

Science **et** technique

Revue burkinabè de la recherche

Lettres, Sciences sociales et humaines

Spécial hors série n° 2 — Décembre 2014 — ISSN 1011-6028

Actes du colloque « Les arts et les expressions culturelles dans la littérature africaine :
entre contraintes et initiatives » – 24-25 mars 2014 – Ouagadougou

L'interartialité ou l'impératif romanesque d'Henri Lopes : L'exemple de *Sur l'Autre Rive* et *Le Lys et le Flamboyant*

La femme dans la transmission de la littérature patrimoniale : la berceuse comme art et arme féminins

L'image de la femme à travers l'histoire et la tradition orale *moaga* au Burkina Faso

Guerre et posture agonistique entre artistes de la chanson béninoise : du dénigrement de l'autre à l'autoglorification

« Le navett et ses avatars : entre tradition et modernité »

Arts et expressions culturelles dans les clips vidéos de « *ANNOU* » et « *DIBAYAGUI* »
de l'artiste BIL AKA KORA

Ecriture et musique dans le roman féminin camerounais : l'exemple de *Je vois du soleil dans tes yeux*
de Nathalie Etoke et de *Blues pour Elise* de Léonora Miano

L'art dramatique du féticheur dans *Au nom de la terre* de Maurice Bandaman

Pouvoir et savoir-faire du croque-mort *moaga* : un art social et une pratique culturelle menacé (e)
de disparition

Ecrire la société togolaise ou une lecture géocritique du roman togolais

Maurice Bandaman dans la nouvelle orientation du roman africain : un écrivain au cœur du patrimoine
culturel traditionnel

Expressions culturelles et sociolinguistiques à travers « *Les soleils des indépendances* » d'Ahmadou
Kourouma : Entre continuité et mutation dans la production littéraire ?

La langue, facteur d'attachement et d'évolution des valeurs culturelles, contemporaines en Afrique

Corrélation entre langage des masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso

Valeurs sociales et *kisgu* (totem) dans les récits littéraires et anthropologiques : une réflexion sur le contexte
burkinabè

Survivance des rites coutumiers dans la zone périurbaine de Ouagadougou : cas du *basga* de Bouli,
village de Taonsgo

Patrimoines artistiques et écriture de l'authenticité culturelle mandingue. Une lecture ethnosociologique des
romans de trois auteurs

Questionnement textuel de l'autarcie ethnographique présumée de *Crépuscule des temps anciens*

Littérature, culture et société haoussa à travers l'œuvre de Alhaji Abubakar Imam : *Magana Jari Ce*

Les scènes de repas africains dans la prose littéraire Analyse sémiotique d'une pratique culturelle

La valeur sémantique des mots et des expressions dans la terminologie de la chefferie traditionnelle *moaga*

Centre national de la recherche scientifique et technologique
03 B.P. 7047 Ouagadougou 03 – Burkina Faso

Science **et** technique

Revue burkinabè de la recherche

***Lettres, Sciences
sociales et humaines***

Spécial hors série n° 2 — Décembre 2014 — ISSN 1011-6028

Centre national de la recherche scientifique et technologique
03 B.P. 7047 Ouagadougou 03 – Burkina Faso

Science et technique

Revue semestrielle de la recherche, éditée par le
**Centre national de la recherche scientifique
et technologique (CNRST)**

Série Lettres, Sciences sociales et humaines

Numéro 2 Spécial hors série - décembre 2014
Prix : 3 000 FCFA

Institut des Sciences des sociétés (INSS)
03 B.P. 7047 Ouagadougou 03 Burkina Faso
inss@fasonet.bf



Directeur de publication : NEBIE Roger Honorat Charles
Directeur adjoint de publication : SANOGO Mamadou Lamine
Coordonnateur : COMPAORÉ Maxime R. A.
Rédacteur en chef : HALPOUGDOU Martial
Comité de publication
Président : SANOGO Oumar
Editeur scientifique : KABORE Moustapha
Maquettistes : ZABRÉ/COMPAORÉ Haoua, KABORE/KAFANDO Annick G.
Secrétaire de rédaction : KABORÉ Moustapha
Comité de lecture
HIEN Pierre Claver, Histoire, INSS
KABORÉ Oger, Musicologie INSS
KIBORA Ludovic O., Anthropologie, INSS
KIÉMA Alfred, Littérature Université de Ouagadougou
KONKOBO/KABORÉ Madeleine, Sociologie éducation, INSS
LOMPO Marius, Santé, IRSS
NANÉMA Emmanuel, énergétique, IRSAT
NÉBIÉ Bétéo, Linguistique, INSS
NIKIÉMA Aude, S.I.G., INSS
OUATTARA Vincent, Culturologie, Université de Koudougou
OUÉDRAOGO Adama, Civilisation arabe, INSS
SALO Samuel, Histoire, Université de Ouagadougou
SANGARÉ Ali, Sociologie urbaine, INSS
SISSAO Alain Joseph, Littérature africaine, INSS
TRAORÉ Amidou, Agriculture, INERA

Comité de rédaction

KABORÉ Luc, Sociologie éducation, INSS
OUATTARA Ardjouma, Sociologie urbaine
OUÉDRAOGO Alain, Linguistique, INSS
PARÉ Cyriaque, Anthropologie, INSS
TRAORÉ Bakary, Histoire, INSS

Comité scientifique

BALIMA Serge Théophile, Professeur titulaire Communication, Université de Ouagadougou
BATIONO Jean-Claude, Maître de conférence Littérature germanique, Université de Koudougou
BAZÉMO Maurice, Maître de conférence Histoire, Université de Ouagadougou
BISSIRI Amadou, Professeur titulaire Littérature anglophone, Afrique du Sud
FONKOUA Romuald, Professeur titulaire Littérature francophone, Paris 1
GAYIBOR Nicoué, Professeur titulaire Histoire, Université de Lomé
GOMGNIMBOU Mustapha, Directeur de Recherche Histoire, INSS
GUISOU Basile Laetare, Directeur de Recherche Sociologie politique, INSS
IDIATA Franck, Professeur titulaire Psycholinguistique, CNARS/Gabon
IROKO Félix, Professeur titulaire Histoire, Université, Cotonou
KANDJI Mamadou, Professeur titulaire Littérature anglophone, Université Cheik A. D.
KATJA Werthmann, Professeur titulaire Anthropologie, Allemagne
KIBORA Ludovic O., Maître de Recherche Anthropologie, INSS
KIÉDRÉBÉOGO Gérard, Directeur de Recherche Sociolinguistique, INSS
NAPON Abou, Professeur titulaire Sociolinguistique, Université de Ouagadougou
OUÉDRAOGO Jean-Baptiste, Directeur de Recherche Anthropologie, INSS
PALM Jean-Marc D., Maître de Recherche Histoire, INSS
SANOGO Mamadou Lamine, Directeur de Recherche Sociolinguistique, INSS
SAWADOGO Mahamadé, Professeur titulaire Philosophie, Université de Ouagadougou
SAWADOGO Filga Michel, Professeur titulaire Droit, Université de Ouagadougou
SISSAO Alain Joseph, Directeur de Recherche Littérature africaine, INSS
THIOMBIANO Taladia, Maître de conférence Economie, Université de Ouagadougou
VALÉA Tendaogo, Maître de conférence Science de l'éducation, Université de Koudougou
YONABA Salif, Maître de conférence Droit, Université de Ouagadougou

Coordination scientifique du Colloque

SISSAO Alain Joseph, Directeur de recherche, INSS/CNRST
HALPOUGDOU Martial, Chargé de recherche, INSS/CNRST

Abonnement-Distribution : SISTD/DS, 03 B.P. 7047 Ouagadougou 03

Rédaction et administration : Comité de rédaction, INSS

03 B.P. 7047 Ouagadougou 03

Tél : (226) 25 35 55 94/95/ 25 35 88 68 Fax : (226) 25 35 55 96

Impression :

Imprimerie Yam Service Inter
09 BP 794 Ouagadougou 09
Tél. : 25 34 33 90/91

Tirage : numéro tiré à 250 exemplaires.

Sommaire

Babou DIENE

L'interartialité ou l'impératif romanesque d'Henri Lopes :
L'exemple de *Sur l'Autre Rive* et *Le Lys et le Flamboyant*10

Blandine MANOUERE KOLETOU

La femme dans la transmission de la littérature patrimoniale :
la berceuse comme art et arme féminins21

Madeleine KABORÉ épouse KONKOBO

L'image de la femme à travers l'histoire et la tradition orale *mooga*
au Burkina Faso33

Sylvestre DJOUAMON

Guerre et posture agonistique entre artistes de la chanson béninoise :
du dénigrement de l'autre à l'autoglorification43

Jean-Désiré ELEBIYO'O MVE

« Le mvett et ses avatars : entre tradition et modernité »57

Souleymane GANOU

Arts et expressions culturelles dans les clips vidéos de « *ANNOU* »
et « *DIBAYAGUI* » de l'artiste BIL AKA KORA71

Flora AMABIAMINA

Écriture et musique dans le roman féminin camerounais : l'exemple
de *Je vois du soleil dans tes yeux* de Nathalie Etoke et de *Blues pour Elise*
de Léonora Miano89

N'golo Aboudou SORO

L'art dramatique du féticheur dans *Au nom de la terre*
de Maurice Bandaman103

Patrice KOURAOGO

Pouvoir et savoir-faire du croque-mort *moaga* : un art social
et une pratique culturelle menacé (e) de disparition113

Martin Dossou GBENOUGA

Écrire la société togolaise ou une lecture géocritique du roman togolais129

J. R. K. KOUACOU

Maurice Bandaman dans la nouvelle orientation du roman africain :
un écrivain au cœur du patrimoine culturel traditionnel143

Bangre Yamba PITROIPA

Expressions culturelles et sociolinguistiques à travers « *Les soleils des indépendances* » d'Ahmadou Kourouma : Entre continuité et mutation
dans la production littéraire ?159

Adama DIALLO	
La langue, facteur d'attachement et d'évolution des valeurs culturelles, contemporaines en Afrique	173
Alain Joseph SISSAO	
Corrélation entre langage des masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso	199
Heidi BOJSEN	
Valeurs sociales et <i>kisgu</i> (totem) dans les récits littéraires et anthropologiques : une réflexion sur le contexte burkinabè	213
Vincent SEDOGO	
Survivance des rites coutumiers dans la zone périurbaine de Ouagadougou : cas du <i>basga</i> de Bouli, village de Taonsgo	233
Diakaridia KONE	
Patrimoines artistiques et écriture de l'authenticité culturelle mandingue. Une lecture ethnosociologique des romans de trois auteurs	251
Noël SANOU	
Questionnement textuel de l'autarcie ethnographique présumée de <i>Crépuscule des temps anciens</i>	263
Umar Muhammad DOGON DAJI et Dieudonné TIBIRI	
Littérature, culture et société haoussa à travers l'œuvre de Alhaji Abubakar Imam : <i>Magana Jari Ce</i>	273
Yves DAKOUO	
Les scènes de repas africains dans la prose littéraire Analyse sémiotique d'une pratique culturelle	283
Alain Tiga OUEDRAOGO	
La valeur sémantique des mots et des expressions dans la terminologie de la chefferie traditionnelle <i>moaaga</i>	303

Introduction

Le défi était grand pour l'organisation colloque international : « Les arts et les expressions culturelles dans la littérature africaine : entre continuité et mutations » mais le pari a été tenu grâce à la détermination des organisateurs et des participants.

Il faut dire que l'idée du colloque est partie du fait qu'il était important pour les festivités de la Semaine Nationale de la Culture, pour nous chercheurs d'apporter notre contribution à l'édification des questions culturelles dans le développement de la cité ; à l'éclosion de l'art en relation avec la littérature, au Burkina Faso en particulier et en Afrique en général.

Je voudrais remercier tous les participants venus de plusieurs pays : le Canada, le Danemark, le Cameroun, le Togo, le Bénin, de la Côte d'Ivoire.

L'organisation du colloque répond à plusieurs objectifs scientifiques d'ordre herméneutique. Un rapport d'indissociabilité existe entre les arts et les expressions culturelles dans la littérature africaine. Ce lien génétique a été souligné par les critiques avisés : L.S. Senghor, Engelbert Mveng, Thomas Melone, Georges Ngali, R.P. Tempels, André Malraux, J. Chevrier pour ne citer que ceux-là. Le mot est image, comparaison, métaphore, signe chez le négro africain.

Les masques sont les éléments importants de l'art africain. C'est ainsi que le motif du masque apparaît chez plusieurs écrivains comme Seydou Badian (Le sang des masques) à Sami Tchak (La fête des masques), Ludovic Obiang (L'enfant des masques). Quant à Ahmadou Kourouma, la métaphore cynégétique apparaît toujours dans ses œuvres à travers figure titulaire du chasseur qui parsème et inonde ses œuvres.

Le colloque était organisé autour de quatre axes (cf. argumentaire).

Axe 1 : Le caractère documentaire des textes dans leur rapport à l'art africain. Dans quelle mesure les textes sont-ils fidèles à la réalité culturelle ? La respectent-ils ou l'édulcorent-ils ? Les écrivains africains dans leur rapport à l'art sont-ils de parfaits « réalistes » ou bien procèdent-ils par des choix qui induisent un souci plus moraliste que véritablement esthétique ?

Axe 2 : La littérature comme art ou expression culturelle à part entière. Le débat sur le caractère « africain » de la littérature écrite est-il dépassé ou reste-t-il d'actualité ? Dans quelle mesure la relation à l'art « global » contribue-t-elle à dépasser cette forme d'aporie - ou à l'amplifier ?

Axe 3 : La littérature africaine est-elle en phase avec les évolutions notoires que l'on peut observer dans l'art africain contemporain ou bien reste-t-elle attachée à une certaine représentation courante de l'art, dominé par ce qu'il est convenu d'appeler art traditionnel ?

Axe 4 : Le dialogue (du point de vue entre l'art et la littérature en Afrique est-il aussi nourri qu'il l'a été au XIX^e et au XX^e en France.

Ce colloque a permis d'expliciter, dans une perspective aussi bien synchronique que diachronique, les traces et lignes de force de l'art et de la culture qui nourrissent la diégèse littéraire au point de constituer le ferment d'un art poétique spécifique voir novateur, autant qu'un appui de la réflexion idéologique, l'idéologie représentant un paradigme scientifique à part entière.

Je remercie tous les soutiens à cette manifestation scientifique, l'Agence Universitaire de la Francophonie qui a permis la prise en charge de quatre participants de l'Afrique de l'Ouest, le Fonds National de la Recherche (FONRID), le CNRST, l'institut des Sciences des Sociétés (INSS). Qu'il me soit permis de dire merci à ceux qui ont contribué à sa germination et à sa réalisation, les chercheurs, enseignants, personnel administratif de l'INSS, les hommes de bonne volonté qui se reconnaîtront à travers ces lignes.

Alain Joseph SISSAO

Directeur de Recherche
Coordonnateur Général du colloque

Guerre et posture agonistique entre artistes de la chanson béninoise : du dénigrement de l'autre à l'autoglorification

Sylvestre DJOUAMON*

Résumé

De la même manière qu'il peut arriver à un écrivain ou artiste de donner son avis sur les œuvres d'art des anciens ou de ses contemporains, de même, en productions orales, au Bénin tout au moins, il n'est pas rare que des artistes chanteurs d'un même rythme, utilisant la même organologie, s'apprécient dans tous les sens. Ils donnent parfois leurs avis sur les œuvres de leurs rivaux et sur leurs productions personnelles. Comme aucune vendeuse n'avoue jamais vendre du pain ratatiné, la pratique conduit généralement à étaler les insuffisances de l'orchestre adverse, les limites de ce que celui-ci pense relever de l'innovation pour se proclamer roi du rythme et de la bonne musique.

Mon travail consistera donc à exposer un spécimen de cette rivalité entre artistes de la musique endogène béninoise et à présenter le mode opératoire d'une pratique fréquente dans le sud Bénin. Chez les populations *maxi*, je donnerai à voir le cas de Gbèzé qui se montre très critique à l'encontre des autres chanteurs du rythme *tchingunmè*. En milieu *fon*, je ferai part de quelques productions d'Alèkpéhanhou, grand pourfendeur des techniques de production des artistes rivaux du rythme *zinli*.

Mots clés : chansons béninoises, satire, joute oratoire, autoglorification.

Agonistic war and posture between music artistes from Benin: from the disparagement of the other to self glorification

Abstract

The same way it can happen to a writer or an artist to give his point of view on the art works of the forerunners or contemporaries, the same way in the oral productions, at least in Benin, it is not uncommon for some song artists of a same genre using the same organology, appreciating themselves in all ramifications. They sometimes give their own point of view on their rivals' work and on their own production. As no saleswoman confesses selling a stale bread, the practice generally leads to show off the deficiency of the opposing orchestra, the limits of what he intends to raise an innovation in order to proclaim himself king of a good musical rhythm.

My work is to reveal a specimen of that reality between beninese musical artists and show the modus operandi of a frequent practice in south Benin. With the « maxi », I will help notice the case of Gbeze who shows himself very critical against the other singers of the rhythm of « tchingunme ». About the « fon » people, I will make an account of some productions of Alekpehanhou, a great critic of technical production of the rival artists of the « zinli » rhythm.

Keywords: Beninese song, satire, oratory joust, self-glorification.

* Docteur ès Lettres, Enseignant à l'Université d'Abomey-Calavi, Bénin, 71 BP 53, email : djouramas@yahoo.fr

Introduction

L'histoire nous renseigne que les différents groupes qui animent le Bénin sont tous issus de peuples installés sur place avant la colonisation. Ils proviennent des migrations d'origines diverses. Certains éléments socioculturels montrent que tous ces peuples se rapportent à une même origine. C'est peut-être ce qui peut justifier que malgré la multitude des langues recensées au sud du Bénin, on remarque une véritable intercompréhension qui facilite le contact entre les populations. Parmi les groupes sociolinguistiques qui partagent l'univers du sud Bénin, figure le bloc fon-maxi, le plus représentatif et, par conséquent, le plus productif. Entre les Fon et les Maxi¹, la parenté est si forte qu'au plan linguistique, la différence entre les deux langues ne repose que sur des paradigmes segmentaux et quelques différences phonétiques. De plus, on constate, dans les généalogies de beaucoup de clans, une référence à Adja ou Ifè, deux cités qui, si elles ont toutes existé, restent, pour ces peuples, comme des paradis perdus. Les artistes de la chanson se réfèrent volontiers à cet univers dans leurs productions. A l'instar d'autres peuples d'Afrique et du monde, les Fon et les Maxi érigent la chanson comme le genre par excellence de la littérature orale, matrice essentielle où se féconde et se moule la vision du monde des populations concernées. Une vision du monde essentiellement pessimiste et négativiste, comme l'a montré notre thèse unique de doctorat intitulée : « Le fonctionnement du pessimisme dans les chansons traditionnelles *fon* et *maxi* du Bénin ». Cette tendance naturelle à nier l'alter ego se traduit aussi dans une catégorie de chansons particulières que les Fon et Maxi appellent « hanlo », lieu privilégié par excellence de l'exposition des joutes oratoires entre artistes.

Dans la pratique de ce type de parole littéraire ancrée dans les habitudes, on peut citer de grands noms provenant des différentes communautés du sud Bénin. Dans l'Ouémé, on évoquerait les paroles allusives ou directes qui ont existé entre Yédénou Adjahoui et Dossou Lètriki, deux anciens ennemis jurés du même rythme musical *massègohou*. Le département du Zou et Collines connaît aussi cette rivalité, surtout entre Adjiboyé l'aîné et Ayékoto, dans la pratique du rythme *agbaté*, version *idaatcha*. Dans le développement de cette inimitié, Ayékoto a souvent tenté de ridiculiser le talent de son aîné d'une part, et, d'autre part, de montrer les failles de son orchestre ou de sa technique de production. Parmi quelques défauts épinglés, les formules introductives monotones, la répétition lassante du mot interpellatif « fofo » qui, dit-il, agace l'auditeur et le déconcerte. Crier n'est pas chanter. Un beau chant à tonalité didactique n'est jamais celui qui ajoute des cris aux cris dans une mesure totalement décousue et insipide. Territorialement situé dans le même département, l'univers *maxi* n'échappe pas non plus à cette joute verbale entre artistes. Nous ne parlerons pas de Gangon, *autoproclamé Evêque du toba hanyé et de tous les autres orchestres apparentés*. Pour cet artiste maxi, Ezin Gangon, c'est peine perdue pour les aventuriers rivaux qui cherchent à se départir de certains instruments ou qui prétendent innover en associant à l'orchestre toba d'autres

¹ On écrit aussi Mahi.

instruments dans le dessein hasardeux d'apporter quelque retouche ou plaisir esthétique. Ce n'est pas la peine d'essayer. Ceux qui l'ont tenté ont tous échoué. Ils ont battu sans appel le record le plus sombre de la mévente. Nous ne parlerons pas de l'adversité entre artistes du rythme *toba* dans le monde maxi mais plutôt de la guerre ou guéguerre lancinante dans tchingunmè, rythme *maxi* et *zinli*, rythme *fon*.

Gbèzé, l'outrecuidant provocateur

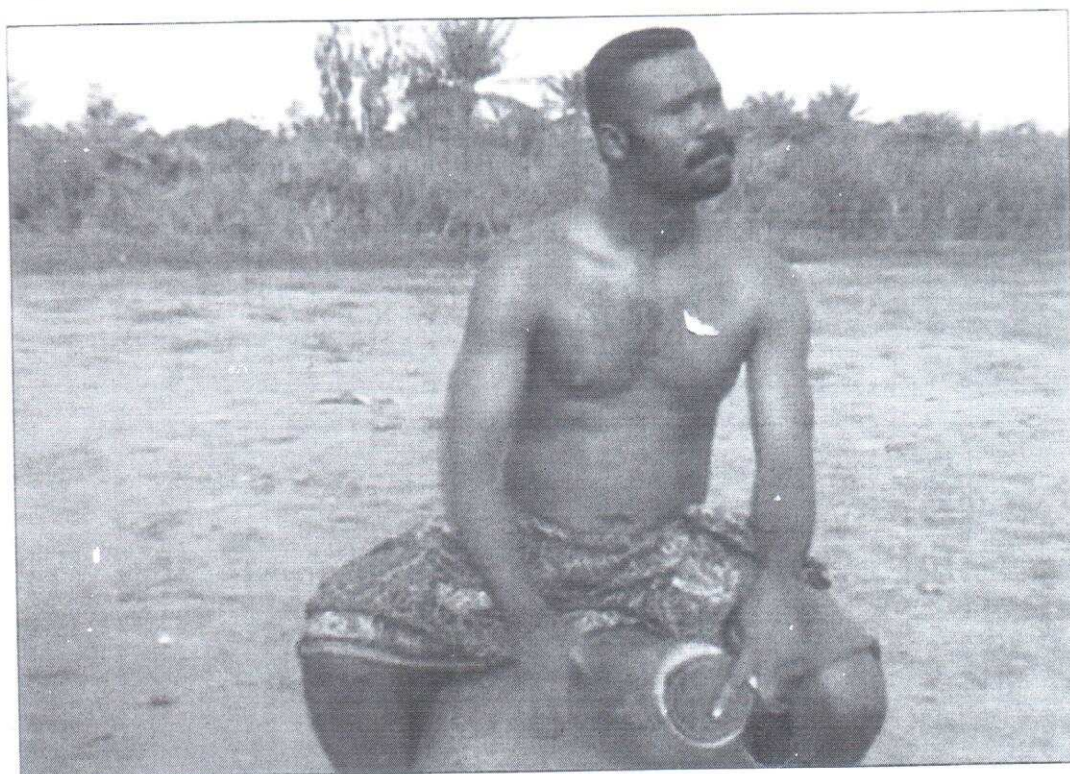
Au début de sa carrière, Gbèzé n'était guère inscrit dans le registre de l'autoglorification. Les thèmes qu'il développait dans ses chansons pouvaient se ranger dans l'enveloppe de ce que le Professeur Ascension Bogniaho appelle le cycle « gbè » dans son article intitulé « A la découverte de la chanson populaire au Bénin ». Il s'agit, dit-il, d'un cycle qui « concerne la vie, l'existence terrestre, l'homme, la femme, l'homme philosophico-moral, le mariage, les amis, les faux amis, les relations entre humains »². Il suffit d'écouter les deux premiers albums produits après le décès de son frère aîné pour s'en convaincre. Faut-il informer qu'il a hérité de l'orchestre et du nom d'artiste de son frère ? Beaucoup ne le croyaient pas capable de réussir dans cette nouvelle étoffe. D'autres estimaient que son jeu artistique était médiocre et qu'à la vérité, il jouissait de l'aura de son frère fauché. On lui prédisait donc un destin éphémère de feu de paille. Comme mordu dans ses entrailles par le bouillonnement incessant et incontrôlé des manifestations de l'égo, il a commencé à se déclarer capable, plutôt que de se préoccuper de bien faire et de laisser dire. Dans cet élan, il a embouché la trompette de l'autocélébration et de la destruction des orchestres rivaux. Son premier album date de 1998 sous le titre « *Eyolomi* » et sa première chanson auto-laudative paraît en 2000 intitulé « atchanouvi hla ». Dans cette chanson autolaudative, l'artiste affirme être désormais l'élément perturbateur des anciens ennemis de son frère défunt, considérés logiquement comme ses ennemis personnels, les ennemis de mon frère étant mes ennemis. Par ailleurs, il leur fait savoir, par un jeu de métaphore et d'itopies végétales, que la joie qu'inspire le décès de son frère tué ne saurait durer, dans la mesure où, lui, Gbèzé Houégnikpo, serait plus talentueux que son défunt frère. Tous les albums qui ont suivi celui-là portent les empreintes digitales et vocales de l'auto-louange de Gbèzé. A titre illustratif, nous allons montrer dans chaque album un passage d'autocélébration.

En effet, dans la chanson Gba 01 (*Kpo ma non djè tanmin*) de l'album six, le chansonnier se métamorphose en un bâton jeté dans la mare pour exiger le silence de ses détracteurs dont il compare les chansons aux coassements de la grenouille. Plus aucun crapaud ne coasse lorsqu'on donne un coup de bâton dans un étang. En tant qu'observateur averti de la guéguerre entre artistes *maxi*, on peut comprendre très vite qu'il est en train de répondre à son doyen Alokpon, le plus connu, qui, peu avant la sortie de cet album, interrogeait dans le style direct : « Quel cours d'eau peut se permettre de roter, de gronder, de bouillir et de déferler autant que la mer ? »

² Ascension Bogniaho, « A la découverte de la chanson populaire au Bénin », in *Itinéraire et contacts des cultures : Chansons d'Afrique et des Antilles*. Paris, Edition l'Harmattan, 1998, p. 84.

Dans cette chanson, Gbèzé lui répond en déclarant que le fleuve « Ouémé » a l'humilité de sa condition, qu'il n'ambitionne point d'égaliser la mer, que la mer peut demeurer tranquille à sa place, qu'elle peut déferler jusqu'à toucher le firmament. saluer le Bon Dieu, lui, Gbèzé, s'en fiche éperdument. Dans la chanson Gbi 02 (*Souhè*) de l'album sept, la vedette continue la provocation ou la réplique et exige qu'à l'exception du doyen Alèdo, tous les chanteurs s'amènent comparaître aux pieds de sa grandeur. Ce qui peut être considéré comme une grosse muflerie pour Alokpon, traditionnellement considéré comme le roi du rythme *tchingunmè*, à en croire tout ce qu'il a apporté à l'organologie et à la sublimation de ce rythme pratiqué à l'origine uniquement lors des cérémonies funèbres. Dans la chanson Gba 02 (*Djô gni non houé do to dé mè an*) de l'album huit, Gbèzé se substitue au vent pour dire que dans son mouvement, il n'épargne aucune région. La chanson Gba 03 (*Flé hôssa djizo*) de l'album neuf fait du *tchingunmè* une forge et de lui-même Gbèzé un forgeron. En dehors du forgeron, déclare-t-il, nul ne peut éteindre la forge en feu ; autrement dit, *tchingunmè* est mal pratiqué, et il n'y a que lui seul pour lui fournir le remède approprié. Une déclaration qui jette du discrédit sur l'apport incontestable de son aîné dans l'amélioration de ce type d'orchestre essentiellement monotone à l'origine. Sur le dixième album et plus précisément dans la chanson « Troukpinka », l'artiste s'identifie à *égoungoun* Inawôlé (le revenant Inawolé) pour dire que le revenant Adé ne peut supporter le poids de son pagne à lui. Bien évidemment, Inawolé s'accoutre lourdement et marche pesamment comme Patrocle dans les accoutrements d'Achille dans la guerre de Troie, alors que le revenant Adé, dans ses apparitions, s'habille toujours léger. Donc, à chacun sa carrure. Dans la chanson Gba 07 (*Ahohè*) du volume onze, Gbèzé devient l'oiseau dont la beauté ne flétrit jamais. Le chansonnier se fait porter le manteau de Sakpata, le dieu tonnerre, pour signifier fortement qu'on ne saurait l'ignorer dans le panthéon vodoun (*Adran djè hankô*, volume 12). A l'album 13 (*Kpo é kpla gnibou*), il se fait passer pour un buffle qu'on ne saurait dompter à l'aide d'un bâton comme on le ferait aussi facilement avec un bœuf. « *Atanon do kin amisatô* » de l'album quatorze fait de Gbèzé l'huile dont ne peut se passer la vendeuse de beignets. Il demande si le vendeur de beignets de haricot peut se déclarer ennemi de l'huile. La chanson *Adji ko hou yé* (Gba 13 de l'album quinze) défie l'orchestre *tchingunmè* dont Gbèzé en serait le prêtre émérite, exigeant par là que tous ses adeptes se prosternent à ses pieds. La vedette nous informe, dans la chanson *Aho zodji* du seizième album, qu'ils étaient au nombre de trente-six sur la ligne de départ, mais à l'arrivée, il ne compte qu'un artiste et demi. Affirmant être le seul artiste à part entière restant, il demande aux autres qui se réclament de *tchingunmè* de chercher parmi eux le demi-restant. Il ajoute également qu'il est un douanier au poste à Hilakondji et dont le rôle consisterait à arrêter ceux qui désirent pratiquer *tchingunmè* sans répondre au profil requis. Dans la chanson Gba 19 (*Mon yôkpô kpèvi man non da zoyi houn*) de l'album dix-sept, il s'identifie à un hippopotame qu'aucun pêcheur ne peut capturer à l'aide de filet. Dans la chanson Gba 20 (*singbé dji zo*) de l'album dix-huit, Gbèzé s'identifie au rossignol et affirme qu'aussi charmante que soit la voix du perroquet, celle-ci n'égalera jamais la sienne. Quel poisson peut se permettre de transporter la dépouille du crocodile ? s'enquit Gbèzé dans la chanson « *Agbacadja tôlo* » de

l'album dix-neuf. « Ces artistes que vous voyez sur les chaînes de télévision ne m'arrivent pas à la cheville », déclare-t-il dans la chanson « *Sègbo soun bliki* » du volume vingt. Se considérant comme l'éléphant qui ne peut rendre hommage au cerf, dans la chanson « *Sin man non sayi kpodji* », il méprise ses adversaires qui seraient, sans coup férir, moins talentueux que lui. Même mépris à l'égard de ses adversaires dans l'une des chansons de l'album suivant. Là, le chansonnier assimile ses détracteurs à des grenouilles qui se croient excellentes à la nage mais qui céderaient devant l'hippopotame dont la puissance est inégalable en la matière. Enfin, et la liste n'est pas exhaustive, dans la chanson « *Zangbéto gbo loko* » du volume vingt-trois, la vedette considère ses détracteurs comme de petits chiens qui traînent dans la boue le *tchingunmè* que lui Gbèzé s'évertue pourtant à habiller correctement.



L'artiste Gbèzé jouant l'instrument principal du rythme tchingunmè

Alèkplèkphéhanhou, le champion du hanlo

La suprématie d'Alèkphéhanhou règne sur tout l'univers fon et maxi et se passe de rivaux assermentés. Sous toutes réserves d'être démenti, nous pouvons dire que, de la même manière que la palme des chansons d'amour dans l'orchestre zinli reviendrait à Jonas Tokannou dit Agbéhoukpan, de même, le trophée des « hanlo », entendez plus ou moins chansons satiriques, reviendrait à Alèkphéhanhou autoproclamé aussi « l'incontestable roi du zinli rénové ». C'est d'ailleurs une des chansons de cet artiste d'une trentaine d'albums que sollicite Jean-Norbert Vignondé pour illustrer cette pratique socioculturelle « aux conséquences parfois dramatiques, voire tragiques » ; elle « constitue un volet non négligeable de l'oralité

dans la culture adja-fon du Bénin. »³ Partant de l'étymologie du mot considéré comme une parole littéraire, le critique béninois en donne une définition qui lève les équivoques et dissipe toute confusion. Voici ce qu'il en dit :

« L'étymologie du mot induirait à le traduire littéralement par « chanson-proverbe » ; une telle traduction ne peut qu'être contestable car la traduction en français généralement admise du mot lö par « proverbe » relève déjà de l'approximation, d'une assimilation réductrice, qui ne rend pas assez compte de ce que les Adja-fon du Bénin entendent par lö. Le proverbe, la sentence, la maxime, en un mot, le παροιμος (paroimos) des Grecs n'est reconnu et accepté comme tel chez les Adja-fon que s'il participe d'une parole ingénieusement agencée, tirant sa consistance et sa force de la pertinence de cet agencement et, dès lors, peut être mis à la portée de tout usager de la parole, faire son entrée dans le patrimoine culturel de la collectivité. La particularité ou la caractéristique fondamentale du hanlö est d'être d'abord un chant et de participer en même temps des attributs du lö, c'est-à-dire d'être un agencement stylistique, esthétique, mélodique fonctionnant sur le mode de la satire, et de pouvoir, par sa pertinence, susciter l'adhésion et le ralliement des auditeurs ou du public. »

Le hanlo est l'espace de règlement des différends qui opposent les artistes aux innombrables gens de société et aux artistes rivaux. Nommés ou non dans le dernier cas de figure, les auditeurs attentifs perçoivent clairement le message et identifient allègrement son destinataire, souvent un artiste rival du même rythme. Ainsi, l'opposition a souvent tourné entre Adjahoui et Dossou Lètriki chez les Ouèmènou. Alokpon et le jeune Gbèzé en milieu *maxi*, tandis que les artistes adversaires d'Alèkpéhanhou sont légion et se recrutent dans toutes les générations.

Savez-vous la raison qui ne fait point douter de l'existence de Dieu dans la tête d'Alèkpéhanhou ? C'est que, contrairement aux hommes, quand Dieu donne, il ne reprend pas. Ainsi, lorsque Dieu lui a donné le don de produire le meilleur *zènlì* du monde, il ne le lui a pas repris. Voilà la raison principale qui le conduit à croire en l'existence de la Puissance cosmique.

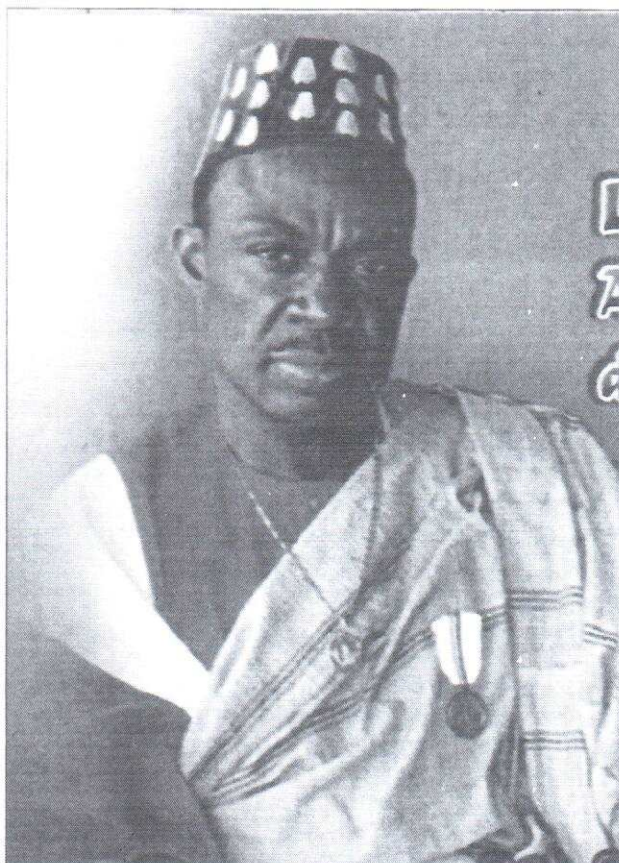
Les hommes étant pour la plupart jaloux et méchants, il serait illusoire, voire malencontreux d'attendre qu'ils vous reconnaissent quelque talent ou quelque don que ce soit, encore moins de vous célébrer. Vous attendrez longtemps. Les Anglais ne disent-ils pas : « If you don't say « I am », nobody will say « you are » » ? Autrement dit, si tu n'affirmes pas avec fierté tes potentialités, personne ne te les reconnaîtra. Alors, l'un des antidotes les plus puissants contre ce que Alèkpéhanhou désigne par « *nubo* » est ce que nous pouvons appeler l'élixir de l'autoglorification qui consiste à se donner de la valeur, à proclamer sa suprématie sur celle des autres afin de déstabiliser l'adversaire et d'anéantir toutes intentions velléitaires, sans oublier, cela s'entend, de charger celui-ci en procédant à de grandes révélations

³ Jean-Norbert Vignondé, « Hando ou la chanson satirique illustrée par Alekpéhanhou », Littérature béninoise, Notre Librairie, n° 124, octobre-Décembre, 1995, p. 56.

sur lui, en inscrivant par exemple à son actif des vices assouvis, des forfaits consommés que la société a le plus en horreur. La liste des procédés est longue et jamais exhaustive à cause de l'imagination imprévisible dont font montre les artistes du sud Bénin pour « tenter » de se tirer d'affaire dans leurs guéguerres avec leurs adversaires qui, parfois, et même le plus souvent, sont des artistes rivaux pratiquant le même « hun » ou rythme. On y note tout le soin apporté dans la sélection des insultes et tout l'effort dans la démonstration et l'argumentation. Et lorsque les grains du chapelet des injures envoyées à l'adversaire ne suffisent pas, il faut, comme le dit une expression fon, « aller en acheter au marché ». On comprend donc que tout ce qui est dit contre l'adversaire parfois clairement nommé n'est pas toujours vrai et qu'il s'agit plutôt d'un jeu de société, d'un jeu de création littéraire entre artistes que les Fon appellent « hanlo », une parole particulière qu'on pourrait nommer chanson satirique, très prisée par les auditeurs et parfois suscitée par les producteurs à des fins purement commerciales.

Alèkpéhanhou n'est pas habitué à jouer la carte du pardon. Il ne laisse rien passer. A la moindre égratignure, il réplique aussitôt à qui s'y aventure ou le défie. En tout cas dit-il dans l'une de ses chansons, « Mon sort est bien différent de celui du crabe. Un coup sec. Je suis le scorpion noir de race. Si jamais votre main s'aventure à la devanture de ma figure, ciseaux. »

Ainsi, il a passé sous sa diatribe plein de figures connues comme le doyen du zinli Hounzinmin Goguin, le premier à avoir produit sur disque vinyle dans les années soixante, incapable d'innover, et tournant en rond dans le rythme monotone hérité de la tradition, il est jaloux de se laisser dépasser et enterrer par un artiste à l'esprit novateur comme lui, Alèkpéhanhou. Alors, Alèkpéhanhou, grand rénovateur de l'orchestre zinli, le traite d'épave et de vieille carcasse provoquant un « go slow ». La preuve se trouve dans la chanson *Sè na abiton mi dessou* du volume 11. Après son doyen Hounzinmin Goguin, son ancien collègue instituteur et pratiquant du zenli comme lui, originaire de Setto, Jonas Tokannou dit Agbéhoukpan qu'il a traité de soûlard, parmi tant d'autres insultes et dit dans son album 13 que l'édition de son album est inopportune et peu inspirée. Si nous passons outre le ridicule qu'il a jeté sur des artistes de moindre importance comme Houssou, Alèmandjohando, Kindo et autres, de même que sur des personnages comme Kakpo du village de Lèlè, nous pouvons citer le Ç dernier né du zenli », Kessè de son nom d'artiste. Aux dires d'Alèkpéhanhou, le zinli de Kessè n'est encore qu'au cours primaire alors que le sien gravit déjà les marches universitaires depuis que des étudiants mènent des travaux de recherche sur lui et l'ensemble de ses productions sous la direction d' « éminents professeurs comme *Bienvenu Akoha et Ascension Bogniaho* ». C'est peut-être encore lui, Kessè, le saligot d'éboueur qui le provoque dans le vil dessein de le réduire à sa condition. Lorsque, tout de blanc vêtu, vous marchez dans la rue et qu'un saligot d'éboueur vous provoque, Alèkpéhanhou conseille de rentrer en vous-même et d'y chercher toutes les ressources nécessaires pour éviter de lui répondre. Si jamais vous lui répondez, c'en est fait pour vous. Ce qu'il souhaite, c'est de vous réduire à sa condition ; il est à la recherche de compagnons d'infortune. C'est vrai qu'Alèkpéhanhou recommande la solidarité entre les animaux de même espèce, mais nullement dans le sens de nivellement par le bas.



Michel Loucou dit Alèkpéhanhou, autoproclamé roi du zinli rénové.

Mode opératoire de l'autoglorification dans les pièces chantées d'Alèkpéhanhou

D'entrée de jeu, il présente, dans le prélude, son adversaire en le nommant (Houssou dans la chanson *Todé hou Todé* du volume 4) ou en procédant à des allusions à peine voilées qui amènent l'auditeur attentif et habitué à la guerre entre artistes exécutant le rythme zinli à deviner la vedette indexée. Ensuite, il s'adresse à lui à la deuxième ou troisième personne, c'est-à-dire au style direct ou indirect, sur un ton méprisant visant à le couvrir de ridicule. Puis, après, il se proclame vainqueur sur ses adversaires en s'attribuant toutes les vertus, toutes les qualités et en s'identifiant aux éléments de valeur de la faune et de la flore, jugeant, en revanche, ses adversaires médiocres et piètres artistes qu'il identifie en retour aux éléments éphémères ou falots de la nature. Il va même jusqu'à se dire immaculé et exemplaire dans la conduite, contrairement à ses rivaux qui sont puants, ingrats, jaloux et inhumains.

A titre d'exemple, la chanson *Todé hou to dé*. Après le grand déballage qui a consisté à charger littéralement Houssou son adversaire des pires forfaits judicieusement choisis parmi ceux que la société fon a le plus en horreur, il proclame son triomphe.

Alors, il lève l'énigme du titre de la chanson *Todé hou Todé* : « Une oreille plus large que celle de l'autre » dont le sens profond ne se saisit que par rapport à la cosmogonie fon qu'Alèkpéhanhou rapporte dans sa chanson.

« Lan wɛ dò tó xɔ wɛ (Au jour de la création). Les animaux choisissaient leurs oreilles

B'ajina xɔ tó gbologbolodé: Et l'éléphant en choisit une de bien large.

O tó dé hu to dé» Une oreille surpassant toutes les autres.

Dans cette confrontation avec Houssou, Alèkpéhanhou se compare, par analogie, à l'éléphant, l'animal qui a une oreille surpassant celles de toutes les autres espèces animales.

L'oreille, ici, c'est la chanson satirique. L'artiste se pose donc lui-même en critique laudatif de son œuvre qu'il juge de meilleure facture que celle de son concurrent. Cette auto célébration est relayée par le chœur qui entérine le jugement de l'artiste en le consacrant maître incontestable de la chanson satirique.

Alèkpéhanwu é jɛ wè, Alèkpéhanhou, tu excelles

Nuyadudɔ lé jɛ wé Tu excelles dans les paroles caustiques.

Lan wɛ dò tó xɔ wɛ Les animaux choisissaient leurs oreilles (au jour de la création)

B'ajina xɔ tó gbologbolo dé: Et l'éléphant en choisit une énorme,

O tó dé hu tó dé Une oreille surpassant toutes les autres

Pour finir, il immortalise sa victoire autoproclamée sur son adversaire parce que, affirme-t-il, c'est toute sa famille qui est dépositaire de la voix d'or ; et il tient son talent de son père et de sa mère qui sont des vedettes de renom. L'interrogation qui démarre la chanson trouve enfin sa réponse : « Quelle espèce de muse a bien pu inspirer le vil individu de Houssou ? »

Dans la chanson *Ani do gni dji gbe adja* ? du volume 10, il apostrophe un autre adversaire dont il tait cette fois-ci le nom. Mais à l'analyse, l'on comprend que c'est d'Alèmandjohando qu'il s'agit. Alèkpéhanhou dénie tout talent de chanteur à ce « salaud », comme il l'appelle. Ce vaurien d'artiste n'a pas encore compris qu'il se ridiculise en se mettant sur scène. Malfamé, continue Alèkpéhanhou, il aurait pu aller longtemps à son école. Pour mieux marquer la différence entre son rival et lui, il compare les chansons d'Alèmadjohando aux champignons mortels. On devine aisément que les chansons d'Alèkpéhanhou sont les champignons comestibles les meilleurs. En évoquant avec fierté et orgueil son talent de vedette de renom, il cite ses réalisations et son apport au zinli que triche d'ailleurs son rival. N'ayant pas été béni de Dieu, continue Alèkpéhanhou, il ne peut composer un morceau sans le plagier.

Le même style et la même note d'accusation se développent dans la chanson *Sè na abiton mi dessou !* (J'ai reçu le don de Dieu), du volume 11.

Cette chanson s'ouvre par une parole incantatoire jonchée de noms forts et puissants. L'artiste expose par la suite une allégorie qui le consacre vainqueur sur ses ennemis.

En s'identifiant métaphoriquement au lègba et à son sexe fort, il invite son détracteur à ne plus le plagier. S'il est incapable d'originalité, insiste Alèkpéhanhou, qu'il accuse son sort et qu'il abandonne Zinli pour lequel il n'a aucun talent. Il conclut qu'en sa qualité de Maître et roi du Zinli, tous ceux qui jouent ce rythme lui doivent le respect absolu. L'album ACM 11 organise le prolongement de l'ACM 10. Entre temps, Alèmadjohando a répondu à l'artiste. Voilà pourquoi il revient à la charge dans le volume 11 dans lequel il profite pour répondre à un autre « pilleur artistique » du nom de Kindo.

Les innovations esthétiques d'Alèkpéhanhou

Le mélange des huns ou orchestres

S'il est le roi de zinli rénové, dans la recherche de l'esthétique, Alèkpéhanhou en vient de temps en temps à introduire des instruments étrangers à l'orchestre zinli. Parfois, il change carrément de rythme et joue d'autres rythmes qui lui sont étrangers. Ce qu'il fait de surcroît avec professionnalisme.

L'évocation des thèmes

Les thèmes qui se dégagent des chansons d'Alèkpéhanhou sont nombreux et peuvent couvrir tous les aspects de la vie : la mort, la méchanceté humaine, la femme, la jalousie, l'argent, l'amitié, le travail. Ces thèmes qui renvoient aux préoccupations de beaucoup d'écrivains et autres chanteurs sont aussi vieux que le monde. On ne trouve pas un thème qui lui soit véritablement spécifique. Le thème de la mort, par exemple, est le thème originel de zinli. Agbéhounkpan, lui, est le chantre de l'amour, le maître incontesté des chansons paillardes. Quant aux thèmes qui relèvent de la satire, Alèkpéhanhou n'est pas le seul à en détenir la palme. En effet, son doyen Houlovo Hoonon ne manque pas de talent en la matière. Toutefois, nous trouvons chez Alèkpéhanhou une originalité dans la façon d'aborder les thèmes et de les intégrer dans le rythme zinli.

D'abord, en tant qu'intellectuel, ancien instituteur titulaire d'un certificat d'aptitude professionnel, on peut dire qu'il possède tant soit peu les rudiments de la dialectique hégélienne. Ensuite, en dehors de cette manipulation habile du réseau thématique, la force d'Alèkpéhanhou, qui se veut un moraliste, réside aussi dans la profondeur, la pertinence, et le poids des conseils qui se dégagent in fine de ses chansons.

Enfin, les illustrations dont il se sert sont un mélange harmonieux des mythes et légendes du terroir et des fables ou contes tirés des œuvres littéraires aussi bien africaines qu'occidentales. C'est ce qui explique la fréquence, dans ses textes, des interférences culturelles et linguistiques relevant aussi bien de la langue nagot que du français.

Une chanson multilingue

Loin de Rabemamanjara qui se considérait en 1969 dans *Pourquoi la Francophonie* comme un « voleur de langue », la langue française notamment, on remarque

qu'Alèkpéhanhou, comme la plupart des Africains en situation de diglossie, emprunte à la langue française des formes de langage, des locutions ou même des mots pour donner de force à ses idées. Ce qui s'explique par le fait que le français est la langue officielle au Bénin et donc la langue de travail. Cette pratique linguistique engendre logiquement des interférences linguistiques aussi bien du côté des langues nationales que celles étrangères. De plus, Alèkpéhanhou est un intellectuel qui a parfaitement assimilé la langue française pour avoir étudié en français et pour avoir enseigné cette langue qui est perçue au Bénin comme un « instrument de promotion individuelle (...) et de libération »⁴. Alèkpéhanhou chante en fon. Mais les mots nagots dominent toutes les interférences linguistiques nationales, surtout lorsque l'artiste se met dans le registre des paroles magico-religieuses.

La maîtrise du langage ésotérique

Les termes propres au langage du couvent ninsouwé (la 1^{re} chanson de la face B, volume 1 et la chanson Adingbekou to de la face A volume 06 par exemple) et autres abondent dans les chansons d'Alèkpéhanhou. De plus, les chansons rituelles de fâ y tiennent une place prépondérante. Fâ est un système de connaissances pratiques, religieuses et divinatoires lié à l'histoire ethnique des peuples frères Adja, Ewé, Fon, et leur migration aux 16^e et 17^e siècles vers l'ouest du pays yoruba qui est leur origine culturelle. Enfin, on remarque que la plupart de ses textes sont truffés de paroles incantatoires, de paroles dites solides, onomatopéiques et forcément imagées dans lesquelles l'ennemi incarne les éléments les plus pâles, les plus faibles de la nature, facilement cassables, essentiellement vulnérables. A lui, sont attribuées, logiquement, les images les meilleures, les plus incandescentes, les plus violentes, les plus fortes, les plus frappantes, les plus éclatantes, les plus belles.

Le Nagot

Dans les chansons d'Alèkpéhanhou, plusieurs mots de langue nagot sont utilisés qui expriment les interférences linguistiques à l'intérieur de la langue fon. On peut citer le mot *adyɛ* qui est un nom tiré de la langue nagot et qui signifie « poulet ». Il y a également le mot *Kosi* qui équivaut à peu près en français à l'adverbe de négation « jamais ». Dans l'une de ses chansons, Alèkpéhanhou a utilisé la locution *ku ɔkpɔ* qui est un terme que les locuteurs nagots emploient pour témoigner leur sympathie, voire leurs condoléances à un éploré. Enfin, le mot *akɔwe* de la chanson du volume 9 (*Oun wa noutché o oun na dou*) est le terme par lequel on désigne l'intellectuel chez les Nagots mais que la langue fon a adopté. Si les mots nagots sont les plus nombreux parmi les emprunts au répertoire des langues nationales, ils ne dominent guère en revanche les éléments linguistiques de la civilisation française qu'il a introduits dans ses chansons.

⁴ Michel Hausser. *Pour une poésie de la négritude*, Tome II, p. 93.

Le français

Le français a influencé les chansons d'Alèkpéhanhou, aussi bien en vocabulaire qu'en locutions. Bien qu'Alèkpéhanhou soit un locuteur fon d'origine, il lui est parfois difficile de procéder à la substitution de certains termes de la langue française, surtout qu'ils sont déjà ancrés dans le répertoire lexical des locuteurs fons.

Fɛ ni ta	Actionne pour allumer
Fɛ ni ci e mi	Actionne pour éteindre
E é nyi interrupteur	Qu'on appelle interrupteur
Gbɛ ɔ tɔn e lõ do ye si (bis)	Celui du monde eût été dans leurs mains
Zan kpodo keze kpo e kɛn ma mɔ do na e	Comme l'ennemi ne maîtrise pas la succession des jours et des nuits
E ny? nu dodo (bis)	Cela arrange bien les choses

Pour Alokpon Goungba, si les gens de la collectivité ou les « tɔvi » (frères consanguins) étaient Dieu, la vie de l'individu serait éternellement triste et déprimante. Ce que confirme l'artiste *maxi* Gbétchéou à travers le symbolisme de la clé du monde qu'il ne souhaiterait jamais entre les mains de l'ennemi. « Si jamais », caricature Gbétchéou dans la sixième chanson de son huitième album, « *la clé du monde se trouvait entre les mains de l'ennemi, nous resterions tous à la porte, sans jamais avoir la possibilité d'accéder à la pièce.* » A la clé, comme Gbétchéou, Alèkpéhanhou préfère le symbolisme de l'interrupteur du monde. Par le même procédé de symbolisme que l'artiste *maxi*, Alèkpéhanhou dit que c'en serait fait pour l'homme si jamais, à la manière de Jupiter, possédant entre ses mains la clé du boîtier donnant accès au bouton de la foudre inventée par Prométhée, l'ennemi avait en sa possession l'interrupteur céleste. Le cas échéant, si c'est de l'obscurité dont vous avez besoin pour prospérer, celui-ci maintiendrait allumée sur vous l'ampoule solaire alors que si c'était, au contraire, de la lumière que vous aviez besoin pour réussir, en pleins travaux, l'ennemi actionnerait l'interrupteur pour éteindre la lumière, vous plongeant aussi longtemps que possible dans l'obscurité. Pleins de haine, de jalousie et de méchanceté, les ennemis ne laisseraient aucune chance de survie à l'artiste béninois de reggae Sabbat Nazaire⁵. Ainsi, ce n'est point souhaitable que l'avenir de l'humanité soit confié à l'homme.

Dans la première chanson de sa première cassette (*Gnonou gbèmi*) qui dénonce l'infidélité et la sournoiserie des femmes, nous pouvons retenir des vocables français comme « histoire », « famille », « cousin », « fard » et le mot « avocat » dans la troisième chanson de la face A. La deuxième cassette comporte des mots français comme la « Béninoise » pour désigner la brasserie du Bénin et les mots français « attention » et « témoins ». Sur la troisième, nous pouvons relever l'emploi du mot « négligé » (sa première épouse qui lui reproche de l'avoir négligé) et le mot « dossier » dans la chanson satirique *Todé hou to dé* du volume 4, pour dire qu'il détient le dossier de Houssou, son rival. Sur la face B du même volume, notamment

⁵ Sabbat Nazaire, (St Luc ft. Saba Nazaire, piste 6).

dans la chanson *Bonne sin houè gnon* qui dénonce les abus exercés sur les domestiques, la fainéantise des « madames salons » et les amours ancillaires, on relève des mots comme « bonne, blanchisseur, papa » et l'expression « madame salon ». Le mot « histoire » revient dans la cinquième cassette, suivi du mot « taxi ».

Dans les chansons 9 et 10, sont utilisés les termes français « serviteurs » et « valeur » et quelques autres de différentes natures se relèvent sur les autres cassettes.

En plus des mots simples, des expressions, des proverbes et dictons français abondent dans les chansons d'Alèkpéhanhou. En dehors des dictons directement introduits dans les chansons, comme « Le chien aboie, la caravane passe », (*Oun wa nou tche o oun nadou*, ACM 09), nous remarquons que beaucoup d'autres ont été « cassées en Fon » pour emprunter l'expression d'Ahmadou Kourouma.

Beaucoup de locutions proverbiales et même des contes entiers qu'on rencontre dans les classiques africains sont subrepticement traduits en fon. A titre d'exemple, la chanson *Ayi djidjon houénou* du treizième album traduit littéralement le proverbe employé par Birago Diop dans *Les contes d'Amadou Koumba* : « L'on ne connaît l'utilité des fesses que quand vient l'heure de s'asseoir ». De même, dans la chanson *Noukounkin* du volume 07, il fait usage en fongbé du proverbe français qui dit qu'«on ne chasse pas deux lièvres à la fois », pour fustiger l'attitude gourmande de ceux qui, comme le chien, veulent tout posséder à eux seuls : « Tout pour moi, rien aux autres ». En outre, l'artiste reprend dans la chanson *Ku dokpo do* du volume 09 l'expression française qui enseigne que « chacun a son tour chez le coiffeur ». Une expression purement française qu'Alèkpéhanhou a traduite pour rendre compte de la suprématie de la mort sur les hommes qu'elle fauche inmanquablement à tour de rôle. En outre, nous pouvons citer ce conte classique qu'il a déformé et qui pourrait même échapper à l'attention de l'homme averti. Le conte dans lequel l'enjeu était de boire de la bouillie chaude pour épouser la fille du roi. Et le lièvre (ou le singe) eut l'ingénieuse idée de la présenter à tour de rôle à chacun des membres de l'assemblée afin de solliciter leurs bénédictions. Pendant tout ce temps, la bouillie refroidit et il la but d'une traite. C'est ce conte publié un peu partout dans les livres africains qu'il plagie dans la chanson *Wêkê yi Djla* du volume 12, mais avec pour personnage principal le tonnerre. De plus, si Bernard Dadié était capable de comprendre le contenu du texte *Mêdé mon hodé déwou* du volume 16, il pourrait tenter un procès contre Alèkpéhanhou pour avoir transcrit in extenso son conte « Le chasseur et le boa » publié dans *Le pagne noir*. Par ailleurs, dans la chanson *Ayidjidjon houénou* du volume 13, c'est la fable « les membres et l'estomac » du Livre III de Jean de la Fontaine qui est chantée. Et la liste des exemples n'est pas exhaustive.

Conclusion

Parmi les nombreux artistes de la chanson traditionnelle encore vivants, engagés dans le registre des chansons satiriques, l'unanimité semble se dégager autour d'Alèkpéhanhou considéré comme le meilleur. Tous les aspects étudiés montrent que les chansons d'Alèkpéhanhou reposent sur un complexe linguistique et culturel qui donne assez d'originalité à ses chansons. Son succès, il le doit à la maîtrise des pratiques endogènes et conventuelles de son pays et surtout à sa connaissance de la langue, de la culture et de la civilisation françaises. D'où, encore une fois, la nécessité pour nos artistes d'aller à l'école, et, s'ils sont vieux pour s'y rendre, qu'ils y envoient leurs enfants et qu'ils les y maintiennent par tous les moyens ; car, l'avenir des beaux arts africains demeure dans l'instruction et sur l'ouverture à d'autres cultures.

Quelques indications bibliographiques

- AGBLEMAGNON F. Nsogan, 1984.** *Sociétés orales d'Afrique Noire*, Paris, éditions Silex, 1984.
- AKOHA A. B., 2010.** *Syntaxe et lexicologie du fon-gbè Bénin*, Paris, l'Harmattan.
- Centre d'Etudes Linguistique et Historique par Tradition Orale Niamey, 1980.** *Some names and place names in mende society (Sierra Léone)*, Clhsot/eh/4, avril.
- Centre National de Linguistique Appliquée, 2003.** *Atlas et études sociologiques du Bénin*, (nouvelle édition revue et corrigée).
- DJOUAMON Sylvestre, 2002.** *Innovation esthétique dans l'œuvre d'Alèkpéhanhou*, mémoire de maîtrise en Lettres modernes, FLASH/Université d'Abomey-Calavi.
- ELOMON Bertin, 2005.** *L'intention poétique dans les chansons laudatives maxi*, Mémoire de maîtrise en Lettres modernes, FLASH, Université d'Abomey-Calavi.
- KAKPO Mahougnon, 2010.** *Introduction à une poésie du fa*, Cotonou, Les éditions des Diasporas, 2010, (2^e Edition revue et augmentée).
- MADINDE Akouessi Justin Sourou, 2014.** *Les chansons auto-laudatives dans l'œuvre de Gbete : forme et style*, Mémoire de maîtrise en Lettres modernes, FLASH, Université d'Abomey-Calavi.
- OKOUDJOU André Pierre-Claver, 2006.** « *GBE TI MA DJRO* », Cotonou, Les Editions du Flamboyant.
- PLIYA Jean, 1993.** *L'histoire de mon pays le Bénin*, Porto-Novo, CNPMS.
- SAVARA Claude, 1976.** *La pensée symbolique des Fon du Dahomey, tableau de la société et étude de la littérature orale d'expression sacrée dans l'ancien royaume du Dahomey*, Thèse de doctorat en Lettres, Genève, Editions Médecine et Hygiène.
- De SOUZA Germain, 1975.** *Conception de vie chez les « FON »*, Cotonou, Editions du Bénin, 1975.
- SOKPON Alain Sovidé, 2000.** *Contribution à la connaissance historique des rapports entre les Ma du Zou-Nord et les Fon d'Abomey (XVIII^e siècle-XX^e siècle)*, Mémoire de maîtrise en histoire, FLASH, UNB.
- TOSSOU Bernard, 1999.** *Impact de l'esclavage en pays Idaatcha, XVIII^e-XX^e siècle*, Mémoire de maîtrise en histoire, UNB.