

## La chanson d'inspiration traditionnelle comme support efficace de l'enseignement des thèmes et des figures de style

The traditional song as an effective medium for teaching themes and figures of speech

Djouamon S.

71BP53 Cotonou, (229) 97602072. Université d'Abomey-Calavi, email : [djouramas@yahoo.fr](mailto:djouramas@yahoo.fr)

---

### Résumé :

De nombreuses études ont démontré que les enfants apprennent mieux dans leurs langues. Malgré l'avantage démontré de l'enseignement des langues maternelles à l'école, on rencontre très peu de textes d'études inspirés très clairement des langues et cultures africaines. C'est dans le souci de contribuer à l'approfondissement de cette théorie que nous proposons de traiter le sujet ainsi libellé. Ce sujet repose sur une problématique à plusieurs interrogations. A partir d'un corpus de trois textes, nous entendons démontrer la richesse thématique et stylistique des chansons béninoises. Les chansons choisies sont connues et proviennent d'un artiste célèbre qui chante en fongbé, la langue la plus populaire du Sud Bénin. Alèkpéhanhou compte plus de quarante albums dans sa discographie.

**Mots clés :** Bénin, chansons traditionnelles, stylistique, langues africaines, Alèkpéhanhou,

### Abstract:

Numerous studies have shown that children learn best in their languages. Despite the proven advantages of teaching mother tongues at school, there are very few study texts that are clearly inspired by African languages and cultures. It is with the aim of contributing to the deepening of this theory that we propose to deal with the subject thus formulated. This subject is based on a problematic with several questions. From a corpus of three texts, we intend to demonstrate the thematic and stylistic richness of Beninese songs. The songs chosen are well-known and come from a famous artist who sings in Fongbé, the most popular language of southern Benin. Alèkpéhanhou has more than forty albums in his discography.

**Keywords:** Benin, traditional songs, stylistics, African languages, Alèkpéhanhou,

---

## INTRODUCTION

De notre expérience d'enseignant et des difficultés recensées lors des animations pédagogiques au secondaire, il ressort clairement que les professeurs de français ont peu d'engouement dans l'enseignement des genres de la littérature française. Ceux qui, par acquit de conscience, se donnent la peine de l'enseigner dans les collèges et lycées se contentent généralement de lister les différentes paroles (genres) qui la fondent et d'en proposer le cas échéant de très brèves définitions. Ils n'en présentent trop souvent donc qu'un aspect catalogué des genres littéraires. Pourtant, la littérature

orale est bel et bien inscrite au programme, aussi bien au premier cycle qu'au second. Pourquoi une telle légèreté ? Est-ce un défaut d'information et de formation des collègues professeurs de lettres qui ne manquent pourtant pas de talent ailleurs, dans l'étude des œuvres au programme et dans l'exploration de la littérature africaine et française, par exemple ? La réalisation de ce spécimen repose fondamentalement sur la grammaire descriptive et la méthode expérimentale. A l'issue de ce travail, la richesse stylistique et thématique des textes de chansons des artistes de chez nous est prouvée.

En prenant, pour point de départ, la littérature orale, on permet à l'élève de renforcer sa culture en s'appuyant sur son vécu social en ce sens que la littérature orale, même si elle n'est pas créée par le groupe social, tire ses matériaux des faits quotidiens et des éléments qui relèvent de son cadre de vie. Les Béninois, à l'instar d'autres peuples du monde, possèdent une littérature orale qui exprime leur sagesse. Cette littérature est riche de sa diversité générique : conte, proverbe, dicton, prière, litanie de famille ou panégyrique clanique du souvenir, légende, épopée, mythe, histoire, devinette et chanson. Chaque genre s'impose par son dynamisme et devient le chaînon ininterrompu d'un long passé auquel chaque génération greffe le sien. La littérature orale n'est donc pas une pratique figée ; elle ne se limite pas à un legs qui passe de génération en génération sans aucune modification. Au contraire, faisant l'objet d'une perpétuelle re-création, elle bénéficie, dans son ensemble, d'une grande souplesse d'invention et d'une perpétuelle adaptation aux nécessités du moment.

Dans cette série d'œuvres dynamiques, la chanson apparaît comme un genre particulier profondément enraciné dans les pratiques quotidiennes des Béninois. Outil adéquat pour l'expression de leur vécu quotidien et la libération de leur âme, ce genre requiert une grande attention au Bénin. La chanson pourrait servir de support efficace pour l'enseignement des thèmes, des figures de style, des tonalités, objets d'étude dans les collèges et lycées du Bénin.

Il est à noter que dans le cadre de ce travail, les chansons d'Alèkpéhanhou sont choisies à titre purement illustratif, même si, de

tous les artistes contemporains de la chanson traditionnelle béninoise, ce dernier présente un palmarès fort élogieux et presque inégalable. Le choix de ses pièces chantées se justifie en outre par la langue de communication de l'artiste, fongbé, langue dominante au Sud-Bénin. Le professeur pourra laisser libre cours à l'apprenant de choisir une ou plusieurs chansons populaires ou d'auteurs compositeurs qu'il affectionne afin que sa motivation soit entière. Cette étude permettra enfin de montrer que la chanson traditionnelle est, à l'instar d'autres genres oraux ou écrits, une source inépuisable de thèmes littéraires et un lieu privilégié de l'expression esthétique. Cet article se veut donc une contribution aux études en Littérature orale, à l'exposition, à la diffusion et à la pérennisation des valeurs artistiques et culturelles des Béninois d'une part, et de la Littérature béninoise d'autre part. Si la première partie du travail expose les différents types d'intention dans les chansons d'Alèkpéhanhou, la deuxième en montre les différents genres littéraires plausibles tandis que la troisième partie développe la richesse stylistique.

Si nous reconnaissons avec Voltaire qu'« il y a cent poétiques contre un poème »<sup>1</sup>, nous pouvons nous entendre sur une définition scientifique du mot poétique qui nous guidera dans notre travail. Le dictionnaire Hachette encyclopédique, édition 2020, définit la poétique comme l'ensemble de préceptes, de règles pratiques concernant la poésie. Selon Kibédi Varga, la poétique se définit comme la « théorie littéraire ». Celle-ci constitue une science et a pour objet de « décrire le fonctionnement du discours grâce à des procédés »<sup>2</sup> La poétique s'applique au fonctionnement du discours en révélant les

---

<sup>1</sup> Jean Yves Tadié, *La critique littéraire au xx<sup>e</sup> siècle*, p.231 Paris, Ed Pierre Belfond, 1990. Pourquoi deux fois le numéro de note de bas de page.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris Seuil, 1978

techniques de construction. De ce point de vue, elle présente un intérêt particulier en critique génétique d'autant plus que, comme l'écrit André Jolles, « l'œuvre prend racine dans le langage »<sup>3</sup>. Cette approche de Jolles tente d'expliquer comment le langage peut devenir « construction » sans cesser « d'être signe » ; elle s'adapte bien à la littérature orale, notamment à l'étude des pièces chantées d'Alèkpéhanhou dont les multiples formes mélangent différents genres littéraires. Il s'agit de la légende, du mythe, de l'histoire, du panégyrique clanique du souvenir ou de la litanie de famille, du conte, etc. Jean Cohen, pour sa part, dans *Structure du langage poétique*, définit la poétique comme une « science dont la poésie est l'objet »<sup>4</sup>. Comme la chanson se rapproche de la poésie, l'étude de la poétique des chansons d'Alèkpéhanhou sera donc essentiellement axée, d'une part, sur les intentions littéraires et, d'autre part, sur l'analyse des formes poétiques du langage, y compris les interférences et les différents domaines de connaissance exploités par Alèkpéhanhou pour produire l'utile et l'agréable à travers ses chansons.

## 1. Les types d'intentions littéraires dans les chansons d'Alèkpéhanhou

Dans les chansons d'Alèkpéhanhou, on peut distinguer deux types d'intentions littéraires : l'intention poétique et l'intention didactique.

### 1.1. L'intention poétique

Tout texte bien écrit est susceptible de créer chez son lecteur une émotion esthétique. Nous appelons « intention poétique » les stratégies discursives mises en œuvre par l'auteur pour susciter cette émotion. Dans les pièces chantées d'Alèkpéhanhou,

l'intention poétique revêt principalement trois dimensions : lyrique, pathétique et satirique.

#### 1.1.1. La dimension lyrique

La poésie lyrique est l'expression la plus libre et la plus élevée de l'inspiration poétique. Le poète lyrique, fortement ému, exprime ses sentiments par de vives images et des élans passionnés. Ainsi, dans ses chansons, Alèkpéhanhou parle de lui-même ou des autres. Il cherche à créer avec son auditeur une sorte de communauté d'âme, parce qu'il évoque, de façon exaltée ou méditative, des sentiments intimes communs à tous les hommes. Ses textes sont, pour la plupart, chantés à la première personne, mais expriment toutefois l'essentiel de l'expérience humaine. Victor Hugo ne disait-il pas dans la préface aux *Contemplations* : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ; insensé qui crois que je ne suis pas toi » ? Dans d'autres cas, le texte est chanté à la troisième personne, avec le pronom indéfini « on », relayé à certains endroits par le pronom personnel « nous », soulignant davantage le caractère universel de l'expérience personnelle. Cela se fait en jouant aussi sur la musicalité de la langue et des exclamations.

C'est dans la même perspective que s'inscrit la chanson **Gnonou gbèmi** où, dans un style autobiographique, Alèkpéhanhou expose les douleurs de l'homme abandonné par la femme. Il en est autant dans la chanson **Gnigbessou bo jo bo do** où sont sermonnés tous les malfaiteurs qui se complaisent dans le sadisme. Tous ceux qui ont été victime, une fois au moins, ont été victime de la sorcellerie ou de mauvais sorts seront apaisés ou verront leurs lamentations se raviver à l'écoute de cette chanson. Enfin,

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *Le mythe selon Jolles, Mythocritique* (1992), pages 13 à 26.

<sup>4</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, 235 p.

« parce que la honte du caïman est aussi celle du varan » (**Lo wigna on, vê wigna wê**, volume 12), les hommes se solidarisent en face d'une difficulté partagée. Ainsi, la chanson **Wlihou wlihou** dans laquelle Alèkpéhanhou évoque une expérience strictement personnelle s'adresse en même temps à toute la communauté humaine. Dans cette chanson, l'artiste raconte que ses ennemis sont allés confier son sort aux charlatans pour disposer de sa vie. Comble de malheur pour eux, le charlatan engagé pour leur méfait était un de ses proches. D'où l'échec des ennemis : ils ont gaspillé leurs sous en payant fort pour un service qui n'a pas été rendu. Et Alèkpéhanhou de conclure : les ennemis sont tapis dans les buissons, mais il leur échappera. Qui, du commun des mortels n'a pas d'ennemi ou n'entretient cette illusion ? L'auditeur appréciera donc cette chanson d'Alèkpéhanhou et s'empressera de la jouer en réplique à un voisin dont il aurait soupçonné le moindre geste de jalousie ou d'inimitié.

### 1.1.2. La dimension pathétique

L'objectif des chansons pathétiques est de provoquer une sorte d'attendrissement en portant à son extrême l'expression des sentiments. Dans ces catégories de chansons, l'auteur met en scène des personnages qui souffrent ou qui sont en situation difficile. C'est, par exemple, le cas de la jeune femme qui vient de perdre son mari et que le lévirat « met à la disposition » des frères du défunt. L'amertume qui se dégage de ses lamentations nous émeut au plus profond de nous-même. Comble de déception, nous sommes impuissants contre le destin (**Kouchikan**, vol. 4, face A).

Dans la chanson **Oun flin kou** du volume 5, l'angoisse que la mort inspire à la vedette Alèkpéhanhou sur le champ, à l'annonce de la nouvelle du drame, ne laisse personne indifférent. Même attendrissement dans l'histoire de la souris, victime de sa propre gourmandise, et celle dans laquelle la musaraigne a été victime de sa solidarité (**Lo wigna on vê wigna wê**). Le drame survenu à la brasserie nationale « La Béninoise », actuelle SOBEBRA auquel Alèkpéhanhou a consacré un titre (**Nouédjè gbénègbéle**, volume 6) relève également du pathétique.

### 1.1.3. La dimension satirique

La satire réside dans la raillerie des productions des artistes pratiquant le même rythme que lui. C'est la caractéristique de la plupart des textes d'Alèkpéhanhou, se faisant passer aux yeux des Béninois pour un satiriste confirmé. Dans son répertoire bien garni de chansons satiriques, figurent des titres comme : **Hadindinho, Todé hou todé, Ani do gni dji gbe adja ?, Sè na abiton mi dessou et Ani a ka dé ton nê** du volume 13.

Toutes ces chansons sont foncièrement satiriques et flétrissent non seulement des pratiques sociales peu recommandables, mais aussi et surtout les adversaires de la vedette Alèkpéhanhou.

### 1.2. L'intention didactique

L'adjectif didactique qualifie tout ce qui a pour objectif d'instruire ou d'enseigner.

Comme l'affirme Martin S. Belinga Eno, l'intention didactique « exprime la volonté de connaître ou de transmettre la connaissance »<sup>5</sup>. En appliquant cette définition à l'œuvre d'Alèkpéhanhou, nous

---

<sup>5</sup> BELINGA ENO (S Martin), **Comprendre la littérature orale africaine**, Paris, Ed St-Paul, 1978

constatons qu'elle répond à une volonté de communiquer une expérience, mieux, une leçon de morale ou un code de bonne conduite afin que règne l'harmonie entre les hommes. Des chansons d'Alèkpéhanhou se dégagent toute une philosophie de la vie qui édifie les auditeurs. A défaut de reprendre toutes les chansons en vue de mettre en exergue leur didactisme, nous pourrions y puiser quelques exemples illustratifs.

Dans la chanson **Gnigbèssou bo jo bodo**, Alèkpéhanhou recommande aux hommes le respect des lois de la nature et le rejet systématique des pratiques occultes négatives, car, dit-il, tout se paie. La chanson **Hadindinho** du même volume enseigne aux hommes l'interdiction des mauvaises compagnies à leurs conjointes. La chanson **Bonne sin houè gnon** (4<sup>e</sup> album) combat la paresse de la femme et les amours ancillaires. Elle attire aussi l'attention des épouses sur le danger qu'elles courent à embaucher des domestiques au lieu de s'occuper elles-mêmes du ménage. Le mauvais traitement souvent infligé aux domestiques communément appelées « bonnes » est décrié par la vedette. En effet, celui-ci attire notre attention sur les droits de l'homme. La chanson **Ama wou wê dé** nous invite à compter sur la Providence. Les morceaux **Ye mon non zèhoue wou we** (volume 7) **Nou watche we gni kin** (volume 9), **Egni mi bi we do tché dohun** (volume 10), **Azan kpo do sèsi kin ma hou** (volume 12), **Towé wè djlo gbèto** (volume 13) et beaucoup d'autres chansons fustigent la jalousie et invitent les uns et les autres à respecter le don ou le talent de ses semblables. Enfin, l'importance du travail est enseignée dans les chansons **Founfon gni houénoumagbo** et **Sè na abiton mi dessou**.

Il est à noter qu'une seule chanson peut véhiculer toute une panoplie de leçons de morale. C'est « comme un sac profond :

aussi loin qu'on y puise, on ramène toujours des poignées de secrets, d'évidences à la fois neuves et vieilles, de recettes de savoirs utiles ou nécessaires. C'est à croire que ce sac n'a point de fond d'autant que la sagesse et la vérité humaines qui sortent de ses profondeurs épousent tous nos gestes possibles, intelligents ou sots, habiles ou maladroits, généreux ou pingres... »

Enfin, l'attention de l'auditeur est parfois dirigée sur le contenu de la leçon de morale se dégageant de la chanson : « Nuyen e do han on me ne mi mō gān àn nē », c'est-à-dire : « En clair, voilà la leçon contenue dans cette chanson ».

## 2. Les chansons d'Alèkpéhanhou : un mélange des genres littéraires

Comme la plupart des littératures orales issues du « continuum gbe », les chansons d'Alèkpéhanhou servent de support à la culture fon et à de nombreux genres ou sous-genres de la littérature orale fon. Ainsi, dans ces chansons, on retrouve des genres comme *akō mla mla* (le panégyrique clanique ou la généalogie), *bogbé* (le poème –verset incantatoire), *ma* (la satire).

### 2.1. Akō mlamla (le panégyrique ou la généalogie)

Le panégyrique ou *akō mlamla* peut être défini comme un discours destiné à louer un personnage ou le clan d'appartenance d'une personne. C'est un genre littéraire qui consiste à rappeler le passé glorieux d'un ancêtre fabuleux et des actions éclatantes de ceux qui lui ont succédé et dont les prouesses rehaussent l'honneur de la famille ou du clan. Selon le professeur Félix Iroko, « l'approche thématique des panégyriques claniques, diversifiée à l'extrême, est riche d'enseignements de toutes sortes. Mieux que des registres paroissiaux ou n'importe quelle pièce d'identité civile, ils nous

situent les collectivités humaines dans le temps, l'espace, le groupe au sein duquel elles vivent ; toute une philosophie de la vie sous-tend les panégyriques claniques ».<sup>6</sup>

La litanie de famille apparaît dans les chansons d'Alèkpéhanhou comme une

expression de fierté et d'orgueil. Dans ses exposés sur les panégyriques, l'auditeur attentif arrive à conclure de lui-même que la chanson est un don ancestral pour Alèkpéhanhou. C'est le cas des chansons **Todé hou Todé**, et Alèkpéhanhou **wè gni Agbahoungba**.

Han e ɖɔxó é	La chanson qui instruit
Alekpehanwu xwé wè e sè dè	C'est un patrimoine de la famille d'Alèkpéhanhou
Tɔ e ji nyɛ é nu wè han ɔ nyi	Le père qui m'a engendré fut un chanteur de renom
Bɔ naé ce lomɔ ka lé sègán	Et ma mère, une danseuse émérite
Nɔ ce tɔ , Ago sa-bɔ -Zotin – dù bàbà	Ma grand-mère dont le nom est passé en proverbe est reconnue reine incontestée de la chanson
Adɔ vinu lan tintɛn hwahwa me don wè hàn gosin	C'est depuis le ventre de ma mère que sont partis les gènes de la musique pour se déverser dans mes artères
Bó wá gba dó hun ce me	Et marquer génétiquement mon groupe sanguin.

Cette famille dont il récite la litanie de façon récurrente dans la plupart de ses chansons, c'est bien celle des Agenuvi Hwelinu. Dans la chanson **Assou kɔ ako assi na lékè**, Alèkpéhanhou invite la bonne épouse à maîtriser la litanie de famille de son époux et à s'en servir pour le calmer dans ses moments d'énervement mais également pour obtenir quelques faveurs de lui, car tout homme y est sensible et baisse l'échine dès que son orgueil est flatté. La litanie de famille fonctionne dans ce cas comme un baume et un régulateur.

C'est pourquoi il s'en sert aussi dans la chanson **Yalilé** du volume 3 pour apaiser son épouse, la première, devenue jalouse à l'arrivée de la deuxième. Pour implorer sa clémence et l'apaiser, il l'apostrophe à travers sa litanie.

## 2.2. Bogbé ou poème-verset incantatoire

Selon la puissance ou les intentions de l'émetteur, ces formules peuvent provoquer des effets négatifs ou positifs. Elles sont des paroles-force, voire magiques qui sont renforcées par des images et des comparaisons dont le sens échappe souvent au commun des mortels. Cette recherche de mots rares agencés et déclamés dans un débit soutenu confère aux incantations une allure de texte poétique.

Plus que la litanie de famille, des incantations sont proférées dans la plupart des chansons d'Alèkpéhanhou. Ces versets dits incantatoires servent généralement de formules introductives. Ils cherchent ainsi

<sup>6</sup> « Une littérature orale : Le panégyrique clanique du souvenir », in *Notre Librairie* n° 124, oct -Décembre 1995.

à fixer l'attention de l'auditeur sur le contenu de la pièce qui sera développée. Ils sont constitués pour la plupart de noms onomatopéiques. C'est, par exemple, le verset 51 de la CHANSON III dans lequel il évoque le nom intime de la terre.

Un second exemple est fourni dans la première chanson, **Alèkpéhanhou wê nyi Agbanhoungba** du volume 13.

« Ca nyi desu nɔ aditi klala  
Zogudo nɔ ji wu vɔa  
Glesi le gle nɔ mɔ yehwe glo d'ayi mlɔ mlɔ á  
Ajala monudu de nɔ sɔ to d'ayi bo nɔ mɔ bo nɔ so á  
Te un de  
Azɔn vɛ mi  
Kp'Akute tɔn  
Ekolevan. »

L'analyse de ces différents poèmes incantatoires qui ouvrent certaines chansons d'Alèkpéhanhou ou qui interviennent in media res nous permet de ressortir une unité thématique centrale : la victoire d'Alèkpéhanhou sur l'ennemi. Les malédictions proférées par la vedette contre ses adversaires se justifient par la méchanceté de ceux-ci qui cabalent contre lui. Alors, à la jalousie morbide de ses adversaires, il répond sur un ton amer marqué par la colère, la violence verbale. D'où l'appel aux divinités de toutes sortes afin que justice soit rendue.

Ces incantations qui proclament la victoire d'Alèkpéhanhou sur ses adversaires sont de hautes instances de manifestations poétiques. En effet, les images d'identification ne sont pas ordinaires ; elles sont agencées de manière à ensorceler l'auditeur par la sonorité et le rythme. Ces images peuvent être réparties en deux groupes manichéens : les images-force qui consacrent la suprématie se rapportent à Alèkpéhanhou tandis que les images ternes qui consacrent la déchéance humaine caractérisent ses ennemis. Ces versets

incantatoires peuvent donc être considérés comme le levier des chansons satiriques dont il est passé maître.

### 2.3. Ma ou la satire.

La satire est, d'une part, un ouvrage, généralement en vers, dans lequel l'auteur se moque de ses contemporains. D'autre part, la satire est un pamphlet, écrit ou discours piquant qui raille quelqu'un ou quelque chose.

Dans ce contexte, la satire comme discours littéraire est bien développée dans l'œuvre d'Alèkpéhanhou d'autant plus que la plupart de ses chansons sont des textes caustiques qui dénoncent les excès et les tares de la société humaine, en particulier ceux de la collectivité. C'est ainsi qu'il dénonce à travers des pièces sarcastiques la paresse, le vol, l'infidélité de la femme, l'irrévérence, l'alcoolisme, la perversité et la méchanceté humaine, la jalousie, etc. La liste des méfaits flétris par Alèkpéhanhou ne saurait être exhaustive. Dans certaines chansons, il s'attaque vivement à certains de ses pairs que l'auditeur peut facilement identifier à travers le portrait ou la situation géographique précise qu'il fournit sur les adversaires vilipendés. Dans la chanson **Tode hou to dé** du volume 4, il s'attaque vertement à la vedette Houssou dont il n'a pas tu le nom et qu'il apostrophe dès la formule introductive. Ensuite, dans la chanson **Sè na abi ton mi dessou** du volume 11, il se répand en invectives contre les vedettes Alémandjohando, Kindo et même le doyen du Zinli Hounzinmin Goguin qu'il compare de façon métaphorique à une épave (hungbézo) qui a provoqué un ralentissement sur la voie publique. Il emploie, en effet, l'expression anglaise « go slow ». Dans le volume 13, c'est la vedette Agbéhoungpan qui est tournée en dérision, désignée comme « le soûlard invétéré qui mérite la même peine correctionnelle que le voleur ».

La multiplicité des genres convoqués dans les chansons d'Alèkpéhanhou renforce la richesse stylistique de ses chansons.

### 3. Les moyens d'expression poétiques de la chanson zinli d'Alèkpéhanhou

La chanson est de la poésie. Par conséquent, elle est, avant tout, un travail sur le langage, considéré comme producteur de son avant même d'être producteur de sens. La chanson est codifiée, au même titre que la poésie. Ce sont les rythmes, les mesures, les accents, les répétitions organisées qui contribuent à susciter chez l'auditeur cette émotion particulière appelée émotion poétique.

Il s'agit donc, à l'intérieur des textes d'Alèkpéhanhou, de rechercher certaines données poétiques propres à produire une impression forte.

A ce titre, il importe de relever les jeux de sonorité, les figures de mots, de construction et de pensée.

#### 3.1. Les jeux de sonorité

Ils consistent en la répétition d'un même son, d'une même syllabe à l'intérieur d'un verset ou au début du verset suivant. L'allitération, l'assonance et la rime en constituent des illustrations.

##### 3.1.1. L'allitération

C'est la reprise de phonèmes consonantiques à l'intérieur d'un verset de manière à produire un effet harmonique ou rythmique. Des exemples nous sont fournis dans toutes les chansons d'Alèkpéhanhou. Ainsi, au verset 3 de la chanson Gni gbessou bo jo bo do, nous avons une allitération en **t** :

A fən d'atin tá wè dò kàn tá wè bònú àyitòwé, àyitòwé, mà nyò dó gbètò wù

Il en est de même du verset 34 de la chanson . Là, nous avons une allitération en **k**.

Nyà mà sù kù dò kòn vəkò kèn mà ka nyí yòkpòvù nù dé nè

##### 3.1.2. L'assonance.

Elle se caractérise par la reprise d'une voyelle ou d'un ensemble de sons vocaliques. Elle se note également dans toutes les chansons d'Alèkpéhanhou. Nous avons une assonance en **en** dans le verset 2 de la chanson Gni gbessou bo jo bo do : Mí kèn kèn lèn bó nyi gbèsu bò jó bò dó

Dans le verset 5 de la **chanson III**, on constate aussi une assonance en **e**  
Edé nu kè dè nu hunu Ajanù janù yòvò kpòdó mèvi màno gòn

##### 3.1.3. La rime

On appelle rime, la consonance finale de deux vers. Mais en littérature orale, selon la composition des versets, on distingue la rime initiale, la rime interne, la rime finale et la rime dite responsorielle.

###### 3.1.3.1. La rime initiale

Elle porte sur la répétition d'un même mot, d'une même syllabe ou d'un même son au début de plusieurs versets rapprochés ou intercalés par un ou deux autres versets de types différents.

Nous pouvons le noter aux débuts des versets 16 et 17 de la chanson I

**A dò** fà kàn wè

**A dò** vò sawè

Quant aux versets 55, 56, 57, 58, 59, de la même chanson, ils riment avec leur initiale **Akòbá àdábá**

**Akòbá àdábá** zunlè hànsinò dɔ zènli dyé bà mi gbàdà nù din é

**Akòbá àdábá** Alèkpèhàn hú hàn dɔ gbàgbè di é bà mi gbàdànù din é

**Akòbá àdábá** hànsinò xò dɔ kù hún wè wà bà mihwé jèjè é

**Akòbá àdábá** Alèkpèhànhú hàn ɔ gbàgbè  
di é bà mi hwé jèjè é (ter)  
**Akòbá àdábá** Alèkpèhànhú hànno

### 3.1.3.2. La rime interne

Elle consiste en la répétition d'un même son, d'une même syllabe, d'un même mot à l'intérieur d'un, de deux ou de plusieurs versets. Elle est également abondante dans les chansons d'Alèkpèhànhou.

L'illustration est fournie dans les versets 29 et 30 de la chanson II ; la rime porte sur les voyelles **o** et **ɔ**.

Mi hùzù gbé bó ɔ dò mù jè jùtɔn cò bɔ jèsù  
ɔ̀ ɔ̀ ....  
Adèntén yì kù cò Dòsù gùdùno dévò sɔ lè  
wà kù

On remarque également une rime interne en **O** dans les versets 54 et 55 de la même chanson.

Nyé vé dò mɔsin bó sàvó nù kù  
Cò àwè jén lé xó mi

### 3.1.3.3. La rime finale

Elle consiste en la répétition de la même sonorité à la fin de deux ou de plusieurs vers.

Un exemple nous est fourni avec la voyelle **ɔ** qui termine les versets 42 et 43 de la chanson I.

Alèkpèhànhú hànno ɔ  
Gbè dò yà nù gbèmè cè gbàto bɔ

Dans la chanson II, nous avons l'exemple d'une rime embrassée du verset 40 au verset 49 :

Bòtò yí kú é  
Nyí wè kpéwù ɔ̀tɔ̀ mi bi nyí áɔ̀ngbán nɔ  
O azéto yí kú é  
Nyí wè kpéwù ɔ̀tɔ̀ mi bi nyí áɔ̀ngbán nɔ  
O yéhwéno kù é  
Nyí wè kpéwù ɔ̀tɔ̀ mibi nyí áɔ̀ngbán nɔ  
Boto yí kú é  
Nyí wè kpéwù ɔ̀tɔ̀ mibi nyí áɔ̀ngbán nɔ

O lèmamù kù é  
Nyí wè kpéwù ɔ̀tɔ̀ mibi nyí áɔ̀ngbán nɔ

### 3.1.3.4. La rime responsorielle

Elle agit comme un système d'appel et de réponse. Elle est basée sur la répétition d'un même mot, d'une même syllabe ou d'un même son à la fin d'un verset et au début du verset suivant.

Une illustration nous est donnée dans la chanson I aux versets 21, 22 en **e** et 23, 24 en **a** :

Mèdé mɔ wèkèmè dó wàdàdà é  
**E** nɔ vèdò ɔ̀ gbè mà dò lèdémè dé sin  
Bònu undé jè àyimè wé nɔ bòló kpò wùn  
kàdàfiá  
Alèkpèhànhú ùn nà tinmè nù mi ɔ̀

Nous pouvons citer également les versets 6 et 7 de la chanson III

qui ont une rime responsorielle en **do**  
Dò wélòsén sèn bó jó tàgbá dò  
**Do** hwéjùjò kù ɔ̀ dókpo ɔ̀ wè nɔ bà.

## 3.2. Les figures de mots ou tropes

On en dénombre deux sortes : la métaphore et la métonymie. L'une et l'autre tournent le sens des mots : la métaphore en vertu d'un rapport d'analogie, la métonymie en vertu d'un rapport constant.

### 3.2.1. La métaphore

Elle transporte un mot de sa signification propre à une signification figurée, en vertu d'une comparaison faite dans l'esprit, donc sans outil comparant. De tous les ornements du langage, la métaphore est le plus fréquemment employée ; elle donne de la variété et de la vivacité aux pensées ; elle parle tout à la fois à la raison et à l'imagination ; elle rend le style gracieux et expressif.

De nombreuses chansons d'Alèkpèhànhou sont dominées par la métaphore, de par leurs nombreuses représentations

symboliques, notamment dans les chansons d'adversité où, par une représentation figurée et sans termes comparants, le chanteur en arrive à s'identifier aux objets les plus recherchés de la nature, laissant à ses adversaires les valeurs les plus ternes, les plus insipides.

Quand il dit par exemple qu'il est le canon du fusil qui projette au loin la détonation de la poudre, ou lorsqu'il dit qu'il est le soleil qui ne s'estompe pas, Alèkpéhanhou veut dire qu'il est comme le canon du fusil ou comme le soleil. Il s'agit donc d'une comparaison voilée, car, en réalité, il n'est aucun de ces objets désignés. D'ailleurs, en tant qu'humain, donc mortel, il n'est même pas capable de regarder le soleil sans cligner les yeux. C'est bien donc d'une métaphore qu'il s'agit.

Un autre exemple plus frappant est le pseudonyme de la vedette. Son vrai nom est Michel Loucou. Mais il s'en est attribué un des plus imagés qu'on ne comprend que grâce à un rapprochement opéré par l'esprit. Quand on décompose ce nom d'emprunt (Alèkpéhanhou), on comprend qu'il se compare au rossignol qui a des qualités exceptionnelles dans la production de la bonne mélodie. En effet, le rossignol est un oiseau passériforme qui hiverne en Afrique et dont le chant est particulièrement mélodieux. A la manière de l'oiseau qu'il incarne, il entend ainsi séduire ses auditeurs par ses chansons, sans jamais tarir d'imagination.

### 3.2.2. La métonymie

Elle remplace un mot par un autre plus imagé, par suite d'un rapport de dépendance facile à saisir entre les objets. En clair, la métonymie consiste à désigner une personne ou une chose par un nom autre que le sien, parce que ce nom frappe davantage. Ainsi, on nomme la cause pour l'effet, l'effet pour la cause, le contenant pour le contenu, l'abstrait pour le concret,

le concret pour l'abstrait, la partie pour le tout, vice versa.

Dans la chanson **Hadindinho**, Alèkpéhanhou aborde les difficultés qui surgissent dans la vie d'un couple. Il emploie une figure qui peut être interprétée comme une métonymie. Bien que Dieu ait juxtaposé la langue et les dents dans la bouche, dit-il, il arrive qu'elles entrent en conflit. Par analogie, on comprend que la bouche représente la maison, l'homme, l'ensemble des dents, et la femme, la langue. L'auteur a préféré cet emploi imagé qui rend beaucoup plus compte des conflits susceptibles de naître dans la vie d'un couple.

Enfin, dans sa formule finale dite *acagbe se* remarque une métonymie : **Ken** na do bo ni do. Au lieu de **ken** (haine), il veut dire en réalité « **kento** » (ennemi).

### 3.3. Les figures de construction

Elles rompent le cours régulier et habituel de la phrase en jouant sur l'ordre des mots, sur la grammaire. A ce sujet, on note l'ellipse, l'anaphore, le pléonisme, la gradation.

#### 3.3.1. L'anaphore

C'est un procédé qui consiste à commencer plusieurs vers ou plusieurs phrases successives par un même mot ou groupe de mots (anaphore réthorique) ou à prendre un mot ou un groupe de mots par un pronom (anaphore syntaxique).

Au début de la chanson II **Mibédèkou**, nous relevons la répétition anaphorique de la première personne du singulier :

« **Nyé** wè so na lè dí xè si á  
N so nà bóbò nù bo na gòn »

Au niveau des versets 40 à 45 de la chanson III, Alèkpéhanhou utilise aussi l'anaphore à propos de la mort :

**Kù** nò ken nù dé mē bō mi mō á nyà ?  
**Abàdàxwé jèsù** òkpò dò ká wè mè  
**Kù jèsù ò**  
E mō nò hù àdívító bò jò wènsìno dó  
**Kù** nò kèn nùdé mè dé mè bō mi mō á nyá>>?  
**Abàdàxwé jèsù** dòkpò dò ká wè mé kù jèsù ò

Les versets répètent l'idée de mort, car *ku*, *àbàdàxwé* et *kù jèsù ò* sont des synonymes qui désignent tous la mort.

### 3.3.2. Le pléonasmе

C'est l'opposé de l'ellipse. C'est la répétition ou l'addition de mots qui ne sont pas absolument nécessaires au sens, mais qui animent le tour de la phrase, pour donner plus de force à la pensée.

Le pléonasmе réside dans le vocable utilisé par Alèkpéhanhou pour désigner la mort. En effet, les vocables *ku*, *ò* et *jesu* désignent tous les trois la mort, mais Alèkpéhanhou les juxtapose souvent pour traduire l'effet néfaste et dévastateur causé par cette indésirable. Un vocable désignant la mort est donc de trop dans les expressions utilisées. Ainsi, Alèkpéhanhou abuse de la synonymie qu'autorise le vocabulaire fon pour faire passer son idée avec insistance. Cet abus relève de la tournure pléonastique. Une autre tournure du genre se remarque également dans la chanson **Gni bessou bo jo bo do**, au niveau du verset 13 :

« **Kε gbε** hōnlōn mà òn »

Le mot *kε* est le diminutif du mot *wεkε* qui signifie l'univers. Ensuite, il juxtapose avec ce vocable le mot *gbε* qui désigne également le monde. Alors, un usage pléonastique peut en être déduit.

### 3.3.3. La gradation

C'est un procédé qui consiste en un accroissement ou décroissement progressif. Dans la chanson **Hadindinho** de la face B du volume 5, il part du simple mot *ka* (calebasse) au mot *agbàn* (bagage). Dans les chansons **Sè na abiton mi dessou !** et **Noubassò**, il organise les animaux, par ordre de puissance, pour incarner le plus fort des animaux de la jungle. De même, il hiérarchise les dieux : Dieu le père, dieu de la pluie (le tonnerre) et dieu de la mort (la mort).

Enfin, dans la chanson **Vo dié hogbé mi wa é**, il procède à une forme de gradation ascendante qui exprime une esthétique particulière. En effet, dans le nouveau style annoncé par Alèkpéhanhou lui-même à travers le titre, il fait apprécier distinctement chacun de ses instruments, en partant du gon au grand tam-tam appelé *kpézin*. Cette façon de faire écouter les instruments de *zinli* relève de la gradation ascendante.

### 3.4. Les figures de pensée

Les figures de pensée sont des tours qui donnent du relief aux mots sans en détourner le sens. Elles animent la phrase sans toucher à sa construction grammaticale. Les figures de pensée abondent dans les chansons d'Alèkpéhanhou mais cette étude va plutôt se limiter aux plus élémentaires. Il s'agit, par exemple, de la comparaison, de l'apostrophe, de l'antiphrase, de l'euphémisme, de la périphrase, de l'exclamation, de l'interrogation, de la prétéition et de la prosopopée.

#### 3.4.1. La comparaison

Elle consiste à rapprocher deux objets différents en vue de faire ressortir leurs caractères communs ou divergents. Cette figure de style est fréquemment employée

par Alèkpéhanhou pour amener l'auditeur à saisir le fond de sa pensée. Dans la chanson **Nou djlé do nou wou** (qui peut se traduire par comparaison en fongbé) du volume 3, quelqu'un qui vient de perdre son enfant se ferait souvent une idée des étapes de croissance de l'enfant disparu en comparaison à ceux de sa génération : ce qui renforcerait davantage son amertume.

Il est aussi fréquent qu'Alèkpéhanhou compare la mort à un objet concret ou à une idée abstraite. C'est ainsi qu'il regrette dans la chanson **Nouédjegbe Nègbe le** (AIR 05) que la mort ne soit ni un animal redoutable, ni quelque chose de comparable à la guerre afin d'engager contre elle une bataille intrépide. De même, il démontre dans la chanson **Kou dokpo do** qu'aucun enclos ne peut échapper à la mort. Il rassure que ce n'est qu'une question de tour, exactement comme cela se passe au moulin ou chez le coiffeur. L'expression existe d'ailleurs en français : « Chacun a son tour chez le coiffeur ».

### 3.4.2. L'apostrophe

C'est la figure de style par laquelle on s'adresse directement aux personnes ou aux choses personnifiées. On en rencontre dans les chansons d'Alèkpéhanhou à travers ses évocations et ses interpellations brusques, soit pour prendre à témoin, soit pour confirmer ses propos et, le plus souvent, pour estampiller sa réputation d'artiste, roi du zinli rénové.

La chanson **Gni gbessou bo jo bo do** commence par une apostrophe à valeur conative.

« Me ce le mi » (Chers parents) puis, après, il délivre son message.

Dans la plupart de ses chansons, il apostrophe certains membres de son groupe, notamment les batteurs, pour solliciter le battement du tam-tam ou pour

approuver l'exécution du rythme proposé par le batteur ou encore pour galvaniser tout simplement les éléments de sa troupe. C'est peut-être aussi pour lui une façon d'assurer la promotion de ceux-ci. Dans la chanson **Vo dié hogbé mi waé**, il cite individuellement les noms des membres du groupe, chacun avec l'instrument joué.

Parfois, c'est lui-même qui est apostrophé, soit pour être calmé, soit pour détourner le cours de ses idées. C'est le cas dans la chanson Kezeviafogaga où, sombrant dans une plainte, quelqu'un l'interpelle pour le sortir de sa torpeur et lui demander de prendre courage.

Enfin, il arrive qu'il apostrophe, soit pour confirmer une proposition, soit pour nier un fait.

### 3.4.3. L'antiphrase ou l'ironie

Le procédé ironique consiste à dire le contraire de ce qu'on veut suggérer. Le sens réel du mot ou de la phrase se découvre à l'envers du sens apparent. Les chansons d'adversité d'Alèkpéhanhou sont des vecteurs de l'antiphrase à laquelle il recourt fréquemment pour ridiculiser ses adversaires, le plus souvent les vedettes rivales.

L'ironie que l'on note dans la chanson **Oun koun gni do wa o** de la face 1 du volume 08 s'illustre à deux niveaux. D'une part, dans le ton des jaloux venus assister Alèkpéhanhou, lui présenter leurs condoléances après le sinistre dont il a été victime, la mort d'un de ses proches notamment. Alors que, naguère, quand il avait acheté la voiture ou mis l'enfant au monde, ceux-ci avaient tous manifesté de la jalousie. Ces genres de condoléances ne sont donc pas sincères ; elles sont empreintes d'ironie.

Dans la chanson **Ani do gni dji gbe a dja?** (Qu'as-tu d'original à ajouter ?), deuxième

chanson de la face B du volume 10, Alèkpéhanhou souhaite la bienvenue à ses rivaux inexpérimentés qui, un beau matin, se sont rendus au marché pour acheter zinli et kpézin (instruments du zinli) dans l'intention de le rivaliser. C'est le même message qu'il adresse à ses adversaires dans la chanson Gnonwatché **we gni kin**. « Si vous me jalousez parce que ma carrière d'artiste est à l'origine de ma fortune, devenez alors vedette puis collez-moi la paix. Qui vous l'interdit d'ailleurs ? » L'ironie se note dans cette chanson parce qu'Alèkpéhanhou, imbu de sa personne et de ses qualités d'artiste confirmé, sait que ceux qui le jalouent ne pourront jamais exceller plus que lui en la matière.

#### 3.4.4. L'euphémisme

C'est un procédé qui consiste à adoucir une expression trop crue, trop choquante, à atténuer une vérité pénible à supporter. A l'écoute des chansons d'Alèkpéhanhou, on peut répertorier de nombreux termes « fon » qui adoucissent ou banalisent la mort. C'est ainsi que lorsqu'un roi meurt, on dit qu'il s'est rendu à Allada. L'expression « Dieu lui a dressé le lit » s'emploie pour signifier que quelqu'un est mort. Plus intéressant encore, il y a divers tours euphémiques qui s'emploient selon le statut du disparu. Ainsi, quand un enfant meurt, on ne dit pas dans le bon langage qu'il est mort, on dit plutôt / kèn wè flè /, c'est-à-dire littéralement: « La pierre est tombée ». Quand un jeune homme ou jeune fille meurt, on dit / kù wè wèn / : « C'est la mort qui a rompu ».

#### 3.4.5. La périphrase

C'est une expression formée de plusieurs mots que l'on substitue à un seul terme. Par ce procédé, on analyse ou décrit les divers éléments d'un objet ou d'une idée, au lieu de les nommer directement. Parfois, au lieu

de s'appeler par son nom LOUCOU MICHEL ou son pseudonyme, il préfère solliciter une tournure périphrastique. Par exemple : « Moi qui chante et qui suis admiré par les gens de la haute classe ». Parfois, il se désigne par une tournure qui relève à la fois de la métaphore et du panégyrique clanique : « Alè jasu jasi hwelinu » ou « hwelinu agenuvi »/le rossignol, enfant de la cité du soleil, enfant des Aguénou... (**Agbadjayi ma bè gbe**). Dans ses pièces, il a désigné ses rivaux, notamment Alèmandjohando et Kindo, par cette périphrase « Gblo dɔ gbòn tete tolè » (les guignols niais ambulants). Par ce style, il révèle directement aux auditeurs ce que sont ses rivaux et que tout le monde est sensé savoir. Une façon de se moquer d'eux sans les nommer.

#### 3.4.6. L'exclamation

L'exclamation proprement dite, c'est l'explosion spontanée de l'âme, le cri du cœur. Quand l'exclamation ne vient pas d'Alèkpéhanhou lui-même, elle vient d'une autre voix en fond sonore pour marquer l'étonnement qui tient lieu de dénonciation. Par exemple, dans son réquisitoire implacable contre son adversaire dans la chanson **Todé hou Todé** du volume, Alèkpéhanhou ne passe rien sous silence, rien des forfaits de Hounsou. Dans cette énumération, il en vient à aborder un de très grave, et que la société fon, comme beaucoup d'autres certainement, a profondément en horreur : l'inceste (commis ici par Hounsou sur sa propre fille). En ouvrant la page de cette révélation d'inceste, une voix s'élève pour marquer son indignation par *yeye* !.

#### 3.4.7. L'interrogation

L'interrogation proprement dite est une demande faite impérieusement pour insister sur une idée.

Le titre **Ani do gni dji gbe adja ?** du volume 10 est une subjection, c'est -à-dire

une interrogation oratoire qui s'adresse à l'un de ses rivaux. Il lui demande ce qu'il a d'original à dire qui pourrait égaler ses chansons à lui. A travers cette interrogation dont la réponse paraît évidente, il ridiculise tous ceux qui s'inspirent maladroitement de lui mais qui le dénigrent à la fin.

Quand ses interrogations ne relèvent pas de la subjection, elles relèvent de la dubitation, c'est-à-dire d'une ignorance simulée, en vue de prévenir l'objection ou de la provoquer une fois réfutée. En exemple, nous pouvons citer l'introduction de la chanson **Mibedekou**.

### 3.4.8. La prétérition ou prétermission

C'est le refus simulé de dire une chose que l'on dit fort bien. On en rencontre dans certaines chansons d'Alèkpéhanhou, comme, par exemple, dans la chanson « **To dé hou tode** » du volume 4. Après avoir révélé au public tout le dessous de son adversaire contre qui il réclame une sanction humiliante, il s'interdit, néanmoins, par une prétendue clémence, de livrer tout le « dossier » (c'est bien le terme qu'il emploie) de l'homme. Ce procédé relève fort bien de la prétérition. Cette figure de style est également clairement exprimée dans la chanson **Lokpé hou dé** du numéro ACM 012. Dans cette chanson, Alèkpéhanhou invite les hommes à travailler pour s'assurer leur dignité, car le pauvre n'a souvent pas d'ami. Pire, de nos jours, l'argent est au centre de tout, même dans l'élection des chefs de famille, contrairement au temps jadis où l'on consultait les ancêtres. Mais bien qu'il l'ait dit, il s'est empressé d'ajouter : « **Nyí wé dǎ á** », (« Ce n'est pas moi qui l'ai dit »). Ce qui confirme la prétérition, car, en déclarant qu'il se garde de le dire après l'avoir dit, on peut considérer qu'il l'a quand même dit et que l'effet de la déclaration demeure le même.

### 3.4.9. La prosopopée

C'est un procédé par lequel on prête le sentiment et la parole à des êtres inanimés, à des morts ou à des absents. Alèkpéhanhou appelle souvent les ancêtres de sa lignée au secours pour le délivrer des mains de ses ennemis. Quand il évoque le nom de son père, c'est pour lui demander de continuer de l'inspirer afin qu'il ne tarisse jamais de chanson et continue d'être son digne représentant.

Les fables qu'il chante sont des formes de prosopopée, car il fait parler souvent les animaux qui, en réalité, représentent les hommes. En exemple, nous pouvons citer la perfidie du serpent à l'encontre de la grenouille dans la chanson **Dan wli bessé** (face B, ACN004). Dans la chanson **Zounméfi nékan nè an** ( volume B, ACM013), c'est le bouc qui, enviant le sort du cerf, rompt la corde pour aller se réfugier dans la brousse. Mais le cerf lui montre que sa constitution physique ne le prédispose guère à vivre en brousse : il sera la proie facile des chasseurs.

### 3.4.10. La personnification

La mort et beaucoup d'autres objets de la nature sont personnifiés dans les chansons d'Alèkpéhanhou. L'artiste leur attribue souvent des comportements humains. Par exemple, la Mort, Dieu et le Tonnerre ont entrepris un jour un long voyage. En chemin, après des jours de marche, une soif s'empara d'eux. Ils décidèrent alors de solliciter un paysan qui travaillait dans son champ. Cet exemple de la chanson **Kou dokpo do** du volume 9 montre bien qu'Alèkpéhanhou, par ce procédé de rhétorique, range au même plan la Mort, le Tonnerre et Dieu qui agissent comme des humains. Les éléments de la prosopopée étudiés plus haut peuvent être considérés comme des figures de style relevant de la personnification.

## CONCLUSION

Ce travail réalisé sur les chansons de la vedette du zinli, Michel Loucou dit Alèkpéhanhou, nous a permis de montrer la richesse thématique et stylistique de ses chansons inspirées de la tradition. Et pour rendre compte émotionnellement du monde et de l'esprit qui l'anime, il puise dans la richesse de sa langue qui lui fournit des mots à la fois pertinents et rares. En autorisant une recomposition néologique, cette langue permet une symbiose avec des langues étrangères à la culture fon, notamment le yorouba et la langue française, langue de travail au Bénin.

Il s'agit de donner, prioritairement aux collègues du secondaire, la preuve démontrée de la richesse des productions orales, notamment la chanson qui peut efficacement servir de support dans l'enseignement des thèmes, des figures de styles et des formes de langage ou des genres dans les cours de langue. Par ce fait, il s'agit aussi de les inciter à exploiter la richesse des productions orales. Les collègues pourront s'inspirer de ce travail pour élaborer leur fiche. L'enseignant qui exploite ce travail en situation de classe hésiterait beaucoup moins dans la préparation de son cours et lors de son exécution.

Ce travail montre qu'à partir d'une chanson, les apprenants peuvent acquérir plusieurs habiletés et capacités. Par exemple, ils pourront acquérir les compétences de la bonne écoute, de la transcription, de la traduction qui suppose l'effort de recherche du mot juste, de la révision des notions grammaticales et de la description des mots. A partir des chansons, ils pourront également acquérir des compétences dans la rédaction des éléments biobibliographiques, dans la capacité d'analyse du texte littéraire en vue d'en ressortir la richesse thématique et stylistique, sans oublier l'amour du terroir qui se crée ou se recrée au contact des textes de chansons librement choisis par les

apprenants. Puis, enfin, ce travail peut pallier la difficulté d'insertion des langues nationales au programme. La nécessité d'étudier une chanson de son terroir impose au préalable l'appropriation des ressources de la langue.

### Eléments bibliographiques

[1] Agblemagnon FN., *Sociétés orales d'Afrique Noire*, Paris, éditions Silex, 1984.

[2] Akoha AB., (2010), *Syntaxe et lexicologie du fon-gbè Bénin*, Paris, L'Harmattan.

[3] Akoha AB., « Le français et la promotion des langues béninoises », in *Langage et pédagogie*, n° 9 décembre 1999.

[4] da Cruz M., (1998), « La dérivation lexicale en Gbè » in *Langage et Devenir* n°8, août.

[5] da Cruz M., (2003), « La composition dans les parlers gbè » in *Revue Ouest-Africaine des Enseignants de Langues, Littérature et Linguistique (ROADEL)*, vol 2, n°1, mars.

[6] Amon E, et Bomati Y., *vocabulaire du Commentaire de texte*, Paris, Larousse, 1990, 207 p.

[7] Collectif du CENALA, *Alphabet des langues nationales*, Cotonou, CENALA, 2° Edition, juin 1990.

[8] Gbeto F., *Le Maxi du Centre-Bénin et du Centre-Togo. Une approche autosegmentale et dialectologique d'un parler Gbe de la section Fon*, Allemagne, éditions Rüdiger Köppe Verlag-Köln, 1997.

- [9] Akoha AB., *Quelques éléments d'une grammaire du Fongbe : nominal et syntagme nominal*, Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris III, 1980.
- [10] Amegniagbo T, Sofonnou KE., *L'enseignement de la littérature orale dans les lycées et collèges d'enseignement moyen général de la République Populaire du Bénin*, mémoire de fin de stage pour l'obtention du CAPEM, année académique 1986-1987, FLASH-UNB.
- [11] Bogniaho A., *Histoire du HAN ou la chanson populaire dans WEME*, Thèse pour le Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle ès Lettres, Université de Paris IV, Sorbonne, 1980.
- [12] Bogniaho A., *Chants Funèbres, chansons Funéraires du Sud-Bénin : formes et style*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Paris IV, Sorbonne, 1995.
- [13] Bogniaho A., « Littérature orale au Bénin : Essai de classification endogène des types de paroles littéraires », in *Ethiopiennes*, nouvelle série, Vol ; 4, Dakar, n°3-4, des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestres 1987.
- [14] Bogniaho A., « A la découverte de la chanson populaire au Bénin », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol. 8, 1988.
- [15] Bogniaho A., « Littérature orale et développement » in *Littératures art et société*, Cotonou, Editions Les Flamboyants, 1999.
- [16] Bogniaho A., « Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin », in *Revue du CAMES*, Série B, vol. 4, 2002.
- [17] Bogniaho A., « Le mythe africain comme une perception enrichie du genre », in *Annales de la FLASH*, n°8, déc. 2002.
- [18] Bogniaho A., « Couvent, *Personne et Nom dans Wémè* », *Conférence inaugurale*, FLASH, UNB, Cotonou, 2001.
- [19] Iroko F., « Une littérature orale : le panégyrique clanique du souvenir », *Notre librairie*, n° 124, Octobre Décembre 1995.
- [20] Rassinoux J., *Dictionnaire Français-Fon*, Madrid, Ediciones Selva y Sabana, Société des Missions Africaines, 2000.
- [21] Ripert P., *Dictionnaire des auteurs classiques, France, Brodard et Taupin*, 2002.
- [22] Segurola B, Rassinoux J., *Dictionnaire Fon-Français*, Madrid, Ediciones Selva y Sabana, Société des Missions Africaines, 2000.

## DISCOGRAPHIE

Quelques albums de la production discographique de Michel Loucou dit Alèkpehanhou  
**ACM Vol. 1**

### Face A

1. Gnonnou gbèmi
2. Kou wlima
3. Assou Hlouin Houe die

**AIR 05 LOUCOU MICHEL ALEKPEHANHOU ET SON GROUPE FOLKLORIQUE ZINLI « MISSOGBEHA » de ZOGBO-COTONOU**

**Distribution face SOBEGI VODJE C/960 L BP 03-05-65**

### Piste A

### Face B

1. Koklo azinnon
2. Avi yamahoue
3. Kou lo gni ahouan

### Piste B

La chanson d'inspiration traditionnelle comme support efficace de l'enseignement des thèmes et des figures de style

1. Gnigbessou bodjo bodo
2. Mibedekou
3. Nouédjègbé nègbé lé

**LMA 003**

**A**

1. GBE SO NOU DOME
2. NOU DJLE DO NOU WOU
3. VODOUN NOUKE

ACM 004 Commentaire : « Toujours égal à lui-même Alèkpéhanhou vous gratifie du Zinli filtré »

**Face A**

1. Kou tchi kan
2. Mèdagbé bi vo
3. Todé hou to dé

1. Kézéviafogaga
2. Hadindinho
3. Yémaflinwé

**B**

1. Dou bo wa won miton
2. Yalile
3. Gbe ma houé apido

**Face B**

1. Dan wli bessé
2. Avonon ma mon kpan
3. Bonne sin houé gnou

**ACM 05**

**A**

1. Ako djin dou mêtchan
2. Ma do wé o
3. Oun flin kou

**B**

1. Adingban di hou bo
2. Ama wou wê dé
3. Kannoumon kpota

**ACM 07 Par son œuvre que voici, ALEKPEHANHOU confirme sa qualité de moraliste.**

**A**

1. Kou oélononmoè
2. Dayihomè
3. Noukounkin

**B**

1. Agbadjayi ma begbe
2. Founfon gni houenoumagbo
3. Gnonwatche wè gni kin

**ACM 08, « Cet album est la confirmation d'une virtuosité on ne peut plus montante. »**

**A**

1. Oun koun gni do wa o
2. Ahoua hloue
3. Nou tché dé mē

**B**

1. Nou wa bo gni mē do mēsi
2. Mignon mē tin mē
3. Kpè houan mē

**ACM 09 « Il est encore là, ALEKPEHANHOU », plein d'innovations à travers des thèmes diversifiés ».**

**A**

1. Ahouangniso sin homê wêdé
2. Oun wa noutché o oun na dou
3. Tché nou mētounou
4. Assou ko ako assi na lèkê

**B**

1. Kou dokpo do
2. Honton louvèzon
3. Yé non vè hlo do gbèto

**ACM 11 (TMC)**

1. Adjassivi mama loloe
2. Kin enin ma gni kin dé
3. Mèdé dja metche gnigbé
4. Sè djin na déto mi
5. Ahouan domon
6. Sè na abiton mi dessou

**ACM 12**

**Avec une douzaine d'Albums à son actif, ALEKPEHANHOU reste indéniablement l'une des sommités du zinli d'Abomey, voire de la musique traditionnelle béninoise.**

**Prise de son : Marcel Padey**

**Ets Studio : SATEL**

**PRODUCTION ET DISTRIBUTION : Ets TOUT MOINS CHER, chez ALEKPEHANHOU**

**Face A**

1. Wêkê Yi Djla
2. Lokpé Houi Dé
3. Akounkon Dja Djakpotwé
4. Vi Ma Gni Afokpa

**ACM 16**

**Face A**

1. Kpôkpo adan non kpo gbé a
2. Houé fo do mi ma djawa
3. Ma sô mi houé o

**ACM 18**

1. Djègou djègou !
2. Oun koun na lo o
3. Gblo dô we kin dé
4. A na sô ê sô ahôssou
5. Wounfianmon
6. Houi djin ka dô e na
7. Tché tché ?
8. Kakpo sin han

**ACM 19 La source intarissable, le baobab de la sagesse africaine, et qui a toujours comblé l'attente de ses fans, tient à vous gratifier encore de ce véritable chef-d'œuvre qu'est son 19è opus ».**

1. Sato na hangna
2. Mi lo ko di hèssi
3. Mi na tounwoun midé bô églo
4. E non lin gnla nou mia
5. Awo ! mèwito !
6. Mi wè non hin sô mi
7. Na zan gbê tché d'alissa mè
8. A yanou dodo !

**ACM 20**

1. Lon mon dja sa gni gbé
2. Gan-fôkpa gan-za
3. A na mon dou bo na non gba
4. Akôvi ma dja noudé dô gbé
5. Eté ka gni kou ô ton
6. Wô wliwli non sé ho wliwli
7. Adingban-non lè
8. Aho sin han

**Face B**

1. Wlihou Wlihou
2. Lo Wigna On Vê Wigna Wê
3. Azan Kpo Do Sêsi Kin Ma Hou

**Face B**

1. Mèdé mon hodé déwou
2. Sè na nou dé wé houn
3. Ho gbê wê djin oun dé