espace ludique inaugural se vit alors comme une sorte de mise en condition intellectuelle, prélude à la partie solide de la veillée. Ceci devient davantage vrai lorsque le conteur lui-même assure la direction de ce que Kpadonou (1983, p.31) appelle la « mise en train pour son auditoire. Il peut s'agir d'une petite séquence de devinettes à laquelle le public est soumis ». Mais le conteur peut préférer investir cet espace ludique inaugural d'un ou de plusieurs proverbes. Le proverbe à double énoncé s'accorde alors au mieux au besoin d'interaction entre le conteur et le public. Adja (2001, p.14) précise en effet au sujet de ce type de proverbe qu'il

fonctionne de façon interactive, selon une modalité d'action-réaction. Ce type de proverbe donne lieu à une véritable mise en scène au cours de la conversation. (...) Un locuteur A cite le premier énoncé, laissant le soin à son interlocuteur B, censé connaître le proverbe, de le compléter explicitement ou mentalement. Deux possibilités se présentent alors : ou l'interlocuteur connaît le proverbe et, dans ce cas, réplique le deuxième énoncé,

ce qui a pour conséquence de clôturer la session du proverbe et de "faire avancer le débat" entre les interlocuteurs ; ou, ne connaissant pas le proverbe, pose la question "qu'est-ce qu'il dit ?". Dans ce cas, la balle est renvoyée à l'émetteur qui restitue le second énoncé et poursuit son discours.

Dans le cas où la mise en train de l'auditoire appelle une implication du public autour d'un proverbe, le sens de celui-ci apparaît bien souvent comme l'énonciation tropique d'un thème structurant dont le conte, qui intervient après, assure le développement.

L'espace ludique inaugural donne sur le cœur même de la veillée que constitue le temps de la profération du conte : maître de la parole et artiste polyvalent, le conteur orchestre le développement du texte oral. A cette phase culminante de la veillée où le conteur est en vue, celui-ci ne manque cependant pas de solliciter de temps en temps le public. Sa participation apparaît dès lors comme une autre modalité d'expression de son ludisme au cours de la veillée. Le conteur peut suspendre le cours de son récit à une étape à partir de laquelle la logique nourrit plusieurs possibles narratifs (Voir Brémond, 1986, pp. 60-76) dans les esprits des auditeurs. Pendant quelques instants, il laisse alors des volontaires faire parler leur imagination et spéculer en vue d'indiquer quelle sera, parmi les suites logiquement possibles, celle qui nourrira le reste de l'histoire. Il arrive aussi que le déroulement du conte intègre une chanson entonnée par le conteur. Le refrain, déjà connu ou appris séance tenante par le public, transforme celui-ci en un chœur joyeux qui répond avec enthousiasme au chef de chœur de circonstance. Cet intermède chanté déborde parfois sur un mini-ballet improvisé dont les acteurs surgissent spontanément de l'auditoire et offre, en quelques minutes, un spectacle qui recrée l'attention et la relance pour la suite du conte. Le niveau et la forme que prend ainsi l'implication active du public renforce infailliblement la fonction ludique de la veillée de conte. Dans un autre sens, le jeu investit également l'univers mental des protagonistes de la veillée. A l'occasion en effet, l'esprit se prête volontiers au jeu de l'arbre qui parle, du petit balai magique qui sert de véhicule dévalant en quelques secondes des milliers de kilomètres, de Doblígodo, séduisant jeune homme métamorphosé l'instant d'après en monstre sans membre roulant en boule derrière sa dulcinée désabusée et aux abois...

A l'évidence, une vaste recreation s'actualise aussi bien dans l'espace physique que mental d'une veillée de conte : le conteur en acquiert l'image d'un amuseur de la communauté. On ne doit cependant pas mésestimer son double rôle d'instructeur et de passeur de mémoire.

Conteur : édificateur de la communauté et passeur de mémoire

La veillée que le conteur anime fonctionne, au vrai, comme une institution éducative. Aussi, socialement investi de mission, le conteur allie-t-il à ses talents artistiques sa science pour tenir le pari de sa mission. Dans la quasi-totalité des cas en effet, la fable

qui nourrit la performance du conteur nourrit également le savoir, le savoir-être et parfois même le savoir-faire de l'auditoire. Tel conte explique l'origine de tel phénomène naturel, tel autre dicte une conduite favorable à l'équilibre de l'individu et à la stabilité de la société. A preuve, dans la plupart des contes qui mettent en scène un jeune capricieux en confrontation avec un monstre, le public, surtout non adulte, se trouve en présence d'un texte oral de la dissuasion. En s'identifiant, au moins pour son âge, au personnage capricieux, les enfants, les adolescents et les jeunes font l'objet d'une pédagogie par la peur (Yao, 2012, p.103) dans la mise en œuvre de laquelle « la peur apparaît (...) comme un "en-soi", un régulateur émotionnel qui aide à mieux contrôler les actes de l'individu dans son milieu. En cela, elle pousse l'être parfois à adopter des conduites sages et constructives. » (Id.). On en infère que par le contenu du texte oral qui en constitue la partie solide, la veillée s'établit comme une infrastructure éducative.

On lui connaît aussi la vertu de créatrice d'une fiction d'égalité. Par sa configuration et l'occupation qui en est faite, le lieu-type où se déroule la veillée de conte assure une spatialisation de la cohésion, de la fusion sociale. Dans le concept traditionnel du rendez-vous de la veillée de conte, le lieu de rencontre pour le spectacle, presque toujours à ciel ouvert, est l'esplanade au pied du grand arbre tutélaire du village ou la cour centrale d'une grande concession, celle du chef ou d'un notable du village par exemple. La scène n'est presque jamais surélevée ce qui situe le maître de la parole sur le même plan que ceux qui sont venus l'écouter. Et même quand il arrive que le conteur occupe un tronc d'arbre ou un tabouret, c'est bien moins pour revendiquer une quelconque ascendance sociale que pour être sûr d'être vu par le public. Généralement, la salle est tapissée de nattes ou de pagnes et on s'y assied sans protocole. Cette occupation de l'espace de la salle par le public dessine la figure d'une parfaite horizontalité qui signale que pendant la veillée, tout le monde est ramené au même niveau, sur le même plan, sans distinction de catégorie ou de classe par opposition aux gradins ou aux loges dans une salle à l'italienne par exemple. Cette fiction d'égalité facilite la fusion communautaire pendant la veillée avec des effets secondaires positifs sur la dissolution de certains menaces et germes de tension, la réparation de certains différends ou malentendus grâce aux discussions immédiatement consécutives à la fin de la rencontre.

Si par la configuration et l'occupation du lieu de la veillée la communauté gagne en resserrement de ses liens, la séance sert aussi d'espace de communication. En effet, la veillée de conte fonctionne comme une constellation de situations et d'actes de communication : à la situation de communication prépondérante que mène le conteur s'agrègent d'autres. L'acteur-conteur prend l'initiative et la direction de la situation de communication principale mais l'interaction communicationnelle est à l'œuvre avec les interventions du public qui rythment celle du conteur. Elles prennent la forme d'exclamations approbatrices ou désapprobatrices, de réponses à

des questions lancées par le conteur pour actualiser habilement la fonction phatique du langage, des commentaires sur le cours de l'action ou les propos et actions d'un personnage... L'intérêt de ces séquences d'interaction entre le public et l'acteur-conteur est qu'elles ressortissent de l'esthétique de la participation : sortant du statut et du rôle de consommateur passif du produit artistique, le public prend une part active dans l'accomplissement de la veillée. En dehors de cette forme d'implication dans la situation de communication principale, le public initie et anime de micro-situations de communication connexes. En attendant la mise en train et le début même de la performance du conteur, l'auditoire, constitué d'individus de différentes concessions, ne perd pas son temps au fil de l'arrivée-installation des participants. Les nouvelles, à portée individuelle ou collective, circulent entre les individus : l'état de santé d'un tel, absent aux séances de veillée de conte depuis peu, l'accouchement de tel autre, le retour au village annoncé ou effectif de tel autre encore... Il arrive aussi qu'en prélude, en marge ou en renfort au travail du crieur public, la veillée serve d'espace de diffusion de nouvelle à portée communautaire ; dans ce cas, l'information est livrée à la fin et s'insère bien dans les modalités de renvoi du public. La riche dimension utilitariste de la veillée fait clairement envisager le conteur, non seulement comme celui qui promeut les savoirs et valeurs, travaille à la cohésion de la communauté mais aussi celui qui veille au maintien et à la transmission d'une partie importante de l'héritage immatérielle de la communauté : le conteur béninois, à l'image de ses pairs africains, en devient un passeur de mémoire.

Et ce trait de son profil est d'autant plus digne d'intérêt que, comme on le sait, la deuxième moitié du XXème siècle marque un regain d'intérêt pour la mobilisation de la mémoire collective qui nécessite, dans les communautés, une sauvegarde pour maintenir les liens entre passé et présent dans le vécu des groupes. Nora (1984) réalise une publication majeure sur les « lieux de mémoire » et focalise les réflexions sur le concept de mémoire collective qu'il présente comme un reste du passé dans le vécu des groupes. Pour que ce reliquat de passé qui a traversé le temps demeure dans la mémoire collective avec la vivacité nécessaire à sa pérennité et à sa transmission, il faut un entretien régulier. Il ne peut se faire que par une mobilisation d'acteurs socialement voire institutionnelle commis à cette responsabilité d'activer et de revitaliser la mémoire d'une communauté. Ces personnes qui s'investissent dans la sauvegarde d'un ou plusieurs éléments de cette mémoire vivante pour la transmettre aux générations émergentes porte la charge de la passation de la mémoire.

Avec la pratique des veillées dans les traditions africaines, le conteur joue ce rôle de passeur de la mémoire vivante que constituent les contes. Tijani (2004) précise d'ailleurs que « dans la société traditionnelle africaine, l'une des fonctions du conteur traditionnel est d'être instructeur des pratiques sociales et culturelles. » Aussi en infère-t-on que le conteur, en tant que maître de la parole, est investi du rôle

d'éclaireur de la jeune génération et même des adultes sur les exigences de la vie en communauté qui ont fait leur preuve par le passé et qu'il y a tout lieu de préserver de toute abrogation ou de toute révision fantaisiste, fallacieusement intéressée. De ce fait, l'art du conte apparaît bien comme un élément du patrimoine culturel immatériel des communautés béninoises dont le mode de vie marqué par la modernité ne le valorise plus comme autrefois.

2. Conte et transmission : un patrimoine culturel immatériel menacé par la modernité

Au Bénin comme d'ailleurs un peu partout en Afrique, la pratique et l'art du conte font partie intégrante des traditions populaires. Selon Derèze (2005, p.48), celles-ci « furent longtemps envisagées comme des errements de l'esprit humain (mais) deviennent progressivement un objet digne d'intérêt social et scientifique ». Des traditions populaires au concept de patrimoine culturel immatériel (désormais PCI), les expressions et pratiques culturelles vivantes ont par conséquent fait l'objet, depuis la fin des années 1990, d'un regain d'intérêt scientifique et institutionnel croissant. L'Unesco qui est l'organe onusien de référence en la matière, concrétise cet intérêt au niveau international par un processus de reconnaissance et de sauvegarde de la mémoire de l'humanité. Dans ce sens, La Convention de 2003 définit, en son article 2, le PCI comme :

[...] les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine.

Au regard de cette définition, on peut déduire que le principal vecteur du PCI est l'homme. Il naît de son imaginaire, de sa créativité et se transmet de génération en génération. Ce processus de transmission intergénérationnelle est primordial pour la survie du PCI.

Le Conte, en tant qu'art de l'oralité, est une expression culturelle vivante et par ricochet un patrimoine culturel dynamique, bien ancré dans l'univers culturel africain en général et béninois en particulier. Outil important du système éducatif traditionnel, le conte s'est toujours exprimé dans un creuset impliquant des acteurs que sont le conteur et l'assistance faite aussi bien d'enfants que d'adultes dans un espace adéquat pouvant favoriser des interactions et par conséquent favorable à la transmission. Celle-ci est un acte vital pour le PCI en général et pour le conte en particulier. Jacques-Jouvenot et Vielle Marchiset (2012, p. 23) expliquent que « L'acte de transmettre est un processus mémoriel. En effet, l'action engagée par les acteurs dans ce processus vise à inscrire les individus dans une histoire qui les dépasse.

Histoire familiale, professionnelle ou sociale, les acteurs œuvrent à se reconnaître dans une chaîne intergénérationnelle pour faire trace. » L'enjeu principal de la transmission est donc de laisser, à la génération suivante, quelque chose qui peut être considéré comme un héritage.

Toutefois, avec les mutations socioculturelles ayant conduit au bouleversement de l'organisation traditionnelle de la société, les figures de transmission de la connaissance ont évolué. En effet, la colonisation française introduite vers la fin du XIX^{ème} siècle dans l'actuel Bénin a impacté l'organisation socioculturelle traditionnelle et a abouti entre autres à de nouveaux paradigmes comme l'instruction scolaire axée sur les standards occidentaux. Les systèmes traditionnels de transmission des connaissances ont, par conséquent, été relégués au second plan. De plus, l'urbanisation galopante et l'exode rurale qui s'en est suivie essentiellement dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle après les indépendances n'a pas favorisé les canaux traditionnels de transmission intergénérationnelle comme la veillée du conte. Le conteur à l'instar d'autres figures importantes de la société traditionnelle a vu l'importance de son statut social s'étioler au fil du temps car dorénavant les « maîtres de la connaissance » sont à l'école moderne. L'enfant qui désormais s'instruit à l'école et sait lire et écrire le français se découvre un super pouvoir que ne possède peut-être pas ses grands-parents surtout s'ils sont illettrés. Il n'a plus le temps d'écouter les contes de grands-parents le soir, il lui faut faire ses devoirs et, ensuite, s'occuper à autre chose. Le cadre familial qui était un vivier important pour la transmission intergénérationnelle des contes s'est retrouvé de ce fait en difficulté. Si donc au Bénin, l'univers communautaire, villageois ou familial, a pendant longtemps été un creuset important de diffusion du conte à travers les générations, ce canal est sérieusement menacé d'autant que la transmission du conte dans le cadre familial est en voie de disparition. En effet, les passeurs de mémoire que sont les grands-parents et les parents sont de moins en moins disposés à porter cette expression culturelle vivante que représente le conte. De plus, les plus jeunes sont de plus en plus tournés vers d'autres types de distraction tels que les très variés programmes de télévision, les jeux vidéo et autres divertissements plus actuels. Ils sont par conséquent peu réceptifs aux contes des grands-parents. Pourtant, il y a tout lieu de penser à sauvegarder les contes et l'art de leur profération car les enjeux de cet effort de sauvegarde sont d'importance.

Le premier enjeu de la transmission du conte est une question de survie du conte lui-même en tant que patrimoine immatériel à travers les connaissances qu'il recense, mais également l'art du conteur qui, en tant que maître de la parole, sait transmettre à son auditoire, la magie du conte. Le conte en tant qu'« élaboration de la narration d'une histoire imaginaire parmi plusieurs théoriquement possibles pour illustrer un enseignement qu'on veut transmettre » (Dembélé 2015, p.247) reste un art qui, au-delà des standards propre à cette pratique revêt la personnalité du conteur.

Transmettre c'est également donner une partie de soi-même, de sa personnalité, de sa vision du monde, de ses convictions et le maître de la parole qu'est le conteur n'échappe pas à ce principe. Le même conte peut donc se conter différemment en fonction des inspirations et de la personnalité du conteur.

La sauvegarde de la vitalité du conte qui cumule aussi bien éducation et divertissement est un autre enjeu important inhérent à la transmission. Le cadre traditionnel (famille, place du village, autres espaces publics, etc.) du conte ayant changé, l'instruction de l'enfant qui passe dorénavant essentiellement par l'école occidentale n'a pas encore réussi à capitaliser les apports éducatifs de cet art séculaire qu'est le conte dans le parcours scolaire. La nécessité de récréation permanente du patrimoine immatériel tel que le prescrit la Convention 2003 implique le maintien de son caractère dynamique. Il s'avère donc nécessaire de favoriser la création et l'entretien de cadre d'expression vivant pour le conte dans les systèmes modernes d'éducation. Un conte écrit et lu n'est pas un conte narré par un conteur devant une assistance dans un espace et un décor adéquat.

La transmission du conte implique également un troisième enjeu qu'est le maintien du dialogue intergénérationnel. La pratique du conte offre un cadre de rencontre entre les générations autour de ce patrimoine immatériel qui, à travers ses enseignements, permet aux jeunes et aux aînés d'échanger sur leurs visions du monde. Les questions, les réponses, les échanges qui suivent la profération du conte sont autant de facteurs de dialogue pour les différents acteurs.

De partout comme au Bénin, ces enjeux de la transmission du conte montrent que la sauvegarde de la pratique du conte comme patrimoine culturel immatériel est à la fois urgente et vitale. Dans un contexte de mode de vie modernisé où les menaces se multiplient contre ce patrimoine il importe de réinventer la pratique du conte aussi bien à travers l'art de conter que du point de vue des circonstances de profération de cette parole. Plusieurs organisations non gouvernementales s'y emploient au Bénin. Au nombre de celle-ci nous nous sommes intéressés, particulièrement dans le cadre du présent article, aux actions menées par l'association Katoulati. Ses initiatives s'intéressent à la présence du conte dans les écoles et sur les scènes professionnelles des arts du spectacle.

3. Pratique du conte à l'école et sur les scènes des grandes salles

Dans le paysage culturel béninois, il y a des structures qui, comme l'Association Katoulati, travaillent à l'adaptation de la pratique socio-artistique de la veillée de contes aux réalités des années 2000 et suivantes. Aussi, le concept de la veillée de conte connaît-il, pourrait-on dire, une mue. Celle-ci est sensible, entre autres, par une sorte de déplacement de la pratique qui quitte les cours des concessions ou des places publiques des villages vers les écoles ou les scènes des grandes salles de

spectacles disponibles dans certaines villes ou agglomérations voisines des villes du Bénin.

3.1. Valorisation de la pratique du conte dans les écoles au Bénin

Gagné par le vent de la modernité, le mode de vie des Béninois aussi bien dans les villes que dans les campagnes a connu des transformations irréversibles. De ce fait, les conditions et cadres favorables à la pratique de la veillée de conte deviennent difficiles voire impossibles à réunir. Afin de préserver cet élément culturel de la disparition et faire des enfants actuels ses dépositaires pour le futur, l'association Katoulati a contribué, depuis 2005, à la promotion du concept de « conte à l'école ». Le principe fondateur de ce concept reste la création et la diffusion de spectacles de conte dans les établissements scolaires. Pour la mise en œuvre de « conte à l'école », tout part de la phase de création assurée par un comédien, parfois deux, appuyé(s) par un assistant à la création. Ils travaillent sur deux à trois contes pour finir par avoir un spectacle qui tient généralement entre trois quarts d'heure et une heure. A la phase de la création succède celle de la circulation du produit dans les établissements scolaires. Du point de vue de la diffusion, « conte à l'école » est un concept à large spectre national. Il couvre pratiquement toutes les grandes régions du pays, depuis les capitales économique et politique – Cotonou et Porto-Novo – vers les communes de l'intérieur comme Ouidah, Comè, Abomey-Calavi, Covè, Ouinhi, Dassa-Zoumè, Glazoué, Kandi, Natitingou... Dans les écoles visitées sur les territoires de ces communes, le concept « conte à l'école » installe, toutes proportions gardées bien sûr, un climat de veillée de conte. Par exemple, le 22 janvier 2009, la salle de réunion de l'école catholique les Neems à Cotonou, transformée en salle de spectacle circonstanciée, n'a pas offert que des chaises au public des apprenants. Certains parmi eux ont été installés sur des nattes pour suivre le spectacle de conte, rappelant ainsi l'une des modalités de la pratique de la veillée de conte dans l'Afrique traditionnelle. Une autre modalité touche à l'irréductible principe de l'interaction entre le conteur et le public. Le concept « conte à l'école » récupère ce principe et l'informe des exigences liées au cadre et au public scolaires qui accueillent le spectacle. On s'en rend compte dans le descriptif suivant de la démarche-type d'un spectacle de conte présenté par l'association Katoulati (2010, p.5)

Le spectacle adopte une démarche pédagogique qui associe la distraction à l'artistique et à l'éducatif ce qui permet aux enfants d'apprendre en s'amusant. En effet, le spectacle est composé de la partie artistique où les enfants écoutent les contes, observent les techniques de narration ; et de la partie animation pédagogique où ils répondent aux questions d'intelligence, de littérature, de compréhension, de conjugaison, de vocabulaire et même parfois de mathématique, etc. Il revenait fréquemment aux enfants eux-mêmes de dégager les leçons de morale et de vie, bien sûr avec l'appui des enseignants et des conteurs.

A l'évidence, si le public des enfants n'a presque aucune possibilité de prendre une part active à la performance contée pendant « la partie artistique », la phase

d'« animation pédagogique » déclenche la dynamique d'une vraie interaction. Les adultes, artistes et enseignants, discutent avec les enfants de la réception du spectacle et se servent de celui-ci comme prétexte pédagogique pour réinvestir certains savoirs préalablement acquis.

Par ailleurs, Katoulati initie ou collabore à d'autres activités dont la finalité reste la même que celle du concept de « conte à l'école » : faire des enfants scolarisés les dépositaires de la pratique et de l'art du conte pour l'avenir. Ainsi, des initiatives comme le projet des arts de la scène des langues et de l'oralité, le projet Ho-lomi-lomi ou encore le projet caravane des enfants conteurs, gérées ou co-gérées par l'association, lui ont permis de contribuer à la formation d'enfants conteurs, de réaliser la collecte de contes à travers des veillées de contes, d'assurer la diffusion de contes dans soixante-dix-huit (78) écoles de sept (07) différents départements...

A l'analyse, ces expériences qui assurent la présence de l'art du conte à l'école produisent d'appréciables effets induits. Tout d'abord, en sillonnant les écoles grâce à des événements ponctuels ou à périodicité régulière, les professionnels qui animent les spectacles de contes jouent le rôle de passeurs de mémoires auprès des apprenants. Dépositaires, pour ainsi dire, des sagesses contenues dans les contes, les professionnels en assurent la survie au sein de la communauté en les transmettant aux enfants scolarisés tant des milieux urbains que péri-urbains et ruraux. En outre, le contact entre les comédiens professionnels et les apprenants fait éclore des vocations parfois insoupçonnées aux arts de l'oralité en général et plus particulièrement à la pratique du conte. Avec ces vocations s'ouvre la possibilité de démultiplication des contes suivis par les apprenants autour des comédiens-conteurs professionnels passés dans leurs écoles. Par imitation de ce qu'ils ont vu faire ou par mise en œuvre de la formation qu'ils ont reçue, certains enfants se passionneront indubitablement à reprendre pour leurs frères, amis de quartier ou camarades de groupe associatifs tel ou tel conte qu'ils ont suivi à l'école.

Au total, par la présence de la pratique du conte dans les écoles, il se crée les conditions pour assurer à ce patrimoine immatériel, une présence intergénérationnelle qui le préserve de la disparition. Inspirée de la pratique de la veillée, le conte théâtralisé rassure aussi au sujet de la pérennité du concept de veillée de conte dans les milieux des arts de la scène.

3.2. Conte théâtralisé : une réplique transfigurée du concept de veillée de conte

Dans le Bénin des années 2000, le domaine des arts du spectacle s'efforce de récupérer le concept de veillée de conte sous plusieurs formes. La forme typique de spectacle de conte à voix multiple précisément appelée conte théâtralisé paraît particulièrement intéressante pour les besoins de la présente réflexion. Apédo-Amah (2006, p. 54) précise que cette forme de spectacle réalise « une osmose entre un texte

assez mince (le conte) et les éléments de théâtralité). [...] (C'est un) genre à la fois très difficile et très ludique où le théâtre doit cohabiter avec la musique, la danse et la chorégraphie et des éléments de la culture orale traditionnelle ». Le conte théâtralisé exige donc des acteurs conteurs que les techniques de l'art du conte informent le théâtre et s'informent de lui aussi bien par le jeu que par d'autres procédés du langage artistique. Au Bénin, après l'hégémonie des compagnies Wassangari et Le Théâtre Vert vers la fin des années 1990 ainsi que pendant la quasi-totalité de la décennie 2000, l'association Katoulati prend le relais grâce, entre autres, aux Rencontres Internationales des Arts de l'Oralité (RIO) mais aussi à travers des créations de spectacles de conte théâtralisé. Dans ce secteur spécifique des arts de l'oralité, on peut, sans surfaire, oser avancer que le conte théâtralisé le plus accompli de l'association Katoulati est le spectacle intitulé *Danxomè-xo*. Créé et joué la première fois en décembre 2013 à Ouagadougou, il est repris quelques mois plus tard sur les planches de l'Institut français du Bénin (IFB) à Cotonou. A l'analyse, on réalise que *Danxomè-xo* est une intéressante transfiguration du modèle de veillée de conte traditionnelle dont il reproduit le patron puis porte à perfection le prototype du spectacle total.

Par sa structure, le spectacle en étude réalise en effet une réplique étendue du protocole de déroulement d'une séance de veillée de conte.

Pendant à peu près cinq (5) minutes, la première scène du spectacle installe la séance. Au lever de rideau, d'une voix de stentor, Edouard Kossi Ahlonsou entonne depuis les coulisses un chant qui monte puis monte avec lui sur la scène faiblement éclairée d'un blanc pâle tamisée : atmosphère lumineuse de clair de lune qui réfère au moment habituel de la veillée de conte. Le chant annonce la veillée et invoque *Sègbo*³ afin qu'il accorde au conteur l'autorisation de raconter l'histoire de Danxomè pour en instruire l'auditoire. Pendant qu'il continue sa performance chantée désormais rythmée par deux clochettes sonnées de ses mains et des grelots tissés aux pieds qui fusionnent avec son costume, il est rejoint sur scène par Souleymane Lali qui énonce cinq proverbes et précise au public que l'histoire annoncée est celle du territoire des quinze (15) royaumes que quelques-uns de ses fils racontent, à chaque nouvelle lune, dans un seul dessein : « pour ne pas l'oublier », comme le répètent en chœur Charelle Tété Hounvo et Parfait Dossa. Leur entrée dans l'espace scénique achève de constituer le décor humain des quatre comédiens-conteurs qui vont animer la « veillée ». La scène d'exposition du spectacle prend fin.

³Dans l'aire culturelle Adja-Tado, *Sègbo* ou *Sègbo Lissa* est l'Être suprême qui s'agrège toutes les divinités particulières. Il est créateur de tout être et de toute chose et dispensateur de biens matériels et spirituels qu'il ne reprend pas une fois qu'il les a accordés. Par la voix d'Edouard Kossi Ahlonsou, les quatre comédiens-conteurs l'invoquent et se placent sous son égide pour réussir à raconter le danxomè-xo.

En certains points au moins, elle s'apparente à l'étape de « mise en train de l'auditoire ». Dans son format traditionnel, faut-il le rappeler, la mise en train se décline en une interaction au sein du public ou avec le conteur autour de devinettes ou de proverbes à double énoncé. Dans le cas qui nous occupe, certes le public est exclu d'une participation active à la scène d'ouverture apparentée à la phase de mise en train mais celle-ci gagne en ressources puisqu'elle intègre chant, musique et proverbes. Elle gagne en animation aussi. D'abord parce que le déploiement de ces ressources est ponctué de gestes théâtraux ; ensuite parce que la musique produite par la voix d'Edouard Kossi Ahlonsou et les instruments qu'il joue s'est transformée en un doux fond sonore pendant la profération, par Souleyman Lali, des cinq proverbes précédant immédiatement le début du conte. Tout ceci porte à admettre sans surfaire que la scène d'ouverture du spectacle *Danxomè-xo* reproduit et enrichit ce qui, à l'occasion d'une veillée de conte traditionnelle, est appelé phase de « mise en train de l'auditoire », prélude immédiat au déroulement même du conte, ici, le *danxomè-xo*, raconté comme un conte et, en certains de ces points forts, joué comme au théâtre.

A l'ouverture de la scène 2, Parfait Dossa promet au public un voyage « sur les ailes de la parole » pour découvrir l'histoire du territoire des quinze (15) royaumes. Lorsque, en avant-scène, Charelle Tété Hounvo prend le relais de la parole, elle précise et fait répéter par le chœur des trois autres comédiens-conteurs qu'« on ne saurait conter l'histoire du territoire des quinze (15) royaumes sans indexer le royaume de Agbomè ou Danxhomè ». La scène 2 prend fin avec le *kin-go*⁴ du gong géminé suivi d'un « *atoogbé !* »⁵ aussi solennel que l'exhortation à observer un silence sans ride pour suivre l'histoire du Danxomè : « Que les oiseaux ne chantent plus. Que ni les arbres, ni les hommes, ni les femmes ne bougent ! »

Les quatre (4) scènes qui suivent se focalisent respectivement sur : a°)- la naissance du royaume du Danxomè et la mise en place de son ambitieux projet de conquête des quatorze autres royaumes du territoire des quinze (15) royaumes ; b°)- les expéditions expansionnistes des souverains du Danxomè et les péripéties qui les ont jalonnées depuis Agadja, « le conquérant », jusqu'à Guézo ; c°)- la poursuite des guerres de conquête sous Glèlè à qui succéda Béhanzin dont la reddition, au bout d'une farouche résistance, ouvre la voie à la colonisation qui s'essouffla avec la concrétisation des rêves de liberté des habitants du temple noir sous l'impulsion

⁴*Kin-go* est une onomatopée qui désigne les sons obtenus par l'utilisateur en frappant successivement sur la grande puis la petite partie du gong géminé. Dans l'histoire du royaume du Danxomè, le gong géminé, appelé Kpanlingan, entretient un lien insécable avec son utilisateur à qui il transfère d'ailleurs son appellation. Kpanlingan désigne donc aussi bien l'utilisateur que l'instrument. Celui-ci porte cependant un autre nom, moins répandu, mais assez significatif pour notre propos : *agunylon gan* que Alladayè (2010, p. 23) traduit par « le fer au résonnement duquel tout se tait ».

⁵ En langue *fongbé*, cette injonction invite à un silence absolu.

d'Ablodé ; d°)- l'ère de l'indépendance avec le bal des présidents aux mandats souvent écourtés, les 17 ans de commandement du président caméléon et le choix, par le peuple, du gouvernement du peuple par le peuple, peuple de petites gens à l'image des pêcheurs de la route des pêches dont l'histoire fait une plongée dans le vécu quotidien « salé-sable-de-mer ».

La scène 7 clôt le spectacle : l'histoire, annoncent les comédiens-conteurs, prend par la route des pêches, « poursuit son envol, gambade dans le sable marin, nage, survole la cocoteraie et atterrit à la porte du non-retour à Ouidah, là où la route des pêches croise la route des esclaves », là où quelques enfants du territoire des quinze (15) royaumes se donnent rendez-vous à chaque nouvelle lune pour se conter cette histoire afin de ne pas l'oublier. Dans un jeu d'ensemble autour d'une calebasse portée sur la tête par Edouard Kossi Ahlonsou à genoux, les trois autres comédiens-conteurs invoquent l'eau, la terre, l'air et le feu avant de mettre un terme au danxomè-xo : noir sur scène, fin du spectacle.

A l'observation, il apparaît que les scènes 2 à 7 du spectacle de conte théâtralisé *Danxomè-xo* réfèrent à ce que, dans les pratiques traditionnelles africaines, nous avons appelé supra la partie solide de la veillée de conte. On sait en effet que c'est dans cette partie solide que le conte déploie son cours. Dans le spectacle qui nous occupe ici, la formule d'ouverture du conte est prise en charge par la scène 2 et la formule de conclusion par la scène 7. Les scènes intermédiaires permettent au public de faire une sorte de pèlerinage à travers le temps pour suivre, en ses grandes étapes, l'histoire du Danxomè-Dahomey-Bénin, des origines jusqu'à nos jours. Aussi, peut-on légitimement conclure qu'à coup sûr, le texte de Patrice Tonakpon Toton, mis en scène par lui-même dans *Danxomè-xo*, s'est inspiré de la structure du conte traditionnel africain. En empruntant à celui-ci le procédé largement usité de la linéarité des événements racontés comme le réalisent sans défaut les scènes 3, 4, 5 et 6, le metteur en scène et ses comédiens construisent un tissu narratif le moins déroutant possible pour l'attention du public à l'esprit duquel émerge alors plutôt facilement le fil de l'histoire. L'organisation de l'intrigue narrative n'est donc pas l'aspect qui signale le mieux l'effort de transfiguration du conte traditionnel africain à travers ce conte théâtralisé.

Par contre, le spectacle *Danxomè-xo* transforme le concept de la veillée à travers une duplication de l'auditoire dont on sait qu'elle est une instance irréductible pour la réalisation de toute veillée de conte. En effet, selon les modalités du jeu dans le spectacle en étude, lorsque l'un des comédiens-conteurs prend le relais de la parole pour faire suivre le cours du conte, les autres comédiens constituent autour de lui, selon la figure scénique imposée à la fois par l'aire de jeu et l'étape de l'histoire, un auditoire immédiat, différent de l'auditoire que représente le public. Par cette convention artistique, le spectacle de conte théâtralisé, bien que se déroulant dans un cadre moderne (le théâtre de verdure de l'IFB) tout à fait différent de ce qu'est la

veillée de conte dans l'Afrique traditionnelle, réussit à recréer virtuellement ce contexte et, de ce fait, à l'inscrire ou à le pérenniser dans l'esprit du public. Cette infrastructure immatérielle que constitue la réunion de la communauté autour du conteur est donc subtilement récupérée et sauvegardée à travers un « jeu de surillusion » qui permet au public, en voyant un autre « lui-même » dans le spectacle, de se savoir, lui surtout, venu assister à un spectacle conçu sur le modèle d'une veillée de conte : un conte théâtralisé.

Ce même procédé occasionne une autre transformation dans le concept de la veillée de conte : la participation par transfert. Sur toute la durée du spectacle *Danxomè-xo*, les lignes sont maintenues bien figées entre la salle et la scène, du moins du point de vue des mouvements ou déplacements de la salle vers la scène et vice-versa : le public est resté assis, quelque peu « passif » dans sa zone de confort comme cela n'arrive presque jamais dans les pratiques spectaculaires profanes en Afrique traditionnelle. Mais grâce au procédé de duplication de l'auditoire par le jeu de surillusion, il s'opère une sorte d'interpénétration entre la scène et la salle d'autant que par transfert, le public de la salle vit une sorte de participation par procuration. Ne sent-il pas son désir de participation pris en charge et assumé par le public de la scène lorsque celui-ci s'étonne bruyamment, chante ou danse avec le conteur et lui adresse des questions pour mieux suivre l'histoire contée ? Entre autres exemples dans *Danxomè-xo*, on sait en effet qu'en tant que partie du public de la scène, lorsque Parfait Dossa interrompt Souleyman Lali et se montre intrigué, à la limite de l'agacement, au sujet de la nature mi-homme mi-panthère de l'arrière-grand-père de Houégbadja, fondateur d'Agbomè, c'est moins pour satisfaire sa propre curiosité. La finalité de cet artifice de la création est de permettre à ceux qui, dans le public de la salle, auraient la même tracasserie d'esprit que celle portée par Parfait Dossa de bénéficier des précisions que Souleyman a faites pour mieux situer sur les origines et la naissance du Danxomè.

L'analyse du spectacle *Danxomè-xo* fait réaliser, sur un autre plan, que le conte théâtralisé confirme la polyvalence artistique du conteur et favorise une intéressante coprésence des arts vivants dans la logique d'un spectacle total. Dans le spectacle en étude, l'exemple le plus typique de cette polyvalence est celui d'Edouard Kossi Ahlonsou. De la scène d'ouverture jusqu'à la fin, il a parlé, chanté en chœur mais surtout en solo, dansé et produit de la musique autant par son appareil phonatoire que par les clochettes, la castagnette, le gong géminé et les grelots chevillés à ses pieds si bien qu'à la fin du spectacle, certains l'ont spontanément surnommé l'homme-orchestre. On sait que déjà dans l'Afrique traditionnelle, le conteur est un acteur dont l'art ne le confine pas dans la seule manipulation de la parole. Il s'entend dès lors qu'en favorisant une efficace confusion entre l'art oratoire et les arts du spectacle vivant tels que la danse, la musique et le chant, le conte théâtralisé assure une transfiguration de la pratique de la veillée dont les contours de spectacle total

gagne en profusion. Une preuve entre mille : pour raconter l'harmonie originelle dans laquelle vivaient les différentes communautés du territoire des quinze (15) royaumes, la scène éclate en trois foyers théâtraux : dans le premier Souleyman Lali présente les spécificités de chacune des grandes communautés présentes sur le territoire, du nord au Sud. Au même moment, deux autres foyers s'animent sur la scène : d'une part avec Edouard Kossi Ahlonsou qui joue d'une castagnette et chante à mi-voix un chant bariba pendant que d'autre part et sur cet air qu'ils reprennent en chœur, Charelle Tété Hounvo et Parfait Dossa animent un troisième foyer avec quelques pas de danse *Tèkè*. De toute évidence, à la différence du cadre spatial de la veillée où le conteur est le seul point d'attraction de tous les regards, la scène du conte théâtralisé multiplie les foyers de signes et de sens au cours d'un même événement scénique.

On retient que ces transformations valorisantes des modalités de la veillée de conte garantissent la patrimonialisation de cette infrastructure socio-artistique dans les milieux des arts de la scène contemporains.

Conclusion

Cette recherche est partie pour montrer qu'au Bénin, la pratique du conte acquiert bien une valeur patrimoniale et gagne en vitalité malgré les menaces que fait peser sur cet art de l'oralité le mode de vie moderne. Avant de se focaliser sur l'atteinte de cet objectif, la recherche a commencé par rappeler que dans les communautés béninoises traditionnelles la pratique de la veillée de conte apparaît comme un moment d'intense activité ludo-éducative pendant lequel l'image du conteur, amuseur, instructeur de la communauté et passeur de mémoire gagne en relief. Ce préalable met bien en perspective le statut de patrimoine culturel immatériel auquel accède valablement l'art du conte au regard des dispositions de la Convention de 2003 de l'Unesco. La sauvegarde de ce patrimoine immatériel, dont les enjeux ne sont pas des moindres, appelle des modalités ajustées aux réalités contemporaines. L'analyse des pesanteurs sociologiques et l'étude des projets de sauvegarde de la pratique du conte, développés par l'association Katoulati ont permis, d'évaluer le rôle avant-gardiste des initiatives qui introduisent des transformations valorisantes dans les modalités de la veillée de conte. On peut en déduire que pour lui assurer une certaine pérennité, la pratique du conte doit s'ajuster aux modes de vie actuels en s'intégrant formellement dans les programmes d'enseignement des écoles primaires et des collèges. De plus, il doit être revitalisé dans les milieux des arts de la scène contemporains. La figure du conteur, artiste et maître de la parole doit être revalorisée dans la société béninoise afin de permettre aux jeunes générations de rester connectées à cet art séculaire qui n'a pas fini de livrer tous ses secrets.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adja, E. (2001), Proverbes et savoirs informels au Bénin (Afrique de l'ouest). *Recherches et communication*, n°16. Disponible sur **Erreur ! Référence de lien hypertexte non valide.**, consulté le 1^{er} août 2020.
- Alladayè, J. C. (2010). *Le Kpanlingan dans le Danxomè : historien de l'oralité*. Cotonou : CAAREC Editions.(Association Katoulati. Archives ? on discutera de comment insérer la documentation de l'association.
- Apédo-Amah, A. T. (2006). Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité. *Notre Librairie*. Théâtres contemporains du Sud, 1990-2006, n°162, 50-56.
- Association Katoulati. (2014). *Danxomè-xo*. Vidéo. Cotonou. ©Association Katoulati. Id. L'Association Katoulati et ses activités. Inédit. Id. Rapport CONTE à l'ECOLE 2008-2009 Orisha -Projet PSICD.
- Bremond, C. (1966). La logique des possibles narratif. *Communications*, n°8, pp. 60-76.
- Cauvin, J. (1980). *Comprendre les contes*. Paris : Editions Saint-Paul.
- Dembélé, A. (2015). Parler comme un conte, ou l'art de transmettre la connaissance en Afrique. *Hermès, La Revue*, 2015/2, n°72, pp. 243-249. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-243.htm>, consulté le 30 juin 2020.
- Derèze, G. (2005). De la culture populaire au patrimoine immatériel. *Hermès, La Revue*, 42, pp. 47-53. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-47.htm>, consulté le 3 juillet 2020.
- Grelley, P. (2006). ...En contrepoint-la transmission et le conte populaire. *Informations sociales*, 2006/6 N°134 Pp. 37-38. URL : **Erreur ! Référence de lien hypertexte non valide.** Consulté le 18 juin 2020.
- Jouvenot, J. & Marchiset, V., (2012). *Socio-Anthropologie de la transmission*. Paris : L'Harmattan.
- Kpadonou, F. C. J. (1983). *Le rôle éducatif des contes en milieu agonlin*. Porto-Novo : Centre de formation des inspecteurs des enseignements maternels et de base.
- Nora, P. (1984) 1997. Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux. In *Les lieux de mémoire*, ed. P. Nora, 21-43. Paris : Gallimard.
- Mermoud, M. (2003). *La parole magique : étude sur la performativité*. Paris : l'Archipel.

- Tijani, M. A. (2004). Ahmadou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau d'un romancier. *Semen*. URL : <http://journals.openedition.org/semen/1220>; DOI: <https://doi.org/10.4000/semen.1220>, consulté le 2 juillet 2020
- Unesco.(2003). Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. URL : <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>, consulté le 20 juin 2020
- Vignondé, J.-N. (2011). De quelques normes esthétiques endogènes non légitimées : exemples de la littérature aja-fon du Bénin. *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 76(1), URL : **Erreur ! Référence de lien hypertexte non valide.**, consulté le 31 juillet 2020.
- Yao, L. K. (2012). Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur : un agent de la régulation sociale. *Postures*, Dossier « D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s) », n°16. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/lambert-konan-16>, Consulté le 18 juin 2020. D'abord paru dans : *Postures*, Dossier « D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s) », n°16, 95-112.