

Sous la direction de  
Clément Di Paul et Alain Cyr Patagay Kambou

# Littérature orale africaine

Décryptage, reconstruction, canonisation

Préface de Jean Duvier



L'Harmattan

## Études littéraires africaines

**DILI PALAÏ (Clément) et PANGOP KAMENI (Alain Cyr), dir.,**  
*Littérature orale africaine. Décryptage, reconstruction, canonisation.*  
*Mélanges offerts au professeur Gabriel Kuitché Fonkou. Préface de Jean*  
*Derive. Paris : L'Harmattan, 2013, 344 p. – ISBN 978-2-343-00485-3*



Raymond G. Hounfodji

Littératures africaines et paysage

Number 39, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033149ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033149ar>

See table of contents

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Hounfodji, R. G. (2015). Review of [DILI PALAÏ (Clément) et PANGOP KAMENI (Alain Cyr), dir., *Littérature orale africaine. Décryptage, reconstruction, canonisation. Mélanges offerts au professeur Gabriel Kuitché Fonkou.* Préface de Jean Derive. Paris : L'Harmattan, 2013, 344 p. – ISBN 978-2-343-00485-3]. *Études littéraires africaines*, (39), 192-195. <https://doi.org/10.7202/1033149ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. <https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# **Littérature orale africaine**

**Décryptage, reconstruction, canonisation**

*Mélanges offerts au Professeur Gabriel Kuitché Fonkou*

**Clément Dili Palaï**  
**Alain Cyr Pangop Kameni**  
(sous la direction de)

**Littérature orale africaine**  
Décryptage, reconstruction, canonisation

### **Comité scientifique**

Abomo-Maurin Marie Rose, Université de Yaoundé I, Cameroun  
Derive Jean, Université de Savoie, France  
Dimi Charles Robert, Université de Dschang, Cameroun  
Dong Aroga Joseph, Université de Yaoundé I, Cameroun  
Enongene Mirabeau Sone, University of Swaziland  
Fandio Pierre, University of Buea, Cameroon  
Fergombé Amos, Université d'Artois, France  
Fonkoua Romuald, Université de Paris IV, France  
Kasereka Kavwahirehi, Université d'Ottawa, Canada  
Kashim Ibrahim Tala, Université de Buea, Cameroun  
Matateyou Emmanuel, Université de Yaoundé I, Cameroun  
Mbala Zé Barnabé, Université de Yaoundé I, Cameroun  
Nol Alembong, Université de Yaoundé I, Cameroun  
Nzessé Ladislas, Université de Dschang, Cameroun  
Sidibé Valy, Université de Cocody, Côte d'Ivoire  
Sissao Alain, INSS/CNRST, Burkina Faso  
Suzanne Gerhmann, Université de Berlin, Allemagne  
Tcheuyap Alexie, Université de Toronto, Canada  
Tchumkam Hervé, Southern Methodist University, Dallas, U.S.A.  
Ute Fendler, Université de Bayreuth, Allemagne

## Sommaire

<b>Préface</b>	9
<b>Introduction</b>	
<i>Clément Dili Palaï et Alain Cyr Pangop Kameni</i>	13
<b>Partie 1 : Le texte oral africain : cadrage général et générique</b>	19
Le genre dans la littérature orale africaine : essai pour une classification nouvelle	
<i>Joseph Noubissi Wambo</i>	21
La recherche en littérature orale au Cameroun : les méthodes de collecte, de traitement, de sauvegarde et de diffusion	
<i>Ledoux Noël Fotio Jousse</i>	37
Texte oral traditionnel : tissage et métissage	
<i>Bernard Lemofouet</i>	45
Mythes, symboles étiologiques et littérarité au Nord-Cameroun	
<i>Clément Dili Palaï</i>	55
Les patronymes dans l'histoire des Mafa du Nord-Cameroun : essai d'analyse socio-historique	
<i>David Maura</i>	71
Aperçu sur la littérature orale senoufo (sicite) du Burkina Faso	
<i>Alain Joseph Sissao</i>	85
<b>Partie 2 : Poésie orale : relectures heuristiques et ethnoculturelles</b>	95
La chanson, un genre à part entière de la littérature orale	
<i>Adeline Nguéfak</i>	97
L'univers de la famille dans les chansons traditionnelles du Sud-Bénin : un cercle d'étouffement et de mort	
<i>Sylvestre Djouamon</i>	117
Le chant de la résistance : au-delà de l'expression poétique, le pouvoir de la parole	
<i>Rahma Barbara</i>	127
Des poèmes rituels comme représentation de la croyance et de la démonologie des Massa du Cameroun et du Tchad	
<i>Paul Samsia</i>	141
L'héroïne dans l'opéra épique d'Afrique	
<i>Pierre Roméo Akoa Amougui</i>	153
Poésie et tradition chez les oralistes africains : les exemples de Joachim Bohui Dali et de Mamadou Traoré Diop	
<i>Tié Emmanuel Toh Bi</i>	167

<b>Partie 3 : Contes et parémies : pour une esthétique discursive</b>	183
Marges morales et esthétiques du conte africain : quel statut épistémologique d'un art entre ritualité et littérarité ?	
<i>Noël Sanou</i>	185
The Female Body in African Proverbial Discourse	
<i>Enongene Mirabeau Sone</i>	203
Analyse du système linguistique des <i>Contes moundang du Cameroun</i> de Clément Dili Palaï	
<i>Rosalie Maïrama</i>	219
Déconstruction et consécration de la divination dans les contes toupouri : enjeu idéologique de l'esthétisation d'un pouvoir	
<i>Théophile Kalbé Yamo</i>	233
Femme, images d'anthropophagie et quête de sexualité dans quelques contes mafa du Cameroun	
<i>Élisabeth Yaoudam</i>	247
Alimentation et parémiologie dans la socioculture bulu (Sud-Cameroun) : ethnanalyse de quelques proverbes	
<i>Paul Ulrich Otye Elom</i>	269
<b>Partie 4 : Oraliture et néo-oralité</b>	281
Oral Literature and its Inscription in Contemporary Written Literature : the Case of Véronique Tadjou	
<i>Karen Ferreira-Meyers</i>	283
« Laissez le bép bép ! »... Quand la ville bouge, tout bouge. Quelques traits (si peu) ordinaires de l'oralité dans le discours commercial au Cameroun	
<i>Jean Benoît Tsofack</i>	291
La littérature orale camerounaise comme moyen d'expression pour la bonne gouvernance sensible au genre	
<i>Blandine Manouere Koletou</i>	315
L'oralitude à l'Université de Dschang : bilan des travaux pionniers	
<i>Alain Cyr Pangop et Marie Makougang</i>	3255
Le vidéo-film nigérian dans le prolongement de l'histoire orale	
<i>Françoise Ugochukwu</i>	341
<b>Les contributeurs</b>	357

## Préface

---

Dans toutes les disciplines et dans tous les pays, il est des pionniers qui contribuent à promouvoir dans leur milieu de nouveaux champs de recherche ; soit qu'ils en aient été eux-mêmes les fondateurs, soit qu'ils jouent un rôle de passeurs en contribuant à implanter et à populariser chez eux un ordre de préoccupations ayant cours ailleurs. C'est à cette trempe d'hommes qu'appartient Gabriel Kuitché Fonkou qui, au Cameroun, a été sans doute un des universitaires ayant le plus œuvré au développement des études sur les cultures orales africaines :

– par ses travaux scientifiques tout d'abord, à l'origine desquels sa belle thèse d'État, soutenue en 1988 à l'université de Lille III et intitulée « Création et circulation des discours codés en milieu ngɔmba/mungum ». C'est à cette occasion que j'ai fait la connaissance de Gabriel Kuitché puisque j'étais membre de son jury. À l'époque, cette recherche tranchait par rapport à beaucoup de thèses sur l'oralité africaine soutenues dans le cadre d'études littéraires. Celles-ci marquaient souvent un retard théorique important par rapport à celles qui étaient conduites sous la bannière de l'ethnolinguistique, dans la lignée de l'école de Geneviève Calame-Griaule. En effet, la plupart, à l'époque – un quart de siècle déjà – traitaient les discours de l'oralité comme des textes, s'intéressant essentiellement à leur contenu, au mieux contextualisé, mais ignorant tout de la variabilité et des éléments paralinguistiques susceptibles de faire sens dans le cadre de la *deixis* d'une performance donnée. Au contraire, la thèse de Gabriel Kuitché définissait les discours codés par rapport à des critères de la culture endogène et l'échantillon qu'il en présentait était le fruit d'une collecte personnelle de terrain ayant pris en compte un certain nombre de paramètres fondamentaux ; souci de recueillir les discours dans des conditions naturelles plutôt qu'artificiellement provoquées, recherche d'une diversification dans la gamme des interprètes pour mettre en lumière le phénomène de la variabilité. Dans sa politique de traduction, se manifestait aussi un souci, trop peu répandu chez les chercheurs africains de l'époque, de conserver au texte un certain nombre de ses propriétés orales originelles. La soutenance avait donné lieu à d'intéressantes discussions entre lui et moi qui, malgré ces éminentes qualités, avais déploré l'ignorance de trop de travaux menés en ethnolinguistique africaine sur ces questions, travaux dont la connaissance aurait permis d'approfondir encore les analyses proposées. Ce fut le début d'un dialogue fructueux entre nous et j'ai beaucoup apprécié l'ouverture d'esprit de Kuitché qui n'a pas rechigné à s'informer et qui surtout a su faire son profit, dans ses publications ultérieures, de ces compléments de lecture. Voilà en effet un chercheur qui est tout sauf un mandarin figé dans ses certitudes dogmatiques. En bon penseur, il est toujours en évolution, capable

de s'informer des dernières avancées de sa discipline et, quand il le faut, de se remettre en question. C'est ce qui l'a conduit à participer à de nombreux colloques au Cameroun et à l'international. D'ailleurs, la dernière fois que nous nous sommes revus – toujours avec le même plaisir – c'était en 2008 à Lecce, en Italie, à l'occasion d'un colloque de l'ISOLA (International Society for Oral Literature in Africa).

– par son enseignement ensuite et en particulier par son encadrement de troisième cycle à l'université de Dschang dont il a d'ailleurs conçu les premiers programmes pour ce qui est des études africaines. Un bilan des travaux sur l'oralité au sein du département d'études africaines de cette université, dont Kuitché fut longtemps le coordonnateur, fait apparaître qu'il y a dirigé de très nombreuses recherches sur l'oralité camerounaise (en particulier bamiléké) et qu'il a formé ainsi dans ce domaine un grand nombre d'enseignants-chercheurs camerounais dont certains sont aujourd'hui universitaires et rendent d'ailleurs hommage dans ce volume à tout ce qu'il a pu leur apporter en termes de connaissances théoriques et d'expérience pratique d'homme de terrain. Mais le Professeur, qui n'a pas négligé non plus de prendre des responsabilités administratives dans son université de Dschang où il fut doyen de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, n'est pas resté enfermé dans son terroir ; son rayonnement s'est étendu au plan national (il a notamment enseigné dans les universités de Yaoundé I et de Ngaoundéré) et international, puisqu'il eut l'occasion d'être professeur invité dans plusieurs universités en France et en Italie.

– par son militantisme culturel au service de l'oralité enfin, qui déborde largement le strict cadre de l'enseignement universitaire. Il a été en effet l'instigateur de beaucoup de manifestations culturelles destinées à donner une plus grande visibilité au patrimoine oral camerounais. Ainsi les « Veillées de littérature orale » dont il a instauré la tradition en 1996 ou les soirées de contes, de poèmes et de chants, comme celle qu'il a organisée à l'occasion de la rentrée solennelle de l'université de Dschang en 1998 ; sans oublier le « Club Oralité » qu'il a animé sans faillir pendant des années, ni les nombreuses conférences qu'il a été amené à prononcer, tant pour la communauté universitaire que pour le grand public.

N'oublions pas enfin que Gabriel Kuitché Fonkou n'est pas seulement un enseignant-chercheur de renom, il est aussi un écrivain, auteur de poèmes (*Chants du cœur*, Yaoundé, SIL), de romans (*Moi taximan*, Paris L'Harmattan, *Au pays des(intégrés)*, Yaoundé, CLE), de nouvelles (*Les vins aigres*, Yaoundé, CLE). On pourrait se dire qu'il s'agit là de deux activités parallèles et autonomes l'une par rapport à l'autre. Ce serait oublier que son œuvre de création, en particulier poétique, est toute nourrie de la culture orale de son terroir. L'unité de l'œuvre de Kuitché tient donc à la perméabilité entre l'oralité qu'il a analysée et enseignée et l'écriture à laquelle il s'est aussi consacré.

C'est à toutes ces facettes, du chercheur, de l'enseignant, du créateur que les différentes contributions de ce volume de *Mélanges* réunis à l'initiative de Clément Dili Palaï et Alain Cyr Pangop Kameni – qu'ils en soient remerciés ! – rendent aujourd'hui un hommage mérité. Le Professeur Kuitché, depuis qu'il a pris sa retraite, est désormais Professeur émérite. Ce titre n'est pas seulement une consécration honorifique, c'est le signe que son activité d'universitaire n'est pas terminée et toute la communauté africaniste internationale peut s'en réjouir.

Un de ses disciples, Eugène Mirabeau Sone, a fait remarquer, dans un hommage rendu à son maître, que les vrais professeurs ne prennent jamais leur retraite, car on n'arrête jamais ce qui est une vocation et même pourrait-on dire, une passion. C'est un avis que je partage et je souhaite à notre collègue Gabriel Kuitché Fonkou encore de longues années de vie active et rayonnante pour le plus grand bénéfice de l'africanisme en général et des études sur l'oralité en particulier.

Jean Derive  
Professeur Émérite  
Université de Savoie  
INALCO/LLACAN  
France

## Introduction

Clément Dili Palaï et Alain Cyr Pangop Kameni

---

Dans le contexte colonial d'invention ou de production de la littérature orale, des transcriptions en langues africaines « codifiées » avaient été envisagées par l'entremise des agents de l'entreprise de conversion culturelle, des traductions en langues européennes. Ces derniers cherchaient à savoir comment aborder ces textes transcrits ou traduits.

En contexte postcolonial, une nouvelle donne se signale. Plusieurs chercheurs, africains notamment, découvrent dans une approche déconstructrice, la nécessité d'une ré-écriture ou d'une re-traduction de ces textes afin d'y inscrire l'hétérogénéité mise sous le boisseau par l'essentialisme du discours colonial.

Pour donc sortir les mythes, les légendes, les épopées, les contes, les proverbes et autres formes orales d'expression littéraire de l'herméneutique monotonique fondée sur la seule tradition occidentale et les inscrire dans une herméneutique pluritopique (Kasereka Kavwahirehi, 2004), il a fallu adapter l'objet de la recherche qui, avec l'avènement des nouveaux médias, devient le lieu de négociation ou de conflit entre plusieurs traditions...

Il s'est agi dans ce collectif, de jeter un regard neuf sur l'objet du discours africaniste diversement appelé « littérature orale africaine », « littérature africaine non écrite » (Finnegan, 1970), « parole-patrimoine » (Ntabona, 1995), « oraliture » (Bernabé, 1997 et Ernst Mirville, 2001), ou encore « orature » (Claude Hagège, Ngugi Wa' Thiongo 1998). Ces appellations témoignent, somme toute, de la dynamique scientifique de l'art oral qui se tisse aujourd'hui non sans susciter des malaises théoriques et méthodologiques, à travers des canaux de diffusion tels que la littérature écrite contemporaine, les arts du spectacle, le cinéma, la radio, la télévision, l'internet, etc.

Les contributeurs à ces premiers mélanges offerts à Gabriel Kuitché Fonkou, professeur émérite, écrivain, mais surtout oraliste dont les travaux ont substantiellement problématisé les approches théoriques de l'oralité africaine, ont su faire valoir ces phénomènes de (re)conversion qui se signalent désormais comme un lieu de reconfiguration d'un monde multi et interculturel, mais aussi une manière de mettre fin à l'exclusion qui frappe les sociétés dont il est tiré pour être traité dans les laboratoires scientifiques enracinés dans la tradition occidentale (Hountondji, 2001). On comprendra pourquoi une attention particulière est accordée aux jeux de langage et à la performance, aux tissages et aux métissages, dans ce que nous proposons d'appeler ici une « oralité inter-médiaire ».

L'ouvrage s'organise ainsi en quatre mouvements équilibrés. Le premier offre un cadrage général et générique du texte oral africain. En requestionnant à nouveaux frais quelques exemples et contradictions épistémologiques qui ne nient pas pour autant la culture hybride de l'Africain d'aujourd'hui, Joseph Noumbissi Wambo y propose une nouvelle taxonomie générique de la littérature orale africaine dont la ligne de démarcation se nourrit à la sève de la culture d'engendrement, avec ses formes endogènes de résistances au moule occidental.

En se posant la question de savoir pourquoi la recherche en littérature orale suscite peu d'émules au Cameroun, Ledoux Noël Fotio Jousse s'appuie sur les rares temps forts de l'histoire de la recherche en littérature orale au Cameroun pour relever les écueils méthodologiques qui surgissent et qui rebutent, avant de suggérer de nouvelles pistes de collecte efficace, de traitement adéquat, de sauvegarde réelle et de large diffusion des formes orales d'expression littéraire.

Dans la même lancée, mais tout en étant moins prescriptif et moins afrocentriste, Bernard Lemofouet s'appuie sur des catégories transtextuelles telles que l'hypotexte et l'hypertexte repérées chez Gérard Genette pour s'interroger sur la notion d'auteur en orature : y a-t-il des auteurs ou bien s'agit-il tout simplement des textes populaires anonymes transmis sans d'éventuelles modifications et transformations ? Pour répondre à cette question, le texte oral traditionnel est considéré alors comme un mur construit par plusieurs maçons ou encore comme une sorte de boubou d'Arlequin ; d'où le tissage et le métissage dans certains genres notamment les chants de labeur, les chansons funéraires, le mvèt, les proverbes, les devinettes, les contes, etc.

En considérant les mythes au sens où l'entend Mircea Éliade, Clément Dili Palaï procède à une catégorisation du mythe à partir de groupes ethniques peul, guiziga, moundang, fali, gbaya du Cameroun septentrional. Cette lecture lui permet d'isoler des symboles obsédants et riches en signification tels que le mortier, le pilon, l'œuf, l'eau, le feu qui sont les marqueurs essentiels de la cosmogonie de ces peuples. On finit par percevoir que dans la hiérarchie des genres littéraires oraux, le récit des origines, le mythe se veut fondateur de toute forme littéraire, de l'oralité à l'écriture ; que même dans sa forme désacralisé constituée de légendes, épopées, contes, les proverbes, les devinettes et autres poèmes et chansons (comptines, berceuses, chants nuptiaux, chants de labour, d'initiation, de guerre, de chasse, etc.), il dit aussi la condition humaine ; qu'il est la source historique qui façonne les modèles littéraires et véhicule des enseignements aussi bien structureaux que moraux. Pour cette source de l'histoire, les patronymes, indices d'identification des personnes, sont des données de la mémoire et par conséquent chargés d'histoire. L'étude de ces modes d'expression par David Maura chez les Mafa permet de mieux éclairer la mémoire et l'histoire de

cette communauté ethnolinguistique anciennement installée dans les massifs du Mandara au Nord-Cameroun. Dans une perspective dynamique et sociocritique des messages véhiculés par les noms, l'impact des patronymes sur l'appartenance d'un individu à une caste, ainsi que l'influence peule et coloniale sur les patronymes mafa sont mis en évidence. Cependant que les potentialités culturelles issues des anthroponymes doivent être conservées, car elles mettent à jour les valeurs culturelles, positives ou négatives, et la conscience d'un peuple.

À partir des enquêtes menées dans le village de Kotoura, chez les Sénoufo du Burkina Faso, Alain Sissao procède à une analyse ethnologique des proverbes sicite tout en jetant, par surcroît, un regard synoptique sur la littérature orale sicite, notamment les contes, les devinettes et les chants afin de faire ressortir la vision tellurique du monde de cette société.

Pour clore ce cadrage général et générique de la littérature orale africaine et inaugurer transitivement le deuxième mouvement de l'ouvrage consacré aux lectures heuristiques et ethnoculturelles de la poésie orale africaine, Adeline Nguefak ambitionne de montrer, à partir d'un corpus de chansons camerounaises (traditionnelles ou modernisées), comment les processus créatifs, performatifs et réceptifs révèlent les caractéristiques qui font de ce genre oral – souvent considéré comme un sous-ensemble culturel banal, d'art brut ou d'art déclassé selon la formulation du sociologue Edgar Morin – un genre total et essentiel de la littérature orale, un segment majeur de la culture.

Si l'univers de la famille dans les chansons traditionnelles du Sud-Bénin apparaît sous la plume de Sylvestre Djouamon comme un cercle d'étouffement et de mort, du fait d'une perception ethno-philosophique négativiste et totalement pessimiste de l'homme, Rahma Barbara transcende ce fatalisme en étudiant au plan linguistique la représentation de la résistance dans les chants oraux arabes marocains qui appartiennent à des régions différentes : la *Aita Jabaliya* du Nord-ouest du Maroc, la *Aita Mersaouiya* qui est un produit de la région casablancaise et, du Maroc oriental, le genre distinctif *S-Seff*. L'étude examine, de ce fait, la structure interne (propriétés morphosyntaxiques et sémantiques) de trois variétés de chant dans leur pratique orale, où le pouvoir de la parole réside dans le fait que le chanteur arrive à inciter les gens au soulèvement contre l'occupant et à la quête de la libération. Le paradigme de ces expressions poétiques dévoile les fonctions qu'elles assurent en lien avec leur portée sémantique et symbolique.

Dans la suite d'une telle considération, les poèmes rituels du peuple massa du Tchad et du Nord-Cameroun, généralement proférés sous formes de prière et de prophétie, ne sont pas chantés, mais psalmodiés au rythme des gestes qu'ils accompagnent. L'article de Paul Samsia qui le démontre a pour objet d'analyse les croyances et la démonologie massa, ainsi que leur incidence sur le comportement des individus au sein du groupe social auquel

ils appartiennent. Il en ressort que le Massa, tout en s'extériorisant, s'investit jalousement dans la conservation de ses valeurs ancestrales, culturelles et spirituelles, lesquelles semblent de plus en plus subir une dégradation progressive de nos jours.

C'est la femme dans l'opéra épique, résultat des épopées orales originales du peuple bassa du Cameroun, que Pierre Roméo Akoa Amougui choisit de mettre en observation. Sa geste se réfère à la représentation de l'oralité sous une formule nouvelle où sont alliés poésie et théâtre et où le féminisme apparaît dans son discours et son action. L'opéra épique est alors une expression artistique taillée à la mesure d'une manifestation du genre féminin et permet en même temps de mettre les femmes au devant de l'évolution générique et d'exprimer sa nouvelle esthétique.

Cette interartialité et cette intergénéricité de la poésie et de la tradition chez les oralistes africains sont d'un égal intérêt pour Emmanuel Toh Bi Tié qui étudie les exemples des ivoiriens Joachim Bohui Dali et Mamadou Traoré Diop. L'émotivité de l'âme africaine recèle, chez ces auteurs, le vécu des canons structurels de la poésie, à savoir, la rythmique, l'image et le symbole. Il en découle que se conjoignent tradition et poésie, en termes de dialectique entre un vécu concret et une forme linguistique.

En outre, le troisième mouvement de l'ouvrage est consacré à l'analyse des contes et du discours parémiologique. Ici, l'esthétique discursive et les particularités des *Contes moundang du Cameroun* de Clément Dili Palaï sont mises en exergue par Rosalie Maïrama, tandis que Théophile Kalbé Yamo discerne un enjeu idéologique de l'esthétisation d'un pouvoir à travers la déconstruction et la consécration de la divination dans les contes toupouri du Cameroun.

En observant les marges morales et esthétiques du conte africain, Noël Sanou s'interroge sur le statut épistémologique d'un art opérant entre ritualité et littérarité. Élisabeth Yaoudam en offre une illustration maîtrisée dans l'analyse de quelques contes mafa du Cameroun, où la femme en quête de sexualité apparaît sous des traits d'anthropophagie. Par le biais de la psychanalyse, le parcours initiatique vers la féminité nous permet de voir les différents chemins qu'emprunte la femme pour parvenir à se définir socialement à travers l'accomplissement de certains faits importants tels la naissance et le mariage.

La dimension parémiologique ressort véritablement dans deux articles dont l'un, en anglais, d'Enongene Mirabeau Sone, table sur le corps féminin dans le discours proverbial en Afrique, avec une emphase sur les parémies chez les Bakossi du Sud-ouest du Cameroun ; et l'autre, de Paul Ulrich Otye Elom, opère une ethanalyse de quelques proverbes bulu du Sud-Cameroun relevant du registre gastronomique. Une interprétation ethno-anthropologique des proverbes liés à l'alimentation permet de voir que le phénomène alimentaire est un fait social vital, indexé à une socioculture

particulière. Ces proverbes dont on sait la valeur dans les joutes oratoires, font intervenir ici la vision bulu de l'organisation politique, de l'économie, des relations de parenté, de la diplomatie, de l'éducation, de la mort, de la justice, de la construction de la personnalité, etc.

Le quatrième et dernier mouvement de ce volume planche sur la néo-oralité et l'oralité qui ressurgissent des nouveaux modes de communication et des recherches académiques. L'analyse de la littérature orale incluse dans *La Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice* (2005) ouvre la relation entre l'autofiction et la littérature orale. En liant ce texte à la plus récente autofiction de Véronique Tadjou, *Loin de mon père* (2010), il s'agit de vérifier combien la littérature orale est à la base de la notion d'autofiction qui se réfère à une forme contemporaine de l'autobiographie dans laquelle réalité et fiction sont mélangées (Dobrovsky, Colonna, Gasparini). Si Karen Ferreira-Meyers en perçoit les traits caractéristiques majeurs dans l'écriture contemporaine, à l'exemple de l'écrivaine ivoirienne Tadjou, il en va tout autrement de Jean Benoît Tsofack qui pousse la réflexion au-delà de la fiction, pour faire valoir quelques traits *sui generis* de l'oralité dans les stratégies de publicité commerciale au sein de l'espace urbain camerounais. Une approche qu'élargit Blandine Manouere Koletou dont l'étude envisage la littérature orale camerounaise comme moyen d'expression pour la bonne gouvernance sensible au genre.

Alain Pangop et Makougang qui dressent le bilan quantitatif et qualitatif des travaux pionniers en oralité sortis du laboratoire *Texte et culture* du département d'Études Africaines de l'Université de Dschang, soulignent en fin de compte la portée didactique d'une telle entreprise et la nécessité de mener davantage des recherches dans ce champ fertile.

Françoise Ugochukwu montre habilement que le vidéo-film nigérian se situe dans le prolongement de l'histoire orale. On notera que l'héritage oral des vidéo-films nigériens dont neuf directement inspirés de l'histoire du Nigeria sont ici analysés, n'a pas encore été vraiment exploré. Pourtant, depuis 1996 et la sortie de *The Battle of Musanga* et *Love in Vendetta*, un nombre croissant de films issus de la jeune tradition cinématographique nigérienne évoquent l'histoire du pays à travers des scénarios inspirés de faits réels glanés auprès des anciens ou tirés des archives et pouvant être considérés comme un témoignage sur les époques passées. Ce faisant, ils ouvrent un nouveau canal de transmission de l'histoire régionale et nationale, prenant la relève du bouche-à-oreille pour donner une nouvelle vie au passé précolonial, colonial et aux événements de l'après-1960 en les commentant pour le grand public. Ils ont, pour ce faire, repris les fonctions des récits oraux, érigeant les personnages-clés en conteurs modernes, et laissent le plus souvent une liberté quasi-totale à l'improvisation à partir d'un canevas bâti autour de l'événement à présenter. Ce canal de transmission endosse alors le rôle didactique des contes, assure la

transmission des cultures et de l'histoire du pays, et les leçons qu'en ont tirées les milieux populaires.

On le voit finalement, transcrire, traduire, classer et canoniser à l'ère du numérique, place la littérature orale africaine à l'épreuve des nouveaux médias et accorde, de la sorte, une nouvelle dimension à l'oral. Nous laissons le soin aux lecteurs d'écrire la conclusion de ce livre après bonne lecture, tout en ayant en pensée ceux qui, comme le professeur Gabriel Kuitché Fonkou à qui nous offrons ces mélanges – on comme une couronne mortuaire mais comme un bouquet de gratitude éprouvée –, œuvrent pour le décryptage, la reconstruction et la canonisation de l'oralité africaine.

## L'univers de la famille dans les chansons traditionnelles du Sud-Bénin : un cercle d'étouffement et de mort

Sylvestre Djouamon

**Résumé :** La bête fauve tapie dans le buisson qui te menace, le serpent qui niche sous ton toit ou même dans ton lit attendant de te mordre, c'est l'homme, mais pas n'importe quel homme. Cet homme qui veut te précipiter dans l'au-delà n'est pas l'ennemi du dehors mais plutôt celui de l'enclos familial : ton oncle, ta tante, ton cousin, ton père, ta mère ou encore ton frère de même sang. Voilà en substance la perception de l'homme qui se dégage des chansons des artistes traditionnels du Sud-Bénin, une ethno-philosophie négativiste et totalement pessimiste.

**Mots-clés :** chanson, famille-collectivité, méchanceté, mort.

**Abstract:** The wild beast hidden in the bush that threatens you, the snake that lives in your compound or even in your bed waiting to bite you, is Man, but not anyone. That man who wants to hasten your death is not the enemy from outside but rather an insider. He is your uncle, your aunt, your cousin, your father, your mother or your brother of the same flesh and blood. This is, in one word, the idea that comes out of the songs by traditional artists in Southern-Benin, a negative ethno-philosophy that is completely pessimistic.

**Key words:** song, family, wickedness, death.

### Introduction

Létriki l'homme de foule dit  
L'inimitié du dehors n'en est pas une  
Méfie-toi quand tu es à la maison  
Quand tu es à la maison et que tu ne te méfies pas  
Les ennemis vont t'avoir  
Quand tu es à la maison et que tu ne te méfies pas  
Les ennemis vont te tuer  
Quand tu es à la maison et tu ne surveilles pas tes biens  
Si une mort va te faucher  
C'est dans la famille qu'elle prend sa source

Voilà la perception qu'un chanteur traditionnel béninois développe à l'encontre de la famille. André Gide aurait donc des raisons particulières propres au contexte occidental et aux problèmes de famille vécus en son temps, de lancer dans les *Nourritures terrestres* en 1897 cette déclaration explosive digne d'anathème : « Familles, je vous hais ». La famille nucléaire, la famille élargie tout comme la collectivité, aucun de ces cadres de vie n'est favorable à l'épanouissement de l'homme dans les chansons des artistes du Sud-Bénin. Contrairement à ce que clamaient l'écrivain français Victor Hugo dans *Les feuilles d'automne* ainsi que le poète Maurice Fombeure, loin d'être un lieu de refuge sûr, de pleines réjouissances et d'épanouissement total qui sauve du naufrage intérieur, la famille est plutôt perçue comme un champ de bataille, l'antichambre de la mort. La famille

n'est pas ce havre de paix, cette demeure de réarmement moral que l'on retrouve quand la rudesse de la vie et les tracasseries du métro-boulot-dodo ont défait. Bien au contraire, mieux vaut se dissoudre dans la masse anonyme offerte par la ville plutôt que de se replier sur une soi-disant famille. La famille, c'est la grande ogresse, la grande fossoyeuse qui, jalouse du succès de ses propres enfants, tend un piège infernal sans fin à ses membres. Quel Béninois originaire du Sud-Bénin n'a jamais dit ou écouté avec conviction la fameuse phrase pessimiste que voici : *Ile ni iku wa* ? Ce qui peut se traduire par : « C'est à la maison que se trouve la mort ». Dossou Létriki rapporte aussi dans l'une de ses chansons ce proverbe commun à tous les peuples du Sud-Bénin :

Ayɔnu wɛ do lo de	C'est le Yorouba qui a dit un proverbe
Ile l'aceni un gbe	C'est à la maison que se trouve le malfaiteur
eyin kule l'ota wa	L'ennemi se trouve derrière la case

Le proverbe *Ile ni iku wa* est donc un leitmotiv dans les chansons traditionnelles et modernes du Bénin, et plus particulièrement de celles du Sud-Bénin. Dans le lot d'artistes, nous pouvons citer le célèbre groupe musical Poly Rythmo, les deux artistes du reggae originaires de Dassa, Ras Bawa et Sabbat Nazaire. Rappelant la politique d'occupation spatiale dans les villages, des cases coiffées de chaume, rondes comme rectangulaires, juxtaposées, l'artiste Ayékoto du rythme agbadja de Dassa exprime cette réalité dramatique dans une figure très pittoresque et bien poignante. Il dit :

Wɛrɛ kan le fɛ, ɔfa wa gu wɛ ni  
 Afɔdji kpɔma adogbo  
 L'abile ni o

Dans une figure métaphorique particulièrement poétique et sur un ton tout à fait pessimiste, Ayékoto, artiste de Dassa, nous invite à la désillusion en nous apprenant que les brindilles de paille de la case du voisin qui plus est notre frère ne sont pas que des brindilles de paille. Il nous fait savoir que, plus que des brindilles, ce sont des flèches empoisonnées qui nous tuent à petits coups. Car, explique-t-il dans une adresse directe à l'auditeur, « ton frère immédiat sait quelque chose de la fièvre qui a emporté ton enfant il y a quelques jours. » Méfie-toi donc de ton voisin, de ton *lɔvi akɔ*, ton frère consanguin ou celui de la collectivité. La fièvre qui a tué ton enfant, détaille Ayékoto, vient du complot entre gens de la collectivité, tout comme ce que disait Gbèzé dans la chanson Mètowé :

Gbèze xo nu bo ɔɔ  
 Mètowe da deme lɔ  
 Ènɛ ɔn mètowe na d'ahwan mɛ  
 Do mɛ e do ɔɔ de ɔ  
 O to do vi mɛ hun un ma tun  
 Akwa to d'asi towe hun un ma tun

*Me e ma tun me a no wa nu do me we a ?*  
*Gbe e no gbo gbeto we a ?*  
*Gege no gosi xo meton me*  
*Xono de ma xo zen on e ma no hu ajaka ton*  
*Logozo wa ci ahwan e*  
*Numyen me ce da deme lo*  
*Nude ma no wa mede (bis)*  
*Me towe xwenu na d'ahwan me*  
*Me e ma tun me on kun no nya me gbo o*  
*Azeto no hu alighonto be no mo we a ?*  
*Xwe we ken de*  
*Xo meton me*  
*Xwe we ken de*

**Traduction :**

Gbèzè joue et dit  
 Les cheveux d'un des tiens en font nécessairement partie  
 Dans cette affaire un des tiens doit forcément faire partie de la troupe  
 Car celui qui est loin de l'autre côté  
 Si tu as d'enfant, je ne le sais point  
 Si tu as de l'argent je ne le sais point  
 Celui qui ne vous connaît pas peut-il vous nuire ?  
 Les difficultés que rencontre l'homme ?  
 La plupart d'elles proviennent de chez soi  
 Si un propriétaire n'a pas secoué ses jarres, il n'en tue point ses souris  
 La tortue qui a échoué à la guerre  
 Les cheveux d'un des miens s'y trouvent forcément  
 Rien n'arrive à l'homme (bis)  
 Un des gens de ta maison doit nécessairement être de la troupe ennemie  
 Celui qui ne te connaît pas ne peut approcher ton cabri  
 Voit-on le sorcier tuer le passant ?  
 L'inimitié se trouve dans la maison  
 Dans sa chambre  
 L'inimitié se trouve dans la maison

Si quelqu'un qui connaît bien la tortue ne livre pas son secret, on ne peut savoir son point faible et ne viser que son cou, tout le reste du corps étant protégé par sa carapace. D'après l'artiste Gbèzè, il n'y a que nos parents proches qui peuvent nous nuire facilement.

À travers l'une des chansons d'Alèkpéhanhou, le volume 8 par exemple (1995), l'artiste fustige le comportement des gens de la collectivité qui vous gardent dent lorsque votre femme accouche, lorsque vous achetez une voiture ou réalisez un exploit quelconque, mais qui se réjouissent quand la mort emporte votre enfant, quand vous perdez votre voiture par accident, etc.

Lorsque Alèkpéhanhou dénonce la perversité de l'homme et conclut que l'homme est la mort de l'homme, il en arrive à une réduction spatio-relationnelle pour situer l'origine de la mort provoquée dans la famille-collectivité, notamment dans le rang des *tovi*, les frères consanguins. En appui à cette thèse de la méchanceté des frères consanguins, sans le

développer, il énonce dans la chanson *Kezéviafoga* du volume 2, le dicton ci-après : *Tovi do zanku*. Pour un locuteur fon, la réponse à ce proverbe à énoncé devrait arriver aisément : *Novi do ani we ka do zan me ?* Il s'agit du frère consanguin qui, sous prétexte de la profondeur de la nuit, ne voudrait pas courir le risque de secourir son frère consanguin, tandis que le frère utérin de l'homme en difficulté serait prêt à braver les ténèbres et les intempéries de la nuit pour le salut de son *novi*, son frère de même mère. La famille apparaît donc comme un champ de rivalités entre frères consanguins. C'est pourquoi lorsqu'un enfant vient à perdre son père géniteur, on peut parier sans barguigner sur son avenir. Dans tous les cas, dans les chansons de nos artistes, cela n'augure rien de bon pour lui. C'est ce que conclut à juste titre un orphelin de père et de mère dans la chanson *Kezeviafoga* du volume 2 (1989) :

Depuis que la mort a fauché mon père,  
Je savais qu'aucun oncle ne pourrait lui suppléer  
Depuis que la mort a fauché ma mère,  
Je savais qu'aucune marâtre ne comblerait son absence.

Malheureusement, cela est avéré, car l'orphelin qui se lamente est devenu la bête de somme de la maison, à la fois au four et au moulin, pendant que ses frères consanguins s'amusent à longueur de journée et mangent pourtant à leur faim. C'est la même impression que nourrit Alokpon, un autre artiste de l'aire culturelle mahi du Sud-Bénin. Lorsqu'un malheur lui arrive et qu'il va consulter Fâ, l'oracle lui apprend qu'on se prépare à lui donner la mort. Les gens de la collectivité sont donc dangereux, voire vénimeux comme le souligne aussi la deuxième chanson *Egni mi bi we do tche dohoun !* du volume 10 de l'artiste Alèkpéhanhou. On aura du mal à écouter une version contraire de cette déclaration dans les chansons des artistes du Sud-Bénin. La collectivité n'a jamais voulu du bonheur d'Alokpon, ni de celui de Gbèzé, de Gangnon, de Gbèmawonmèdé, d'Anice Pépé, d'Adjahoui, encore moins de celui de Dossou Létriki. Pour ne pas prolonger indéfiniment le développement sur l'inhumanité et la méchanceté gratuite des gens de la collectivité, nous nous contenterons d'écouter une dernière fois les jérémiades du sexagénaire Alokpon dans la chanson *Gbè vè gla* ; dénonçant la méchanceté et les calomnies des *tovi akò* qui se plaisent à l'accuser à tort de tous les péchés d'Israël afin d'attirer sur lui la désapprobation publique :

L'acte qu'on ne commet pas  
Le comportement qu'on n'a point  
Alokpon dit ce qu'on n'a jamais pensé  
La pensée qui ne vous est jamais venue à l'esprit  
Mais dont les calomnieurs vous accusent  
Le vol que je ne commets point  
Les poules que je ne vole point

Leurs cabris dont je n'ai jamais détaché la corde  
Mais dont les calomnieurs accusent Alokpon  
Ce qu'on ne fait point  
La copine d'autrui que je ne drague pas  
La femme d'autrui que je ne drague point  
Mais dont les gens de la collectivité vous accusent après cours

Interrogé sur la portée de ce thème, spécialement dans le cadre de ce travail, Alokpon répond qu'il n'a fait que révéler le vrai visage de la famille-collectivité constituée plus précisément des oncles, des tantes, des marâtres et de leurs enfants, qui sont de véritables vermines. Il faut donc être fort pour vivre dans la collectivité. L'adage diffusé à tout vent selon lequel la solidarité est la valeur identitaire des Africains n'est alors qu'un mythe. « *Ako blou ako da* », ce titre d'une des chansons d'Alokpon peut se traduire par : « La collectivité est opaque, la collectivité est méchante ». Ce sont eux les revenants ou les morts dont on parle et avec lesquels on vous menace constamment. Faites attention, recommande-t-il, sinon, ils vont vous envoyer tout de suite de vie à trépas :

*E na hu we din teun* Ils vont te tuer tout de suite !  
(*Gbè vè gla*).

Les membres de la collectivité élargie sont des donneurs de mort potentiels, mais malheureusement, ils ne sont pas les seuls de qui peut provenir notre mort, il y a aussi nos femmes et enfants qui constituent des dangers en permanence.

## 2. La femme, la tueuse imparable

Si quelqu'un veut rester dans l'univers  
Si un jeune homme veut rester en ce monde  
Qu'il fasse preuve d'intelligence et qu'il sache protéger ses biens  
Parce que la vie est très dure  
Il n'y a pas de parent  
Méfie-toi  
Si tu chemines parmi tes amis  
Et que l'ami te donne de l'eau à boire  
Et te demande de la boire  
Si ton cœur est éveillé  
Si ton cœur ne boit pas tu déclineras l'offre  
Si tu chemines parmi tes amis  
Et que l'ami te donne de boisson à boire  
Et te demande de la boire  
Si ton cœur est éveillé  
Si ton cœur ne boit pas tu déclineras l'offre  
Si tu chemines avec tes amis  
Si l'ami te prépare quelque chose  
Et te demande de le manger  
Si ton cœur est éveillé tu déclineras l'offre  
Mais si tu arrives dans ta maison  
Tu seras dégagé

Tu seras pleinement confiant  
Disant que tu es déjà de retour  
Quelqu'un t'offre de l'eau  
Tu la boiras d'un trait  
Si on t'offre une boisson  
Confiant, tu la boiras d'un trait  
Si on te prépare quelque chose à manger  
Tu le mangeras entièrement  
Quand tu rentreras vraiment dans ta chambre  
Si ta femme te présente une sauce  
De quelle intelligence useras-tu pour ne pas la manger ?

À l'écoute de cette chanson du chanteur de l'Ouémé, on déduit que la femme est méchante et mortellement nuisible d'autant qu'il serait très difficile de parer la mort provenant d'elle. Même si Alokpon trouve qu'on ne peut guère vivre sans la femme, il n'en demeure pas moins qu'elle est malgré tout une source de poison et de mort. Il faut donc se garder de se confier entièrement à elles si l'on ne veut être le fossoyeur de sa propre tombe.

Mais qu'est-ce qui peut être à l'origine de cette méchanceté, de ce désir de la femme de donner la mort à son époux ? La réponse apparaît clairement dans la chanson d'Alokpon Goungba, ce que nous avons déjà abordé brièvement dans la partie traitant des cas d'atrocité du monde. L'artiste mahi dit que c'est « la folie des grandeurs » qui en est la raison essentielle. La femme, en général, est pressée pour le veuvage, surtout lorsque son associé possède de nombreux biens et que les deux sont surtout unis par le lien sacré du mariage. Elle veut tuer son mari pour hériter de ses biens. La preuve ? C'est bien l'Association des Veuves Joyeuses légalement constituée au Bénin et dans laquelle les femmes se communiqueraient les ingrédients et techniques aboutissant à l'uxoricide. Alokpon explique que cette attitude se remarque beaucoup plus dans le rang des intellectuels. La femme du paysan, qui n'a guère de pension à réclamer à la mort de son époux, est un peu plus réservée à donner la mort à son conjoint, contrairement à la femme dont le mari est un *akowé*, c'est-à-dire un intellectuel, fonctionnaire de l'État ou d'une structure dans laquelle la retraite est garantie pour le travailleur et la pension pour la femme et les enfants. C'est ce que soulignent les versets 27 à 39 de la même chanson.

À propos des femmes que nous épousons  
Même à propos de nos propres épouses  
Entre le paysan et l'intellectuel, notre vie de paysan est meilleure  
Pourquoi notre vie de paysan est-elle meilleure ?  
La femme du paysan n'a pas de pension à toucher  
La situation des intellectuels est pitoyable  
Et les tueuses de maris se sont constituées en association pour la cause  
Les tueuses de maris se sont constituées en association pour la cause  
Entre l'intellectuel et le paysan, vous voyez,

Nous, paysans, nous faisons de vieux os  
L'intellectuel ne fait pas de vieux os  
Leurs femmes ne tardent pas à les envoyer ad patres  
Et elles commencent par toucher la pension

L'image que présente Véronique Tadjou sur la femme n'est guère élogieuse. Ce reportage qui se déroule plutôt comme un carnet de voyage sur Rwanda aggrave les propos de nos artistes sur la mécahanceté de la femme.

Femmes meurtrières, femmes génocidaires, femmes contraintes à tuer, accusées d'avoir tué leurs époux, leurs enfants, des amis, des voisins, des inconnus. Femmes qui ont aidé des hommes à commettre des viols, qui ont chanté pour leur donner le courage de massacrer, qui ont trahi, qui ont pillé, qui ont décidé de se joindre à la cruauté. À coups de machettes, elles ont tué d'autres femmes, mutilé des enfants, achevé des hommes (Tadjou, 2000 : 115-117).

Véritable devoir de violence à la Yambo Ouologuem dans sa version féminine, la femme est donc mauvaise à tout point de vue, dangereuse dans tous ses points de couture. « On a toujours dit que, quand les femmes sont méchantes, elles le sont deux fois plus que les hommes. Cela s'est vérifié plusieurs fois dans les guerres civiles, les guerres de religion et les révolutions où on a vu des femmes terribles » (Ki-Zerbo, 2003 : 26-28).

Enfin, c'est bien en étroite rapport avec ces idées pessimistes sur l'homme que Hésiode, dans *La Théogonie* et dans son autre œuvre, *Les travaux et les jours*, raconte que la punition que Zeus envoya aux hommes, pour les punir d'avoir reçu le feu de Prométhée, fut l'« espèce maudite des femmes ». Autant de discours et de récits mythologiques qui démontrent que la femme, partenaire incontournable de l'homme, est, pourtant, la source funeste de la perte de l'homme autour duquel elle s'enroule. Mais nos enfants qui sont également nos associés immédiats ne sont malheureusement pas meilleurs que les femmes dans le comportement. Les ennuis et la mort qu'on peut craindre des femmes peuvent également provenir des fruits de nos entrailles.

### 3. Les enfants, les adversaires insoupçonnés

Nombreux sont les artistes traditionnels et modernes qui ont une vision pessimiste des progénitures. N'ayant pas la possibilité de choisir la qualité morale de nos descendants comme on le ferait dans une boutique, dans le titre « *Vi ma gni afɔkpa* », la troisième chanson de la face A du volume 12 (1998), Alèkpéhanhou nous recommande de composer avec cette donne, car, dans le lot de nos enfants siège notre rival ou notre pire ennemi. Une triste réalité qui amène Alokpon à se prononcer sur les différents cas de parricide et à se demander si le monde ne tend pas vers l'apocalypse. Mais quels sont les mobiles qui peuvent conduire un enfant à planifier la mort de son père ? L'une des raisons fondamentales se trouve dans la bouche de l'artiste mahi, notamment dans sa chanson *Gbè vè gla*. C'est bien par ambition démesurée

et pour des questions d'héritage que l'enfant cherche la plupart du temps à précipiter son père dans le monde de l'au-delà.

La radio annonce tous les jours des cas de parricide  
L'enfant qui tue !  
Votre enfant qui vous tue !  
Mais est-ce une raison pour ne pas procréer ?  
Voici pourquoi la chanson dit ainsi :  
Le motif de cette chanson, Goungba, je m'en vais le dire  
Que Dieu fasse que les pieds nous conduisent sur le terrain de la victoire  
Il faut que je livre l'explication de la chanson  
À propos des enfants à qui nous donnons le jour  
Paysans, les enfants que nous mettons au monde  
La situation des intellectuels est des plus déplorables  
Si on doit se méfier en ce monde,  
Vous autres, intellectuels, devez vous méfier assez  
La vie du paysan est meilleure  
Ils ne cherchent que les moyens de vous congédier pour accaparer votre fortune  
L'enfant en fait une préoccupation quotidienne  
L'enfant aussi tue !

Aussi l'artiste nous invite-t-il à la prudence et nous prie-t-il de nous rendre à l'évidence que la confiance en l'homme s'est complètement effritée.

#### **4. Les pères sorciers, les mères sorcières**

De même que les enfants peuvent chercher à tuer leurs géniteurs, de même, inversement, les géniteurs peuvent être à l'origine de la mort de leurs rejetons.

Si Alokpon ne s'intéresse qu'au cas où certains maris tuent leurs femmes ou leurs enfants pour des raisons diverses, par exemple, pour la richesse ou pour faits de sorcellerie, Gbèzé, lui, artiste mahi comme lui, mais de la jeune génération, insiste sur la sorcellerie des pères et des mères, avec des déclarations toutes aussi tranchées que déconcertantes. Si des problèmes t'assaillent dans la vie, dit-il, si tes enfants meurent sans cause apparente, de façon mystérieuse donc, si tu ne rencontres que malchances et malheurs, insuccès et déboires dans ton entreprise, les premières personnes à soupçonner, dit l'artiste d'Aklamkpa<sup>1</sup>, ce sont les ascendants directs. Si tu cherches ailleurs, tu risques de passer à côté de la plaque. Car, la tradition fon affirme à travers l'allégorie de la tortue, que ce sont vos proches qui peuvent connaître votre talon d'Achille, une image que s'approprie d'ailleurs Gbèzé pour faire peser sur les parents directs et les ascendants les lourdes accusations dont nous avons parlé. La plupart des parents sont des sorciers et nuisent librement à leurs propres enfants.

C'est quoi cette fourmi ?  
C'est quoi le serpent qui vous guette dans la brousse ?

---

<sup>1</sup> Petit village mahi, situé dans le département des collines

C'est votre père et votre mère le serpent qui vous guette dans la brousse  
 Que j'explique un peu afin que vous compreniez  
 C'est encore qui ce serpent venimeux, la vipère qui dans la brousse ?  
 Vos cousins  
 Ce sont eux le serpent  
 Maître chanteur dit qu'ils se sont associés

Ku e hu mi on  
 Gbeze dɔ  
 Mime mo de  
 Ji fi jen xe d'azin de (bis)  
 Co bɔ Dokonnu un ma nyɛn co do zo ba gbɔn wɛ lɔ  
 La mort qui m'a fauché  
 Gbèzè dit  
 C'est de vous que cela provient  
 C'est ici, sous ce toit que l'oiseau a pondu ses œufs  
 Pourtant, Dokonnou, je ne le savais pas et le cherchais loin de moi

Les parents provoquent donc souvent la mort de leurs enfants du fait de la sorcellerie et des pratiques occultes mais parfois aussi pour faire fortune.

### Conclusion

D'après les artistes traditionnels béninois, tout l'entourage de l'homme noir, notamment du Béninois, est quasiment puant et dégoûtant, générateur de mort. Malheureusement, il est difficile de le savoir très tôt à cause de l'esprit de duplicité que les proches entretiennent pour la plupart du temps. Ils se montrent bienveillants à votre égard, alors que ce sont eux les véritables comploteurs : c'est le jeu trouble de l'hypocrisie que traduisent les chansons traditionnelles fon du Sud-Bénin.

### Bibliographie

#### Quelques chanteurs

- Adovie RPB, *Gbonou kin a yin kindè*, Réf: ALS 0144.  
 Dossou Letriki dit Zéponnin et son groupe Folklorique Massè Gohoun Super d'Adjarra  
 Gbèzè, *Métowé*, DIL 167, Vol. 7.  
 Houndefo Anatole, dit Alokpon, AIR 061 (Distribution Canal Tropical C/960 Vodje Cotonou).  
 Loucou Michel dit Alekpehanhou et son groupe folklorique zinli « missogbeha » de Zogbo-Cotonou, *Kézéviafogaga*, Vol. 2, Cotonou, Distribution face Sobegi Vodje C/960 L BP 03-05-65.  
 - (1997), *E gni mi bi wè do tché dohoun*, Vol. 10. ACM 010, Cotonou.  
 - (1998), « Alèkpéhanhou », *Vi ma gni afokpa*, Vol. 12. Alèkpéhanhou.

#### Ouvrages

- Agblemagnon Nsougan, François (1984), *Sociétés orales d'Afrique Noire*, Paris, Sillex.  
 Boco, Pamphile (2000), *Proverbes de la sagesse fon (sud-Bénin)*, Cotonou, Pro manuscrito.  
 Bogniaho, Ascension (1980), *Histoire du Han ou la chanson populaire dans Weme*, Thèse pour le Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris IV-Sorbonne.  
 - (1995), *Chants Funèbres, chansons Funéraires du Sud-Bénin : formes et style*, Thèse pour le Doctorat d'État ès lettres, Université de Paris IV, Sorbonne.

- Cornevin, Robert (1976), *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Presses universitaires de France.
- Djouamon, Sylvestre (2002), *Innovations esthétiques dans l'œuvre d'Alèkpéhanhou*, Mémoire de Maîtrise ès Lettres, FLASH, UNB.
- (2007), *L'expression du pessimisme dans les chansons traditionnelles modernes de toba et de tchingoumè en milieu maxi*, Mémoire de D.E.A., École Doctorale Pluridisciplinaire, FLASH, UNB.
- (2001), « L'image de la femme dans les chansons traditionnelles béninoises », in *GOBI (Agenda culturel de Toulon et ses environs)*, N°27.
- Gbetto, Flavien (1997), *Le Maxi du Centre-Bénin et du Centre-Togo. Une approche autosegmentale et dialectologique d'un parler Gbe de la section Fon*, Köln Rüdiger Köppe Verlag.