



REPUBLIQUE DU BENIN



MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE D'ABOMEY – CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE
« ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT »

LABORATOIRE D'ETUDES AFRICAINES ET DE RECHERCHE SUR LE FA (LAREFA)

MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME D'ETUDES APPROFONDIES

FILIERE : Lettres Modernes

OPTION : Littérature orale

THEME

POETIQUE DE LA MORT DANS LES CHANSONS DU RYTHME
ZANDRO CHEZ LES POPULATIONS RIVERAINES DU LAC AHEME
(COTE OUEST)

Présenté par :

GAGBO Cocou Giscard

Sous la direction de :

Monsieur Mahougnon KAKPO
Professeur Titulaire de littérature
africaine à l'Université d'Abomey-Calavi

Année académique : 2013-2014

DEDICACE

A

André Faton GAGBO,

Notre grand-père.

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, nous tenons à exprimer toute notre reconnaissance à :

-notre Directeur de recherche, le Professeur Mahougnon KAKPO, pour sa volonté de nous conduire sur les chemins de la recherche, son soutien ineffable et sa rigueur exemplaire ;

-notre père, Firmin GAGBO et notre mère, Rose DJOKLE, pour leurs soutiens de tout genre.

Nous remercions également tous ceux qui ont, de leur bienveillante attention, soutenu nos efforts dans l'aboutissement de ce travail. Nous voudrions citer Mme Hélène TOGNANHOU, M. Bruno GOSSOU et son épouse Germaine GBENOU, M. Frédéric EDEY, M. Adrien GAGBO et son épouse Cécile OGOU, M^{lle} Gisèle GAGBO, MM. Hilaire, Synthive, Romaric et Sylvestre GAGBO, M. Comlan Godson HOUESSOU-ADJA.

A tous, merci.

INTRODUCTION

Compte tenu de leurs richesses, les traditions orales continuent de fournir de matériaux pour les recherches scientifiques. Ces traditions retiennent l'attention d'un nombre non négligeable de chercheurs. Plusieurs décennies de recherche ont déjà révélé qu'elles constituent des domaines où ethnologues, sociologues, anthropologues, philosophes, linguistes et littéraires puisent des matières pour leurs recherches. Cette affirmation révèle que des études embrassent la culture et l'ethnologie, la culture et la philosophie, la culture et la linguistique, la culture et la sociologie, la culture et la littérature. Au Sud du Bénin, le rythme *zandrɔ* fait partie des patrimoines culturels qui peuvent cumuler ces différents domaines. En tant qu'institution sociale et rythme consacré au *vodun*, son étude permet d'embrasser plusieurs thèmes dont celui de la mort, au détour des traitements et de la conception qu'en ont les peuples qui le pratiquent. Phénomène insaisissable, la mort préoccupe tout le monde.

A vrai dire, la mort est un phénomène qui indispose tous les esprits. L'homme, de tout temps, a réfléchi sur ce phénomène qui est toujours vécu comme un événement douloureux. Destin irrévocable, la mort obéit « à un tour de rôle dont elle seule détient le chronogramme »¹, et « par sa présence de tous les instants au cœur de l'existence humaine, [elle] inspire aux hommes divers sentiments : certains la craignent, d'autres entretiennent une familiarité avec elle, d'autres encore l'arborent comme par défi »².

Ces constats sont une évidence, du fait de l'idée première que l'on se fait de ce phénomène. Cette idée est, à première vue, purement négative. Dans cette logique, la mort est comprise comme une fatalité, parce qu'elle arrache l'individu à ses parents et amis, même si on est convaincu, au sens biologique du terme, qu'elle résulte de la dégradation des cellules de l'organisme.

¹ Ascension Bogniaho, « *Le veuf, la veuve et l'orphelin : des victimes de la mort et de la société* », in *Annales*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi, N°7, août 2002, p. 201.

² Ascension Bogniaho, *ibidem*.

D'aucuns pensent que la mort implique la fin de toute relation entre les morts et les vivants. Cette idée induit la conception selon laquelle la mort traduit la fin de toute vie et de toute œuvre humaine, ici-bas, voire dans l'au-delà. C'est, du moins, la représentation que se font de la mort certains peuples. Cette acception soutient les commentaires qui estiment que la mort est, pour l'individu, la fin de son existence. Selon les tenants de cette acception, le disparu n'a rien à espérer des survivants après cette cessation de vie, et ses parents ou amis ne doivent rien attendre de lui non plus. De ce fait, l'individu, après la mort, disparaît de la face de la terre et de la mémoire des survivants qui se doivent de l'oublier aussi. On peut donc conclure que la mort est l'achèvement et la condamnation d'une vie déjà passée à se détacher de son corps, et celui du corps à se séparer définitivement des siens. Dans cette optique, la mort, dans certaines cultures, n'est entourée d'aucun soin. Elle est, selon l'*Encyclopédie Bordas*, objet d'un déni :

« Dans les sociétés développées, l'urbanisation a entraîné de nombreuses ruptures avec les modes traditionnels d'appréhension de la mort qui semble y faire l'objet d'un déni. Les morts d'autrefois étaient montrés chez eux comme un dernier accueil aux parents, aux amis, au village tout entier réconcilié autour d'un défunt. Aujourd'hui, dans la froide exposition d'un funérarium, ils apparaissent éloignés, pris comme objet sur le marché de la mort dont les sociétés industrielles se sont dotées. Le "savoir-mourir" est l'apanage de chacun, dans les sociétés traditionnelles, parce qu'il fait l'objet d'un long apprentissage. Les sociétés industrielles, au contraire, laissent l'individu désarmé chaque fois que la médecine s'avère impuissante »¹.

A l'opposé des peuples et des individus qui estiment que la mort est la cessation des rapports entre le disparu et les vivants, il y en a qui ne s'inscrivent pas dans cette logique. Autrement dit, la mort ne saurait être la rupture entre les vivants et les morts. Les cultures négro-africaines soutiennent cette philosophie. En effet, dans la pensée négro-africaine, la mort n'est que la cessation d'une vie terrestre. Elle est le passage de l'âme dans l'au-delà, et l'âme continuera de vivre et d'entretenir des relations avec les vivants. En Afrique par exemple, l'âme du disparu est crainte et vénérée. Elle devient presque un "ange" ou

¹ *Encyclopédie Bordas*, Paris, Bordas, 1994, volume VI, p. 3296.

pleinement un esprit de qui on peut avoir des aides ou des protections. Au sein de ces peuples, il est de coutume d'entendre qu'on ira implorer l'âme de tel ou tel ancêtre pour connaître la conduite à tenir devant tel ou tel projet, ou bien l'implorer en vue d'avoir telle ou telle protection. Au total, dans les cultures négro-africaines, la pensée selon laquelle la mort est la finitude de l'être humain est non avenue. Julien Ries et autres auteurs exposent cette réalité en ces termes :

« L'homme d'Afrique noire est convaincu de l'existence de deux mondes : le visible et l'invisible. Nombreux sont les récits mythiques qui relatent la séparation du ciel et de la terre ou qui décrivent le couple Soleil-Lune au centre du cosmos. Dans le monde invisible, résident les dieux secondaires, les esprits, les génies civilisateurs mais aussi, les ancêtres qui restent liés à leurs descendants comme puissances protectrices, assurant la vie, la fécondité, la prospérité, mais aussi la réincarnation et les traditions. D'où l'importance des devins chargés de l'initiation, de la transmission des messages venus des ancêtres, de la parole des ancêtres sources d'énergie vitale. Une véritable hiérarchie de puissances invisibles veille sur la famille et sur les personnes. Puissances, ancêtres, initiation, traditions du passé, messages venus du monde invisible, devins, magiciens tissent les liens quotidiens de l'"homme religieux" africain avec le monde invisible, le monde sacré, le seul réel »¹.

Des pratiques se développent pour soutenir ces manifestations. Tout d'abord, il faut souligner que tout en admettant que la mort suppose une autre vie dans l'au-delà, les peuples négro-africains ne sont pas ignorants des dégâts qu'elle occasionne. Le premier coup dur que porte la mort est la disparition physique de l'individu. Les autres considérations sont le départ du disparu avec tout son statut, surtout lorsqu'il est une personne populaire ou d'une utilité publique. Dans ce sens, il n'est pas rare de dire ou bien d'entendre dire : *« on ne reverra plus un tel, on ne bénéficiera plus de ses aides »*. Mais au-delà de cette considération, la mort n'est pas, comme nous venons de le montrer, la rupture entre les vivants et les morts.

Plusieurs comportements sont à l'actif des peuples négro-africains pour traduire leurs attitudes face à la mort et les différentes conceptions qu'ils en ont. Les populations béninoises n'échappent pas à cette évidence. Tout ceci est porté par une culture. Dans le cadre de notre étude, c'est le rythme traditionnel *zandrɔ* qui nous permettra d'étudier ce phénomène.

¹ Julien Ries, et alii, *Le grand livre des religions*, Milan, Editions de Rouergue, pp. 48-50.

Notre sujet de recherche, intitulé *Poétique de la mort dans les chansons du rythme zandrɔ* chez les populations riveraines du lac Ahémé (côté ouest), nous amènera à étudier les différentes perceptions de ce phénomène au sein d'une aire géographique bien déterminée au Bénin. Il s'agit, comme l'indique le sujet, des populations situées le long du côté ouest du lac Ahémé dans le Département du Mono, et au sein desquelles le rythme *zandrɔ* est fortement pratiqué. La mort étant une préoccupation de tous les peuples et un fait irrévocable, quelle est la manière particulière des populations de la région cible de l'appréhender et/ou de la traiter, spécifiquement à travers les chansons du rythme *zandrɔ* ?

Il s'agit essentiellement, dans ce travail, d'une question d'ordre culturel à laquelle nous donnerons une dimension littéraire. Etant un fait de culture qui relève des traditions orales, la chanson est à même de traduire la philosophie de la mort au sein de l'aire géographique retenue, comme dans toute autre aire géographique d'ailleurs. Toujours dans le cadre de ce travail, la "poétique" désigne la manière particulière de traiter et de traduire un fait, un état d'âme au moyen des ressources du langage. Elle se rapporte aussi à l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale.

Considérant les termes : "poétique, mort, chanson et *zandrɔ*", il apparaît que notre préoccupation est essentiellement d'ordre littéraire. Il s'agit d'examiner la dimension littéraire des pièces chantées en nous intéressant à la description de la manière dont la mort est perçue et traitée. La recherche prendra en compte l'ordonnement du discours en vue de déduire le plaisir ajouté au langage ordinaire.

Nous avons choisi la thématique de la mort parce que le rythme *zandrɔ* est aussi un rythme funèbre. Par ailleurs, la mort est un phénomène qui surgit de tout temps et les populations ne cessent de lui consacrer une abondante littérature. « *Qui n'a pas perdu un parent, un ami ou un proche ? Qui n'est pas effrayé par l'idée de la mort ? Qui ne songe pas*

parfois avec mélancolie à sa fin dernière ? », écrivait Ascension Bogniaho¹. Dans tous les cas, la littérature devient pour l'être humain un exutoire par lequel il pense exorciser la mort et se soulager le cœur de l'affliction qu'elle lui cause. Selon la conception d'Ascension Bogniaho que nous venons de citer :

« Qu'elles soient écrites ou orales, les littératures sur la mort organisent leur contenu autour des perceptions que les hommes en ont. Mais les littératures orales mortuaires d'Afrique, situées aux confins du rite et de la pure expression diffuse (sic) ces représentations à travers un large corpus d'œuvre par lesquelles les vivants célèbrent ou pleurent leurs morts, se lamentent sur leur sort, fustigent le cynisme de certains hommes véreux qui en profitent pour abuser des prérogatives que leur confère la tradition en pareille circonstance : l'iniquité de la mort dans la tradition africaine en général, béninoise en particulier, condamne certaines couches sociales par leur fragilisation, légitime et exacerbe la rapacité d'autres »².

De même, la mort est inévitable, et si elle attend tout le monde, il vaut mieux bien se préparer pour y entrer, car elle est la réalité la plus indiquée pour juger de l'existence de quelqu'un. A ce titre, Amadé Faye écrit :

« La raison la plus évidente de ce penchant à 'flirter' avec ce qui, le plus souvent, suscite chez l'être humain crainte et angoisse, est que le thème de la mort nous paraît être, mieux que toute autre réalité humaine, le moyen le plus indiqué pour cerner l'identité culturelle d'une entité sociale donnée et pénétrer son essence spirituelle. La mort, par sa fonction même, cristallise toutes les manifestations sociales ; car s'il existe une réalité que l'on soupçonne peu mais qui ne souffre d'aucun doute dans nos sociétés, c'est l'ingérence de la mort dans toutes les attitudes humaines depuis la naissance »³.

En ce qui concerne notre étude, nous partons du constat selon lequel les moments de deuil sont des moments pendant lesquels on fait un usage particulier des ressources du langage. La diction des mots est contrôlée. Même les salutations à l'endroit des éplorés font preuve de précautions différentes des usages ordinaires.

De ce qui précède, il est évident que les chansons sont composées pour accompagner les faits : soutien, lamentation, désespoir, inhumation, funérailles, pour ne citer que ceux-là.

¹ Ascension Bogniaho, *ibidem*.

² Ascension Bogniaho, *op. cit.*, p. 202.

³ Amadé Faye, cité par Gbèlèmè Yaovi Michel, in *Littérature orale et rites funéraires en milieu Pédah*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2006-2007, p. 4.

Dans des circonstances comme celles-ci, la chanson devient « *un outil adéquat pour exprimer le vécu quotidien et requiert une attention particulière* »¹ grâce à sa texture. Les tentatives de démystifier la mort ou de mieux lui faire face conduisent sur ces sentiers. La mort n'étant donc pas dépourvue de sens, on note que toute la culture de l'homme, que ce soit la religion, l'art, la philosophie, les soins funéraires, traduisent une volonté de la surmonter, un tant soit peu, tout en reconnaissant son caractère inévitable ou irrévocable.

Pour disposer du matériau pouvant servir de base à la démonstration de notre étude, nous avons procédé à la constitution et au traitement d'un corpus des chansons funèbres du rythme *zandrɔ*.

Le travail est structuré en trois parties. La première partie est consacrée au cadre géographique de l'étude. Nous allons, dans un premier chapitre, nous intéresser à l'histoire de l'installation des populations cibles dans l'aire géographique choisie, de même que leurs traits distinctifs. Un second chapitre porte sur les pratiques culturelles et culturelles des populations des rives ouest du lac Ahémé et qui font objet de notre étude.

Dans la deuxième partie, nous allons fonder l'analyse sur le rythme *zandrɔ* et son fonctionnement. Cette partie se subdivise en deux chapitres. Le premier montrera l'origine du rythme, ses différentes catégories, et le second son rapport avec la mort et ses différentes fonctions.

Enfin, la troisième partie sera consacrée à l'aspect littéraire des textes. Avant l'étude littéraire proprement dite, un premier chapitre étudiera le processus de la création des chansons, leur morphologie et leur typologie. Dans le second chapitre, nous étudierons les intentions et les différents aspects de l'esthétique qui confèrent aux textes une littérarité.

¹ Léopoldino Vinakpo, *Esthétique littéraire à travers les 'Fa Han' de Woli-Meji*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2008-2009, p. 5.

I-PROBLEMATIQUE DU SUJET ET OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

I-1-Le sujet

Notre sujet d'étude, comme nous l'avons indiqué plus haut, s'intitule *Poétique de la mort dans les chansons du rythme zandrɔ chez les populations riveraines du lac Ahémé (côté ouest)*. Les termes clés de ce sujet sont "zandrɔ", "chanson", "mort" et "poétique". Qu'entendons-nous par ces termes ?

Le *zandrɔ* désigne un rythme traditionnel pratiqué par les fidèles de *vodun*. Il est exécuté pour annoncer les cérémonies en l'honneur des *vodun*. On l'exécute aussi au terme de l'initiation d'un fidèle, lorsque celui-ci est prêt à sortir du couvent, et ceci à la veille des cérémonies officielles. Par ailleurs, le *zandrɔ* est un rythme qui accompagne les obsèques et les funérailles d'un fidèle de *vodun*. Nous reviendrons plus loin sur les détails concernant ce terme. En attendant, nous allons clarifier les autres termes du sujet que sont la "chanson", la "mort" et la "poétique".

Le rythme *zandrɔ* s'accompagne de chansons. Dans les cultures des populations qui font l'objet de notre étude, les compositions destinées à être chantées ont des formes variées. Dans ce sens, nous retiendrons que la "chanson" désigne toute pièce susceptible d'être chantée et soutenue par des instruments de musique. Nous nous inscrivons dans des conceptions dont nous empruntons la recevabilité scientifique à Ascension Bogniaho et Bertin Kocou Elomon. Pour Ascension Bogniaho en effet, la "chanson" désigne « *une alliance plus ou moins judicieuse d'un texte et d'une mélodie, c'est la symbiose de la parole et de la mélodie* »¹. D'après Bertin Kocou Elomon, le chant se distingue de la chanson, et l'élément de distinction est l'accompagnement musical. En effet, c'est la chanson qui est accompagnée d'instruments de musique alors que le chant n'en est pas accompagné. Soutenant ces

¹ Ascension Bogniaho, *Histoire du "han" ou la chanson populaire dans "Wémè"*, Thèse de Doctorat du 3^e cycle, Université de Paris XII, Créteil, 1980, p. 34.

caractéristiques, Elomon écrit : « *L'accompagnement musical est l'un des principaux critères de discrimination entre le chant et la chanson* »¹.

Au-delà de ces distinctions, la chanson joue plusieurs rôles. Elle peut guérir, ordonner ou détruire. Dans ce sens, elle devient un type de communication orale qui donne forme et sens à la réception esthétique d'un message donné. Véhicule des expériences imaginaires ou vécues, elle est le cri de l'âme, le reflet d'un état d'âme. C'est l'expression des sentiments profonds d'une personne.

En ce qui concerne la "mort", on dit de quelqu'un qu'il est mort lorsqu'il a cessé de vivre. Ceci n'est pas à confondre avec l'état de mort apparente qui se rapporte à l'arrêt des fonctions vitales qui se traduit par la perte de la conscience ou un arrêt cardio-respiratoire. La "mort", au sens biologique du terme, désigne la cessation définitive de la vie et des fonctions corporelles.

Au total, la mort, telle que nous l'entendons, est le moment où l'individu rend l'âme et doit être inhumé suivant des rites. A ce stade, dans les cultures où le mort est considéré comme un être qui n'est jamais séparé des siens, un être avec qui on peut toujours entretenir des relations, des pratiques ont cours pour traduire les diverses attitudes ou pour mieux lui faire face. Ces faits ne sont pas gratuits, encore moins, des pratiques vulgaires. Parlant de cette conception du phénomène de la mort au sein des peuples africains, Mahougnon Kakpo affirme : « *La mort, invraisemblablement, ne casse pas le cours de la vie. Simplement, elle l'affaiblit sur un plan au même moment où elle le renforce sur un autre* »². Dans cette même option, Ascension Bogniaho écrit : « *La mort, c'est un "quelque chose" qui anéantit l'homme matériellement et le fait surgir dans le monde des esprits* »³. La mort est « un

¹ Bertin Kocou Elomon, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nɛnsuxwe Maxi du centre-Bénin*, Thèse pour le Doctorat unique ès-Lettres, Abomey-Calavi, UAC, 2013, p. 208.

² Mahougnon Kakpo, *Entre mythes et modernité : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Thèse pour le Doctorat de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1999, Tome II, p. 420.

³ Ascension Bogniaho, op. cit., p. 150.

voyage. *Une première vie s'arrête sur terre tandis qu'une autre commence dans le royaume des esprits* »¹. Allant plus en détail, Mahougnon Kakpo ajoute :

*« Il faut rappeler qu'en Afrique Noire, la vie post-mortem n'est qu'un plan différent de la vie terrestre. L'individu, lorsqu'il aura changé de plan – mort – pourra ou non tirer bénéfice de son passage sur terre selon que celui-ci aura été conforme aux règles prescrites par l'Être Suprême et léguées par les ancêtres pour ordonnancer le monde. La nature de la mort – naturelle (ce qui, pour la mentalité négro-africaine, est rarissime), par accident de la route, noyade, brûlure, ou causée par la foudre – compte beaucoup dans l'appréciation de celle-ci »*².

Le mot “poétique” s'emploie pour désigner une discipline qui s'intéresse à la description des faits du langage. Selon l'*Encyclopédie Bordas*, la poétique est la :

*« description des textes poétiques – et, plus largement, littéraires – selon les caractères internes qui les distinguent en tant que productions spécifiques du langage. La poétique vise à mettre au jour le fonctionnement organique et formel des textes »*³.

Selon Gérard Genette :

*« La poétique peut être définie comme une stylistique de genre, étudiant et mesurant les déviations caractéristiques, non pas d'un individu, mais d'un genre de langage. C'est-à-dire assez exactement ce que Barthes a proposé de nommer une écriture »*⁴.

Pour plus de précision encore, nous pouvons nous référer à Todorov qui donne une variation de la définition de la poétique. Sous sa plume, on peut lire :

*« La poétique ne cherche pas à nommer le sens, mais vise la connaissance des lois générales qui président à la connaissance de chaque œuvre (...), elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même (...). Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire »*⁵.

Comme il vient d'être mentionné, l'objet de la poétique n'est pas la littérature, c'est-à-dire l'œuvre littéraire, mais l'exégèse de la représentation à l'aide du langage. C'est une analyse de l'élaboration du discours capable d'émouvoir la sensibilité, l'imagination par ses

¹ Ascension Bogniaho, op. cit., p. 151.

² Mahougnon Kakpo, *Entre mythes et modernité : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, op. cit., p. 415.

³ *Encyclopédie Bordas*, op. cit., p. 3960.

⁴ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972, p. 127.

⁵ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 19.

caractères principaux, son charme ; c'est une étude du style en vue d'en démontrer la littéarité.

En résumé, la poétique décrit l'art en tant que création verbale ; elle étudie, non le message, mais la manière dont il est véhiculé. Elle met l'accent sur le jeu du langage qui attire l'attention sur lui-même, plus que sur le sens qu'il porte. C'est l'étude de la créativité au moyen du langage.

De la fusion des quatre termes, il se dégage que notre travail vise à étudier les mécanismes de significations dans les chansons du rythme *zandrɔ*. Comme le dit Sylla Abdou cité par Bertin Elomon, « *il s'agit désormais d'apprécier l'œuvre en elle-même, en fonction de sa structure propre, de l'agencement de ses constituants, du jeu des couleurs et de leurs tonalités* »¹. Dans le cadre de notre étude, il s'agit d'étudier comment les créateurs des chansons de *zandrɔ* exploitent les ressources du langage afin de dévoiler l'expression de la mort dans leurs cultures. Le but ainsi défini, la constitution d'un corpus s'avère nécessaire.

I-2-La présentation du corpus

Le domaine de notre étude est celui de l'oralité où les pièces-témoins pouvant servir de base à l'analyse ne sont pas sur des supports préétablis. En d'autres termes, ces textes ne sont pas immédiatement disponibles. Pour les avoir, nous avons dû procéder à des recherches de terrain.

La collecte s'est déroulée en deux phases : la collecte sauvage et la vraie collecte. La collecte sauvage a consisté à rechercher des informations sur le rythme *zandrɔ* et notamment à recueillir les chansons qui l'accompagnent. A ce niveau, nous avons pris soins de contacter les personnes capables de nous fournir des informations sur le rythme et de nous fredonner les

¹ Sylla Abdou, cité par Bertin Kocou Elomon, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nɛnsuxwe Maxi du centre-Bénin*, op. cit., p. 306.

chansons. Parmi eux, il y avait des chanteurs, des fidèles et des prêtres de *vodun*. Nous portions sur nous un téléphone portable muni de carte mémoire et qui nous permettait de faire les enregistrements. Nous nous étions également muni d'écritoire et d'un petit carnet de note. Nous posions des questions auxquelles nos informateurs répondaient, pour faciliter notre compréhension des chansons.

Toujours dans le cadre de cette collecte sauvage, nous avons assisté à des cérémonies d'inhumation de fidèles de *vodun*, muni de notre enregistreur. A ce niveau aussi, le concours de notre grand-sœur, Gisèle Gagbo, nous a été d'une grande utilité. Elle est, en effet, une photographe sollicitée pour des reportages. Informée de notre objet de recherche, elle nous avertissait chaque fois qu'elle allait au reportage de cérémonies d'inhumation d'un fidèle de *vodun*, et nous l'accompagnions. Nous suivions les spectacles au cours de l'exécution du rythme et nous enregistrions aussi. S'il nous arrivait de ne pas l'accompagner, dès son retour à la maison, elle nous transférait les images et les sons recueillis. Mais ces démarches ne sont pas exemptes de difficultés.

Les difficultés à ce niveau sont essentiellement l'irruption d'autres voix dans nos entretiens, notamment celles des personnes qui venaient surprendre ces entretiens, ou celles qui venaient pour saluer notre informateur ou pour l'informer d'une situation ou une affaire quelconque ; il y a parfois des cris de pleurs d'enfants dont les mamans guettaient les entretiens, ou des cris des enfants qui se promenaient non loin des lieux des entretiens. Nous avons également remarqué dans les enregistrements au cours des cérémonies d'inhumation que le bruit des instruments supplante parfois les voix qui portent les chansons. Ceci rendait parfois insaisissables certaines paroles. Les autres difficultés sont la pluralité des thématiques au cours de l'exécution du rythme et pendant nos entretiens. En réalité, les chansons exécutées pendant les cérémonies et les entretiens ne portent pas uniquement sur la mort.

Dans l'intention de surmonter ces difficultés, nous avons changé de méthode. Puisque nous cherchons des chansons dont la thématique serait la mort, nous avons identifié des personnes avec lesquelles nous avons constitué des groupes. L'objectif était de fredonner des chansons funèbres relevant de notre domaine d'étude sans l'accompagnement d'instruments de musique. Mais cette expérience n'a pas été très avantageuse, car le fait de leur avoir indiqué une thématique a été un obstacle à leur inspiration. Ces groupes exécutaient une, deux ou trois chansons, puis s'arrêtaient avant de reprendre avec d'autres chansons. En vue de remédier à tout ceci, nous avons décidé de les laisser suivant leur inspiration. Cette option a révélé qu'ils ont été libres dans leur inspiration : ils exécutaient plusieurs chansons avant de s'arrêter. Seulement, toutes les chansons ne portaient pas sur la mort comme cela s'était révélé dans les premiers cas. Malgré tout ceci, nous les avons laissés.

Au terme de ces enquêtes, nous avons recueilli plus d'une centaine de chansons. Nous avons déroulé les bandes d'enregistrement et avons écouté ces chansons. Ceci nous a permis de sélectionner celles qui portaient notre thématique de recherche. Après ce travail, nous avons procédé à la vraie collecte.

La vraie collecte est l'étape au cours de laquelle nous nous sommes retourné sur le terrain d'enquête. Pendant cette étape, nous avons, une fois encore, identifié des personnes pouvant nous fredonner les chansons funèbres qui se trouvaient sur les cartes mémoires de notre téléphone portable. Nous leur avons indiqué que nous voulons les textes sans un accompagnement musical. Il y en a qui acceptaient, mais il y en a aussi qui se faisaient accompagner de cloche ou de hochet ou encore de clappements de main.

Au total, nous avons eu des entretiens avec des "informateurs-chanteurs" de différentes localités. Nous avons principalement sillonné, entre autres, les villages de Guézin, de Ouèdèmè-Pédah, de Gonguè-Gbo et d'Akodéha dans la Commune de Comè ; les villages

de Honhoué, de Gahoué et de Doutou dans la Commune de Houéyogbé et les villages de Sèhomi, d'Akokponawa, de Lobogo et de Hounvè dans la commune de Bopa. C'est au cours de ces entretiens que nous avons enregistré à nouveau et réécouté les chansons que nous avons sélectionnées.

Les chansons retenues sont majoritairement en *xwedagbe*. D'autres sont en *saxwegbe* ou en *fɔngbe*. Nous ne saurions aborder la méthodologie de la transcription de ces chansons sans présenter les alphabets des langues qui les véhiculent. Pour des raisons d'homogénéité, on peut nous reprocher d'avoir embrassé trois langues dans une même étude. Mais nous ne saurions nous en empêcher car ceci est dû à la configuration ethnique des populations cibles de notre étude. Ces trois langues sont utilisées par les populations dont nous étudions le traitement de la mort à travers les chansons du rythme *zandrɔ*, et dans les textes du corpus on les retrouve. Il y a des chansons dans lesquelles une seule langue est utilisée, des chansons dans lesquelles deux ou les trois langues sont également utilisées. A ce titre, nous avons affaire à une interférence linguistique. Peut-on reprocher cela à un chef-d'œuvre ? Certainement pas. Même si les deux dernières langues, c'est-à-dire le *saxwegbe* et le *fɔngbe* ne sont pas abondamment utilisées dans ce corpus, on les y retrouve quand même. Dès lors, la présentation de leurs alphabets paraît tout à fait recevable.

Le *xwedagbe*, le *saxwegbe* et le *fɔngbe* sont trois langues du continuum "gbe" ayant pratiquement les mêmes alphabets. Le Centre National de Linguistique Appliquée (Ce.Na.L.A) du Bénin a déjà effectué des travaux sur les alphabets de ces langues. Pour la présentation des ces alphabets, nous nous conformerons aux résultats de ces travaux. De ces travaux, on distingue pour chaque alphabet des voyelles orales, des voyelles nasales, des consonnes simples et des digrammes. Nous n'allons pas nous employer à présenter ces alphabets cas par cas, c'est-à-dire langue par langue ; cela ne relèverait aucune originalité car ces langues, comme nous venons de le dire, ont les mêmes alphabets, à l'exception du

xweɖagbe et du *saxwεgbe* qui ont deux lettres de commun et de plus que le *fɔngbe*. Pour éviter des confusions, nous allons d’abord présenter l’alphabet du *fɔngbe* dont on retrouve les mêmes correspondants dans les alphabets du *xweɖagbe* et du *saxwεgbe*, puis indiquer les lettres que ces deux derniers ont de plus. Le tableau synoptique des alphabets de ces langues se présente comme ci-après. Dans ce tableau, nous indiquons les lettres dans la langue originelle puis leurs correspondants en français.

Alphabet *fɔngbe* :

Alphabet	Correspondants en français
A/a	a
E/e	é
Ɛ/ε	è
I/i	i
O/o	ô, au, eau
U/u	ou
An/an	an
Ɛn/εn	in
Ɔn/ɔn	on
Un/un	oun
B/b	b
D/d	d
F/f	f
G/g	g
K/k	k

L/l	l
M/m	m
N/n	n
P/p	p
R/r	r
S/s	s
T/t	t
V/v	v
W/w	w
Y/y	y
Z/z	z

Les lettres qui n’existent pas en français sont : gb, kp, ny, ɔ, ɖ. Celles qui ne se prononcent pas comme en français sont : in, c, x, j, h. A ces lettres, le *saxwɛgbe* et le *xweɖagbe* ajoutent les lettres γ et η. C’est sur la base de ces alphabets que nous opéré la transcription.

Nous avons fait suivre les transcriptions d’une traduction juxtalinéaire et littérale accompagnées, elles aussi, d’une traduction élaborée. Nous avons également procédé à un codage qui tient compte des sous-thèmes abordés dans les chansons retenues. En effet, on distingue des chansons d’amertume et des chansons exprimant des faits divers. C’est en fonction de ces sous-thèmes que nous avons proposé un codage. Ainsi avons-nous retenu le sigle CH.A pour les chansons d’amertume et le sigle CH.D pour les chansons exprimant des faits divers. Nous avons affecté ces codes d’un numéro selon l’ordre d’apparition dans notre corpus. Dans la dernière catégorie des chansons, nous mettons les chansons exprimant un attachement profond au *vodun*, la fidélité dans les relations amicales et l’esprit

communautaire, la fonction de regroupement du rythme *zandrɔ*, l'importance de l'enfant et l'irrévocabilité de la mort. Nous les avons mises ensemble parce que nous n'en avons pas eues beaucoup qui soient de ces différentes sous-catégories. Cependant, elles se rapportent à la thématique de la mort.

Au terme de ces démarches, nous avons constitué le corpus ci-après. Il est composé de dix-sept (17) chansons.

Les chansons d'amertume

CH.A 1

- 1-*Yéhwé há cé ɖje Jesu wa sɔ hú na un e*
 Vodun/ami/mon/voici/nom propre/venir/prendre/tuer/pour/moi/pronom relatif
 Voici que *Jesu* (la mort) a tué mon co-fidèle
- 2-*Yèhwe ha cě ló ò okú wa sɔ hu e*
 Vodun/ami/mon/formule rythmique/mort/venir/prendre/tuer/ pronom relatif
 Mon co-fidèle de *vodun*, la mort l'a tué
- 3-*Yéhwé há cé nugbo Jesu wa sɔ hú na un e*
 Vodun/ami/mon/ vrai /nom propre/venir/prendre/tuer/pour/moi/ pronom relatif
 Mon vrai co-fidèle de *vodun*, *Jesu* (la mort) l'a tué
- 4-*Yèhwe ha cě ló ò okú wa sɔ hu e*
 Vodun/ami/mon/formule rythmique/mort/venir/prendre/tuer/ pronom relatif
 Mon co-fidèle de *vodun*, la mort l'a tué
- 5-*Yɔ fɔn yɔ mɔ dógbé ná*
 Toi/réveiller/ toi /morphème itératif/saluer/ à
 Quand tu te réveillais, tu le saluais
- 6-*Yɔ gbé fɔn yɔ mɔ dógbé ná*
 Toi/si/réveiller/toi/morphème itératif/saluer/ à
 Quand tu te réveillais, tu le saluais
- 7-*Yɔ fɔn zánfónnu kpɔn yɔ mɔ dogbè na*
 Toi/réveiller/ matin /formule rythmique/ toi /morphème itératif/saluer/ à
 Quand tu te réveillais le matin tu le saluais
- 8-*Gbàdánu hwelɛkɔ yɔ mɔ dogbè na ló ò*
 Soir / coucher du soleil/ toi/morphème itératif/saluer/ à / formule rythmique
 Le soir au coucher du soleil tu le saluais
- 9-*Yèhwe ha cě ló ò okú wa sɔ hu e*
 Vodun/ami/mon/formule rythmique/mort/venir/prendre/tuer/ pronom relatif
 Mon co-fidèle de *vodun*, la mort l'a tué

Traduction élaborée

- 1-Voici que *Jesu* a tué mon co-fidèle de *vodun*
 2-La mort a tué mon co-fidèle de *vodun*
 3-*Jesu* a tué mon cher co-fidèle de *vodun*
 4-La mort a tué mon co-fidèle de *vodun*
 5-Au réveil on le saluait
 6-Au réveil on le saluait

- 7-Au réveil le matin on le saluait
- 8-Le soir au coucher du soleil on le saluait
- 9-La mort a tué mon co-fidèle de *vodun*

Commentaire

Cette chanson exprime la douleur et l'amertume d'un fidèle qui pleure la disparition de l'un de ses coreligionnaires. Il se lamente parce que, régulièrement, il le voyait et le saluait, le matin tout comme le soir. Ils cohabitaient. Mais à cause de la mort, ils ne se reverront plus. La mort crée une rupture entre eux. Cette chanson est également l'expression de l'insurrection de l'orant contre l'usurpation de la mort.

CH.A 2

- 1-*Hùnbónó jo hùnvì ye do lé yéhwé mɛ*
Pontife / laisser/adeptes/les/laisser/dans/vodun /dans
Le pontife a abandonné les fidèles dans le *vodun*
- 2-*Mà yí Xwla bó wá é*
Je/aller/nom propre/et/revenir/ formule rythmique
Je vais à *Xwla* et revenir
- 3-*Hùnbónó jo hùnvì ye do lé yéhwé mɛ*
Pontife / laisser/adeptes/les/laisser/dans/vodun /dans
Le pontife a abandonné les fidèles dans le *vodun*
- 4-*Mà yí Xwla bo wa*
Je/aller/nom propre/et/revenir
Je vais à *Xwla* et revenir
- 5-*Nyé ma mɔ ɛn*
Je/ ne pas /voir/ le
Je ne l'ai pas vu
- 6-*Mà yí Xwla bo wa*
Je/aller/nom propre/et/revenir
Je vais à *Xwla* et revenir
- 7-*Nyé ma mɔ ɛn*
Je/ ne pas /voir/ le
Je ne l'ai pas vu
- 8-*Hùnbònw go dé è*
Pontife / négation/être présent/pas
Le pontife n'est pas présent
- 9-*Gbé nu gbǒ mí è*
Vie /chose/couper/nous
Nous avons des problèmes de la vie

Traduction élaborée

- 1-Le pontife du *vodun* a abandonné les fidèles dans le couvent
- 2-Je fais un tour à *Xwla* et je reviens

- 3-Le pontife a abandonné les fidèles dans le couvent
- 4-Je fais un tour à *Xwla* et je reviens
- 5-Mais je ne l'ai plus revu
- 6-Je fais un tour à *Xwla* et je reviens
- 7-Mais je ne l'ai plus revu
- 8-Le pontife n'est plus
- 9-Nous avons des problèmes de la vie

Commentaire

La chanson relate, de façon voilée, le décès du pontife et elle évoque l'affliction que provoque cette disparition dans le rang des fidèles. On le traduit explicitement dans les versets « *Hùnbònɔ go dɛ è* » « *Gbé nu gbõ mí è* » qui veulent dire « *Le pontife n'est plus* », « *Nous sommes malheureux* » ou encore « *Nous avons des difficultés de la vie* ». Le pontife a disparu et les fidèles n'ont plus de refuge ou de protecteurs. Celui qui se plaint dans cette chanson est un fidèle de *vodun* qui a effectué un voyage sur *Xwla*¹. Malheureusement avant son retour, son pontife avait déjà rendu l'âme. Pour lui, cette disparition va entraîner d'énormes dégâts, voire basculer le cours de sa vie et celui de ses coreligionnaires.

CH.A 3

- 1-*Xé ná hunbonɔ sɔn lo jo hunvi lɛ dó*
Où / pontife /partir/et/laisser/fidèles/les/laisser
Où est parti le pontife et il a abandonné les fidèles ?
- 2-*Yéhwé tó mé wé jé vɔ é*
Vodun/pays/dans/voici/devenir/vidé/pronom relatif
Voici que le pays du *vodun* est devenu vide
- 3-*Xé ná húnbonɔ sɔn ló jó húnvɪ lé dó*
Où / pontife /partir/et/laisser/fidèles/les/laisser
Où est parti le pontife et il a abandonné les fidèles ?
- 4-*Yéhwé tó mé wé jé vɔ é*
Vodun/pays/dans/voici/devenir/vidé/ pronom relatif
Voici que le pays du *vodun* est devenu vide
- 5-*Hunbonɔ sɔn Alada*
Pontife /partir/nom propre
Le pontife est parti à allada
- 6-*Lò jò húnvi lɛ do*
Et/laisser/fidèles/les/laisser
Et a abandonné les fidèles
- 7-*Yéhwé tó mé wé jé vɔ é*

¹ *Xwla* est le nom indigène de la ville de Grand-Popo. Il se trouve dans le Département du Mono.

Vodun/pays/dans/voici/devenir/vider/ pronom relatif
Voici que le pays du *vodun* est devenu vide

8-Hunbonɔ sɔn Alada

Pontife /partir/nom propre
Le pontife est parti à allada

9-Lò jò hùnví lɛ do

Et/laisser/fidèles/les/laisser
Et a abandonné les fidèles

10-Yéhwé tó mé wé jé vó é

Vodun/pays/dans/voici/devenir/vider/ pronom relatif
Voici que le pays du *vodun* est devenu vide

Traduction élaborée

- 1-Où est parti le pontife et il a abandonné les fidèles ?
- 2-Voici que le pays du *vodun* est devenu vide
- 3-Où est parti le pontife et il a abandonné les fidèles ?
- 4-Voici que le pays du *vodun* est devenu vide
- 5-Le pontife est parti à Allada
- 6-Et a abandonné les fidèles
- 7-Voici que le pays du *vodun* est devenu vide
- 8-Le pontife est parti à Allada
- 9-Et a abandonné les fidèles
- 10-Voici que le pays du *vodun* est devenu vide

Commentaire

Le texte débute par une interrogation : « *Où est parti le pontife et il a abandonné les fidèles ?* », et au texte d'indiquer également : « *Le pays du vodun est devenu vide* ». Dans cette chanson, les fidèles pleurent la disparition du pontife et le fait que le monde du *vodun* a perdu un illustre membre. Derrière cette chanson se dresse le dégât occasionné par la mort dans le rang des *vodunsi*¹. La disparition du pontife a provoqué un vide dans le monde du *vodun*. Le pontife étant le garant de l'ordre, de la cohésion et du bien-être au sein du *vodun*, tout se passe dans la chanson comme si son départ avec ses attributs met à mal ou met fin à tout le système qui ne peut se redresser. Tout ceci concourt à l'expression de l'amertume dans l'âme.

¹ Le terme « *vodunsi* » est formé de « *vodun* » qui désigne une « divinité » et de « *si* » qui veut dire « femme ». *Vodunsi* veut donc dire la femme du *vodun*. Il est employé pour désigner le fidèle du *vodun*.

CH.A 4

1-*Fí ún ná mós éñ dè*

Où/je/aller/voir/le/adverbe interrogatif

Où vais-je le retrouver ?

2-*Wájíxé*

Awajixε (c'est un oiseau)

3-*Fi un na mɔ éñ dè*

Où/je/aller/voir/le/ adverbe interrogatif

Où vais-je le retrouver ?

4-*Gbedè*

Jamais

5-*Fí ún ná mós éñ dè*

Où/je/aller/voir/le/adverbe interrogatif

Où vais-je le retrouver ?

6-*Wájíxé*

Awajixε (c'est un oiseau)

7-*Xé a ló mɔ εñ dè*

Où/tu/aller/voir/le/ adverbe interrogatif

Où vas-tu le retrouver ?

8-*Gbedè*

Jamais

9-*Fí ún ná mós éñ dè*

Où/je/aller/voir/le/adverbe interrogatif

Où vais-je le retrouver ?

10-*Wájíxé*

Awajixε (c'est un oiseau)

11-*Fi un na mɔ éñ dè*

Où/je/aller/voir/le/ adverbe interrogatif

Où vais-je le retrouver ?

12-*Gbedè*

Jamais

Traduction élaborée

1-Où vais-je le retrouver ?

2-*Awajixε*

3-Où vais-je le retrouver ?

4-Plus jamais, je ne le reverrai

5-Où vais-je le retrouver ?

6-*Awajixε*

7-Où vas-tu le retrouver ?

8-Plus jamais, tu ne le reverras

9-Où vais-je le retrouver ?

10-*Awajixε*

11-Où vais-je le retrouver ?

12-Plus jamais, je ne le reverrai

Commentaire

Dans ce texte, il apparaît que celui qui meurt ne sera plus revu. Ce texte est à considérer sur deux plans. Le disparu est comparé à l'oiseau appelé *awajixɛ*. De façon générale, un oiseau peut effectuer de long voyage et ne plus revenir. Dans ce sens, le premier niveau de ce texte révèle que le disparu est parti loin et ne reviendra plus.

Le second niveau est relatif à la nature du nom de l'oiseau. En effet, *awajixɛ* est un petit oiseau dont les pattes ne touchent jamais le sol. Même mort, ses pattes sont orientées vers le ciel. Son sang ne touche jamais le sol au risque de provoquer l'épidémie de la variole dans les environs. Cette chanson exprime alors la relation entre les caractéristiques du *vodun Sakpata* qui régent l'épidémie de la variole et l'oiseau *awajixɛ*. Ces deux êtres (*awajixɛ* et *Sakpata*) sont à craindre pour éviter leur fureur.

Elargissant les explications, on peut comprendre que cette chanson est le reflet de la dépouille mortelle du pontife auquel tout fidèle de *vodun* doit révérence. En réalité, même mort, la dépouille du pontife est crainte et vénérée. Par ailleurs, compte tenu des caractéristiques d'*awajixɛ*, on peut, sans doute, affirmer que cette chanson épouse la pensée africaine qui élève au rang de divinité les morts. Il s'agit dans ce cas précis de l'esprit du pontife. Même si la chanson se rapporte à une lamentation, elle montre aussi que le mort est craint et vénéré parce qu'on peut avoir de lui des protections et des aides.

CH.A 5

1-*Debaya* wɛ ɖɔ na agɔnbayá é

Palmier à huile/c'est/dire /au/ rônier /formule rythmique

C'est le palmier à huile qui a dit au rônier

2-*Débáyá* wé ɖɔ na agɔnbayá é

Palmier à huile/c'est/dire /au/ rônier /formule rythmique

C'est le palmier à huile qui a dit au rônier

3-*Mé* a ɖó mi ná é

Personne/tu /confier/moi/ à /formule rythmique

- A qui tu m'as confié
 4- *Đo ci ahwan é*
 Je/rester/guerre/formule rythmique
 Je suis vaincu par la guerre
- 5- *Debaya wε ɔɔ na agɔnbayá é*
 Palmier à huile/c'est/dire /au/ rônier /formule rythmique
 C'est le palmier à huile qui a dit au rônier
- 6- *Mé a ɔó mi ná é*
 Personne/tu /confier/moi/ à /formule rythmique
 A qui tu m'as confié
- 7- *Đo ci ahwan é*
 Je/rester/guerre/formule rythmique
 Je suis vaincu par la guerre
- 8- *Yɛhwenɔ Kpotɔnsi lɛ mɪ ku do mɛ fɔ dido*
 Pontife/nom propre/les/vous/mort/avec/personne/pied/plantation
 Pontife Kpotɔnsi soyez remercié pour vos marques de compassion
- 9- *Mé a ɔó mi ná é*
 Personne/tu /confier/moi/ à /formule rythmique
 A qui tu m'as confié
- 10- *Đo ci ahwan é*
 Je/rester/guerre/formule rythmique
 Je suis vaincu par la guerre
- 11- *Debaya wε ɔɔ na agɔnbayá é*
 Palmier à huile/c'est/dire /au/ rônier /formule rythmique
 C'est le palmier à huile qui a dit au rônier
- 12- *Mé a ɔó mi ná é*
 Personne/tu /confier/moi/ à /formule rythmique
 A qui tu m'as confié
- 13- *Đo ci ahwan é*
 Je/rester/guerre/formule rythmique
 Je suis vaincu par la guerre
- 14- *Yɛhwenɔ Mɛnuvi lɛ mɪ ku do mɛ fɔ dido*
 Pontife/nom propre/les/vous/mort/avec/personne/pied/plantation
 Pontife Mɛnuvi soyez remercié pour vos marques de compassion
- 15- *Mé a ɔó mi ná é*
 Personne/tu /confier/moi/ à /formule rythmique
 A qui tu m'as confié
- 16- *Đo ci ahwan é*
 Je/rester/guerre/formule rythmique
 Je suis vaincu par la guerre

Traduction élaborée

- 1-C'est le palmier à huile qui a demandé au rônier
 2-C'est le palmier à huile qui a demandé au rônier
 3-A qui m'as-tu confié ?

- 4-Je suis vaincu par la guerre
 5-C'est le palmier à huile qui a demandé au rônier
 6-A qui m'as-tu confié ?
 7-Je suis vaincu par la guerre
 8-Pontife *Kpotɔnsi* ! Merci pour vos marques de compassion
 9-A qui m'as-tu confié ?
 10-Je suis vaincu par la guerre
 11-C'est le palmier à huile qui a demandé au rônier
 12-A qui m'as-tu confié ?
 13-Je suis vaincu par la guerre
 14-Pontife *MEnuvi* ! Merci pour vos marques de compassion
 15-A qui m'as-tu confié ?
 16-Je suis vaincu par la guerre

Commentaire

Cette chanson est l'écho de quelqu'un qui se lamente parce qu'abandonné par les siens. Le palmier à huile est vaincu par la guerre mais le rônier est sauvé. A l'instar du palmier à huile, l'orphelin se plaint du fait qu'il se retrouve seul. Il indique qu'il n'a plus personne pour le secourir. En effet, la chanson s'appuie sur le rapport « *Debaya* » et « *Agɔnbaya* ». Ils sont de la même espèce, mais *Agɔnbaya* est plus résistant. De plus, il est un paratonnerre. Ces caractéristiques témoignent sa résistance à « *awhan* » qui veut dire « guerre » qui se rapporte à la mort dans la chanson. *Debaya* qui se lamente dans la chanson désigne l'éploré qui clame son impuissance et pleure son sort.

CH.A 6

1-Xu mɛ Soloe wé è

Mer/dans/nom propre/c'est/formule rythmique
 C'est *Soloe* de la mer (un *vodun*)

2-Xu mɛ Soloe e biɛ xu do mɛ aɔá dó

Mer/dans/nom propre/ il /entrer/mer/trou/dans/ cri / taire
Soloe de la mer, il est entré dans la mer et ce fut le silence

3-Míyɛ e gbɛ d'avi na lɛ wé è

Nous /que/ vie /faire pleurer/ à / que/voici/formule rythmique
 Nous que la vie a fait pleurer, nous voici

4-Xu mɛ Soloe wé è

Mer/dans/nom propre/c'est/formule rythmique
C'est Soloe de la mer (un vodun)

5-Avi han lilué é gbɛ yi d' asi na mí we è

Pleur/chanson/aigu/que/ vie /prendre/dans/main/ à /nous/voici/formule rythmique
C'est l'amertume aigüe que la vie a mise dans notre main ça

6-Xu mɛ Soloe e biɛ xu do mɛ aɖá dɔ

Mer/dans/nom propre/ il /entrer/mer/trou/dans/ cri / taire
Soloe de la mer, il est entré dans la mer et ce fut le silence

7-Míyɛ e gbɛ d'avi na míyɛ wé è

Nous /que/ vie /faire pleurer/ à / nous /voici/formule rythmique
Nous que la vie a fait pleurer, nous voici

8-Xu mɛ Soloe wé è

Mer/dans/nom propre/c'est/formule rythmique
C'est Soloe de la mer (un vodun)

9-Avi han lilué é gbɛ yi d' asi na mí we mí nɔvi

Pleur/chanson/aigu/que/ vie /prendre/dans/main/ à /nous/voici/notre/frère
C'est l'amertume aigüe que la vie a mise dans notre main ça, notre frère

10-Xu mɛ Soloe e biɛ xu do mɛ aɖá dɔ

Mer/dans/nom propre/ il /entrer/mer/trou/dans/ cri / taire
Soloe de la mer, il est entré dans la mer et ce fut le silence

Traduction élaborée

- 1-C'est le vodun Soloe de la mer
- 2-Le vodun Soloe de la mer y est retourné et ce fut un silence
- 3-Nous que la nature a affligés, nous voici !
- 4-C'est le vodun Soloe de la mer
- 5-Voici l'amertume aigüe que la nature nous a infligée !
- 6-Le vodun Soloe de la mer y est retourné et ce fut un silence
- 7-Nous que la nature a affligés, nous voici !
- 8-C'est le vodun Soloe de la mer
- 9-Voici l'amertume aigüe que la nature nous a infligée, frère !
- 10-Le vodun Soloe de la mer y est retourné et ce fut un silence

Commentaire

Dans cette chanson, on compare le disparu au vodun Soloe de la mer. Il s'agit donc d'une divinité aquatique. D'après nos informateurs, Soloe est un vodun basé en milieu *peɖa*. Il gouverne la pêche et est implanté sur les rives des cours d'eau : lac, fleuve, mer. Selon la logique de cette chanson, tout vodun vise le bien-être, la bonté de ses fidèles. Son retrait de la vue des êtres humains pour la profondeur des eaux peut traduire le retrait de ses bienfaits de la

terre. Ses fidèles ne vont plus bénéficier de ses aides ni de ses apports sur tous les plans. Cette image est utilisée dans cette chanson pour signifier que l'homme qui meurt part avec tous ses biens, à l'instar du *vodun* qui se retire pour sa demeure dans la mer.

CH.A 7

- 1-*Ɖò wa lo ò ɔ̀ ma ɔ̀ meɔ̀*
Je/venir/formule rythmique/ je /négation/avoir/personne
Je suis venu, je n'ai personne
- 2-*Ɖó wá ló ò ɔ́ má ɔ́ méɔ́*
Je/venir/formule rythmique/ je /négation/avoir/personne
Je suis venu, je n'ai personne
- 3-*Anɔ̃evi ɔ̀ wa ló ò ɔ̀ ma ɔ̀ ajinɔ̃ e*
Mon frère/ je /venir/formule rythmique/ je /négation/avoir/génitrice/pas
Mon frère, je suis venu et je n'ai pas de mère
- 4-*Anɔ̃evi kpè lèwɛ ba nɔ̀zò kro*
Mes frères/petits/ce sont/chercher/proche/manquer
Mes petits frères n'ont pas trouvé de parents proches
- 5-*Anɔ̃evi kpé léwé bá nɔ̀zó kpo*
Mes frères/petits/ce sont/chercher/proche/manquer
Mes petits frères n'ont pas trouvé de parents proches
- 6-*Wá e ɔ̀ wá e ɔ̀ ma ɔ̀ meɔ̀*
Venir/que/ je /venir/que/ je /négation/avoir/personne
Quand je suis venu, je n'ai personne
- 7-*Wá e Hunyɔ̃ wa lɔ ɔ̀ má ɔ̀ meɔ̀*
Venir/que/nom propre/venir/que/ je /négation/avoir/personne
Quand (moi) Hunyɔ̃ suis venu, je n'ai personne
- 8-*Wa na Kponyɔ̃ wa lɔ ɔ̀ go ɔ̀ meɔ̀*
Venir/que/nom propre/venir/que/ je/négation/avoir/personne
Quand (moi) Kponyɔ̃ suis venu, je n'ai personne
- 9-*Wá é Sɛwa wá lɔ Sɛwa ma ɔ̀ méɔ̀*
Venir/que/nom propre/venir/que/nom propre/négation/avoir/personne
Quand (moi) Sɛwa suis venu, je n'ai personne
- 10-*Hwànyì vɪvè lɛwɛ ba nɔ̀zò kpo*
Amis/ chers/ce sont/chercher/proches/manquer
Les amis sincères n'ont pas trouvé de parents proches
- 11-*Hwányì vɪvè léwé bá nɔ̀zó kpo*
Amis/ chers/ce sont/chercher/proches/pas
Les amis sincères n'ont pas trouvé de parents proches
- 12-*Wá e ɔ̀ wá e ɔ̀ ma ɔ̀ meɔ̀*
Venir/que/ je /venir/que/ je /négation/avoir/personne
Quand je suis venu, je n'ai personne

Traduction élaborée

- 1-Quand je suis venu je n'ai trouvé personne
2-Quand je suis venu je n'ai trouvé personne
3-Mon frère, quand je suis venu je n'ai pas trouvé de mère

- 4-Mes petits frères n'ont pas trouvé de parents proches
- 5-Mes petits frères n'ont pas trouvé de parents proches
- 6-Quand je suis venu je n'ai trouvé personne
- 7-Quand (moi) Hunyɔ je suis venu, je n'ai trouvé personne
- 8-Quand (moi) Kponyɔ je suis venu, je n'ai trouvé personne
- 9-Quand (moi) Sɛwa je suis venu, je n'ai trouvé personne
- 10- Mes amis sincères n'ont pas trouvé de parents proches
- 11- Mes amis sincères n'ont pas trouvé de parents proches
- 12-Quand je suis venu je n'ai trouvé personne

Commentaire

Ce texte expose les lamentations d'une personne qui se plaint du fait qu'elle est venue au monde et n'a trouvé aucun parent proche. Tout se passe dans le texte comme si le plaignant n'a trouvé personne qui puisse prendre soins de lui convenablement, et en tête se trouve sa mère. Cette idée se trouve dans le verset « *Anɔ evi dɔ wa ló ò dɔ ma dɔ ajinɔ e* » qui signifie « *mon frère, je suis venu mais je n'ai pas trouvé de mère* ». En considérant toute la philosophie de la chanson, on est à même de dire que le plaignant n'a même pas trouvé une mère adoptive qui puisse l'élever. Vers la fin, l'orant change de position et indique que même ses amis sincères n'ont pas trouvé leurs frères. Au total, l'esthétique de cette chanson vise à révéler les ravages qu'occasionne la mort, tant pour un individu que pour ses proches ou ses amis.

CH.A 8

- 1-*Ot ín mu*
Arbre/choir
L'arbre s'est écroulé
- 2-*Vunvúnt ín lokpó lɔ mu*
Grand arbre / seul /le/choir
Le seul grand arbre s'est écroulé
- 3-*Vunvúnt ín lɔ mu é*
Grand arbre/le/choir/ formule rythmique
Le grand arbre s'est écroulé
- 4-*Ot ín mú mɔ jo exé lé dó*
Arbre/choir/et /laisser/oiseaux/les/laisser
L'arbre s'est écroulé et a abandonné les oiseaux
- 5-*Ot ín mu*
Arbre /choir
L'arbre s'est écroulé

6-Vúnvúnt ín lokpò lɔ mù

Grand arbre / seul /le/choir

Le seul grand arbre s'est écroulé

7-Vunvunt ín lɔ mù ló ò

Le grand arbre/ le /choir/ formule rythmique

Le grand arbre s'est écroulé

8-Mɔ jo exé lé dó

Et /laisser/oiseaux/les/laisser

Et a abandonné les oiseaux

9-Tónatɔ ti go lé ló ò

Confident/aucun/ne pas/être/ formule rythmique

Il n'y a aucun confident

Traduction élaborée

1-L'arbre s'est écroulé

2-Le seul grand arbre s'est écroulé

3-Le grand arbre s'est écroulé

4-L'arbre s'est écroulé et a abandonné les oiseaux

5-L'arbre s'est écroulé

6-Le seul grand arbre s'est écroulé

7-Le grand arbre s'est écroulé

8-Et a abandonné les oiseaux

9-Il n'y a plus aucun confident

Commentaire

Ce texte évoque la plainte des êtres humains abandonnés à cause de la mort. Celui ou celle sur qui repose un grand espoir n'est plus ; à qui va-t-on se confier ? Le texte confirme qu'il n'y a plus de confident. Les orphelins seront laissés à eux-mêmes, abandonnés à leur sort.

Les chansons exprimant des faits divers

CH.D 1

1-Vodùn nyla baxé lɛ ye gble tó ló ò

Vodun/ être mauvais/ profanes/ les /gâter/pays /formule rythmique

Vodun est mauvais et les profanes gâtent les pays

2-Vodun nyla gɔ vivi tó lɛ ye

Vodun/être mauvais/ et /doux/pays/ les/morphème de pluralisation

Vodun est mauvais mais il est doux pour les pays

3-Yɛhwé nyla baxé lɛ ye gble tó ló ò

- Vodun/ être mauvais/ profanes/ les /gâter/pays /formule rythmique
Vodun est mauvais et les profanes gâtent les pays
- 4-*Vodun nyla gɔ vivi tó lɛ ye*
 Vodun/être mauvais/ et /doux/pays/ les/ morphème de pluralisation
Vodun est mauvais mais il est doux pour les pays
- 5-*Húntó ɔ́ kú gbé*
 Batteur/ un /mort/ jour
 Le jour de la mort d'un batteur de tambour
- 6-*Húnsì ɔ́ kù gbè*
 Fidèle/ un/mort/ jour
 Le jour de la mort d'un fidèle
- 7-*Azele hún wɛ nɔ dógbè na yɛhwesi lɛ mɔ lè do*
 Azele/rythme/c'est/ résonner/ et / adeptes / les /présent/attrouper
 C'est *azelehun* qui résonne et les adeptes s'attrouperent autour
- 8-*Yɛhwe há nyla gɔ vivi tó lɛ ye*
 Vodun/ amitié/être mauvais/ et /doux/pays/ les/ morphème de pluralisation
Vodun est mauvais mais il est doux pour les pays
- 9-*Yɛhwé nyla baxé lɛye gble tó ló ò*
 Vodun/ être mauvais/ profanes/ les /gâter/pays /formule rythmique
 Vodun est mauvais et les profanes gâtent les pays
- 10-*Vodun nyla gɔ vivi tó lɛ ye*
 Vodun/être mauvais/ et /doux/pays/ les/ morphème de pluralisation
Vodun est mauvais mais il est doux pour les pays

Traduction élaborée

- 1-Les profanes propagent que le *vodun* est mauvais
- 2-Cependant les populations l'apprécient
- 3-Les profanes propagent que le *vodun* est mauvais
- 4-Cependant les populations l'apprécient
- 5-Le jour de l'enterrement d'un batteur de tambour
- 6-Le jour de l'enterrement d'un fidèle de *vodun*
- 7-C'est *azelehun* qui résonne et réunit les adeptes
- 8-On pense que le cercle du *vodun* est mauvais mais les populations l'apprécient
- 9-Les profanes propagent que le *vodun* est mauvais
- 10-Cependant les populations l'apprécient

Commentaire

Ce texte met en relief la détermination, non seulement d'un fidèle, mais aussi de tout un monde, à adorer le *vodun*. Il expose la joie des fidèles, mais surtout leur foi au *vodun*. Selon le texte en effet, les profanes estiment que le cercle du *vodun* n'est pas à fréquenter, que le *vodun* est mauvais et ils propagent cette idée pour décourager les populations. Cependant, le texte révèle que malgré toutes les profanations, les populations apprécient le *vodun*.

Aussi met-il l'accent sur l'esprit communautaire dont font preuve les fidèles le jour de l'inhumation d'un de leurs coreligionnaires. La pièce chantée indique que c'est le rythme *azelehun*¹ qui résonne et fait appel à tous les fidèles qui ont l'obligation d'assister à la cérémonie. En conséquence, si un fidèle abandonne le *vodun*, son cadavre risque de ne recevoir aucun hommage.

Par ailleurs, ce texte montre la place qu'occupe le *zandrɔ* au sein du système du *vodun* et de la congrégation des *vodunsi*. C'est, en effet, ce rythme qui, non seulement annonce les cérémonies, mais aussi prévient les *vodun* des cérémonies en leur honneur. Mais dans cette chanson, il s'agit de la fonction de regroupement pour des obsèques.

CH.D 2

1-Mì ɔ̃ na jatɔ̃ gɔdo hùnsì ye kpo

Vous /dire/aux/prêtre/ et /fidèles / les/ et
Dites aux prêtres et aux fidèles de *vodun*

2-Ohún ɔ̃ lé ná ye nɔ xo na mífé

Rythme/un/être/ et /on/taper/pour/nous
Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

3-Mì yɔ̃ jatɔ̃ gɔdo hùnsì ye kpo

Vous /appeler/ prêtre / et / fidèles /les/et
Appelez les prêtres et les fidèles de *vodun*

4-Ohún ɔ̃ lé ná ye nɔ xo na mífé

Rythme/un/être/et/on/taper/pour/nous
Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

5-Kú gbe hún ɔ̃ lè wé ye nɔ xo na mɛ

Mort/jour/rythme/un/être/que/on/taper/pour/gens
Il y a un rythme funèbre qu'on exécute pour les gens

6-Nyɛ to ná wá kú wé ye na xo na 'Hunyó

Moi/ aller /venir/mourir/ et /on/ aller/taper/pour/nom propre
Je ne sais pas si je vais mourir et on l'exécutera pour moi *Hunyó*

7-Ohún ɔ̃ le na ye nɔ xó ná mífé è

Rythme/un/être/ et/on/taper/pour/nous/ formule rythmique
Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

8-Ohun ɔ̃ le na ye nɔ xo na mífé

¹ *Azelehun* est composé des morphèmes « *azele* » qui désigne « *vodun* » ; et de « *hun* » qui veut dire tambour, rythme. *Azelehun* désigne donc le rythme des *vodun* ; c'est le premier nom du rythme *zandrɔ*.

Rythme/un/être/et/on/taper/pour/nous/
Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

9-Ohun ɖe le na ye nɔ xo na mɪ

Rythme/un/être/et/on/taper/pour/nous/
Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

10-Dó yí gbé hún ɖé lè wɛ ye nɔ xo na mɛ

Trou/aller/jour/rythme/un/être/que/on/taper/pour/gens
Il y a un rythme qu'on exécute pour les gens le jour de l'enterrement

11-Nyɛ to ná wá kú wé ye na xo na 'Hunyó

Moi/ aller /venir/mourir/ et /on/ aller/taper/pour/nom propre
Je ne sais pas si je vais mourir et on l'exécutera pour moi Hunyó

12-Ohún ɖé le na ye nɔ xó ná mɪé è

Rythme/un/être/ et/on/taper/pour/nous/ formule rythmique
Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

Traduction élaborée

- 1-Dites aux prêtres et aux fidèles de *vodun*
- 2-Il y a un rythme qu'on exécute pour nous
- 3-Appellez les prêtres et les fidèles de *vodun*
- 4-Il y a un rythme qu'on exécute pour nous
- 5-Il y a un rythme funèbre qu'on exécute pour les gens
- 6-Je ne sais pas si on l'exécutera le jour de mon enterrement
- 7-Il y a un rythme qu'on exécute pour nous
- 8-Il y a un rythme qu'on exécute pour nous
- 9-Il y a un rythme qu'on exécute pour nous
- 10-Il y a un rythme funèbre qu'on exécute pour les gens
- 11-Je ne sais pas si on l'exécutera le jour de mon enterrement
- 12-Il y a un rythme qu'on exécute pour nous

Commentaire

Cette chanson indique que le fidèle réclame qu'on exécute le rythme *zandrɔ* le jour de son enterrement. Cela fait partie de ses droits. En effet, le rythme *zandrɔ* doit être joué le jour de l'enterrement pour accompagner le fidèle dans sa dernière demeure, en vue de sacrifier à des rituels. Si ces cérémonies ne sont pas faites, le fidèle ne peut, selon la croyance, être accepté par les siens au pays des morts. Dans ce sens, l'interrogation utilisée dans la chanson, loin d'être une inquiétude, est une invite à sacrifier à ce rituel. Le fidèle, de son vivant, appelle au respect de cette exigence.

CH.D 3

1-Kú zán sɔgbe mɛdɛ́ mɔ nɔ gɔn ku

Mort/jour/arriver/personne /ne pas /manquer/mort

Quand le jour de la mort arrive personne ne résiste

2-Mɛ́dɛ tón yá ni bo yì do jìjɔn óxo

Quelqu'un/ de /être prêt/ qu'i l/aller/avec joie

Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie

3-Kú zán sɔgbe mɛdɛ́ mɔ nɔ gɔn ku

Mort/jour/arriver/personne /ne pas /manquer/mort

Quand le jour de la mort arrive personne ne résiste

4-Mɛ́dɛ tón yá ni bo yì do jìjɔn óxo

Quelqu'un/ de /être prêt/ qu'i l/aller/avec joie

Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie

5-Mì dɔ na hùnbónɔ

Vous/dire/ au /pontife

Dites au pontife

6-Hùnbónɔ ni zɔn yéhwe

Pontife/que/se mettre sous les auspices du vodun

Que le pontife se mette sous les auspices du vodun

7-Mì dɔ na jatɔ kpɛ

Vous/ dire/ au /prêtre/petit

Dites au co-prêtre

8-Jatɔ kpɛ ni zɔn yéhwe

Prêtre/petit/que/se mettre sous les auspices du vodun

Que le petit prêtre se mette sous les auspices du vodun

9-Mì wa nu ló ò

Vous/faire/chose/ formule rythmique

Formule de remerciement

10-Mì wa nú ló ó

Vous/faire/chose/ formule rythmique

Formule de remerciement

11- Mɛ́dɛ tón yá ni bo yì do jìjɔn óxo

Quelqu'un/de/être prêt/ qu'il /aller/avec joie

Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie

12-Kú zán sɔgbe mɛdɛ́ mɔ nɔ gɔn ku

Mort/jour/arriver/personne /ne pas /manquer/mort

Quand le jour de la mort arrive personne ne résiste

13-Mɛ́dɛ tón yá ni bo yì do jìjɔn óxo

Quelqu'un/ de /être prêt/ qu'i l/aller/avec joie

Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie

Traduction élaborée

1-Quand le jour de la mort arrive personne ne résiste

2-Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie

- 3-Quand le jour de la mort arrive personne ne résiste
- 4-Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie
- 5-Dites au pontife
- 6-Qu'il se mette sous les auspices du *vodun*
- 7-Dites au co-prêtre
- 8-Qu'il se mette sous les auspices du *vodun*
- 9-Merci
- 10-Merci
- 11-Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie
- 12-Quand le jour de la mort arrive personne ne résiste
- 13-Si l'heure de quelqu'un sonne qu'il parte avec joie

Commentaire

Ce texte indique le caractère inévitable de la mort. Mais ce qu'il indique de plus est qu'il invite les pontifes et les fidèles du *vodun* à sacrifier au rituel devant consacrer le départ du défunt pour le royaume des esprits. Si le texte s'accroche aux termes « *húnbónᵛ* » et « *jatᵛ* », on voit qu'il abandonne les autres couches composées de simples fidèles et s'adresse directement à la classe des responsables. Ceci montre que le fidèle se confie à eux, quitte à ce qu'ils sacrifient à cet important rituel. Le *húnbónᵛ* et le *jatᵛ*¹ sont pour le fidèle du *vodun* ce que le *bokᵛnᵛ* est pour le *favi*. Dès lors, on peut comprendre que la chanson martèle leur nom pour signifier que même si les autres abandonnent le défunt, eux, par le souci de se conformer à leur déontologie, doivent le sauver.

CH.D 4

- 1-*Hún há ɖé ku gbe*
Vodun/ami/un/mort/jour
Le jour de la mort d'un co-fidèle de *vodun*
- 2-*Hún há ɖé wé nᵛɖí*
Vodun/ami/un/qui/enterrer
Ce sont les co-fidèles qui l'inhument
- 3-*Yéhwé hún há ɖe ku gbe*
Vodun/vodun/ami/un/mort/jour

¹ Le terme *jatᵛ* désigne le prêtre du *vodun*. Il est chargé de la diffusion des informations et de la discipline au sein de la congrégation du *vodun*. On peut se reporter à la première partie de ce travail pour plus de détail.

Le jour de la mort d'un co-fidèle de *vodun*

4-Hùn *ha ɖe wε nɔ ɖi*

Vodun/ami/un/qui/enterrer

Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

5-Hùn *há ɖe ku gbe*

Vodun/ami/un/mort/jour

Le jour de l'enterrement d'un co-fidèle

6-Hùn *ha ɖe wε nɔ ɖi*

Vodun/ami/un/qui/enterrer

Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

7-Ƙpɔƙpɔ *há ɖe ku gbe*

Novice/ami/un/mort/jour

Le jour de la mort d'un novice du *vodun*

8-Hùn *ha ɖe wε nɔ ɖi*

Vodun/ami/un/qui/enterrer

Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

9-Hún *há ɖé ku gbe*

Vodun/ami/un/mort/jour

Le jour de la mort d'un co-fidèle

10-Hún *há ɖé wé nɔ ɖí*

Vodun/ami/un/qui/enterrer

Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

11-Yéhwé *hún há ɖe ku gbe*

Vodun/vodun/ami/un/mort/jour

Le jour de la mort d'un co-fidèle

12-Hùn *ha ɖe wε nɔ ɖi*

Vodun/ami/un/qui/enterrer

Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

Traduction élaborée

1-Le jour de l'enterrement d'un co-fidèle de *vodun*

2-Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

3-Le jour de l'enterrement d'un co-fidèle de *vodun*

4-Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

5-Le jour de l'enterrement d'un co-fidèle

6-Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

7-Le jour de l'enterrement d'un novice de *vodun*

8-Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

9-Le jour de l'enterrement d'un co-fidèle

10-Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

11-Le jour de l'enterrement d'un co-fidèle

12-Ce sont les co-fidèles qui l'inhument

Commentaire

Ce texte montre également qu'il revient aux fidèles de s'organiser pour réussir l'inhumation de leur coreligionnaire. L'inhumation revient aux fidèles qui rendent au disparu les honneurs et les hommages mérités. Elle ne peut être assurée que par les coreligionnaires qui ont également le devoir de se rendre sur les lieux des manifestations.

CH.D 5

1-Ku wε hu nú ló ò

Mort/c'est/tuer/chose/morphème d'emphase
C'est la mort qui a tué

2-Onu ɖaxó

Chose /grande
Une grande chose

3-Ku wé hú nú ló ò

Mort/c'est/tuer/chose/morphème d'emphase
C'est la mort qui a tué

4-Onu ɖaxó

Chose /grande
Une grande chose

5-Ku ni hu Hunsikpε Iε do wa onu ɖaxo wε já

Mort/qui/tuer/nom propre/les/pour/faire/chose/grande/adverbe interrogatif
La mort qui a tué les *Hunsikpε* a-t-elle fait une grande œuvre ?

6-Yεhwes í em í

Fidèles de vodun/vous
Vous fidèles de *vodun*

7-Onu ɖaxó ló

Chose/grande/ morphème d'emphase
Une grande chose ?

8-Ku wε hu m íe do wa onu ɖaxò

Mort/c'est/tuer/nous/pour/faire/chose/grande
La mort nous a-t-elle tués pour faire une grande œuvre ?

9-Ku ni hu Gannyɔsi ye do wa onu ɖaxo wε já

Mort/qui/tuer/nom propre/les/pour/faire/chose/grande/adverbe interrogatif
La mort qui a tué les *Gannyɔsi* a-t-elle fait une grande œuvre ?

10-Yεhwes í em í

Fidèles de vodun/vous
Vous fidèles de *vodun*

11-Onu ɖaxó ló

Chose/grande/ morphème d'emphase

Une grande chose ?

12-Ku wε hu mīe do wa onu ɖaxò

Mort/c'est/tuer/nous/pour/faire/chose/grande

La mort nous a-t-elle tués pour faire une grande œuvre ?

13-Yεhwes í em í

Fidèles de vodun/vous

Vous fidèles de vodun

14-Onu ɖaxó ló

Chose/grande/ morphème d'emphase

Une grande chose ?

15-Ku wε wa nu xe do wa onu ɖaxò

Mort/c'est/faire/chose/cette/pour/faire/chose/grande

La mort nous a-t-elle tués pour faire une grande œuvre ?

Traduction élaborée

1-La mort a tué

2-A-t-elle fait une grande œuvre ?

3-La mort a tué

4- A-t-elle fait une grande œuvre ?

5-La mort a-t-elle accompli une œuvre utile en tuant les Hunsikpε?

6-Vous, fidèles de vodun !

7-Est-ce une œuvre utile ?

8-La mort a-t-elle accompli une œuvre utile en nous tuant?

9-La mort a-t-elle accompli une œuvre utile en tuant les Gannyɔsi ?

10-Vous, fidèles de vodun!

11- Est-ce une œuvre utile ?

12- La mort a-t-elle accompli une œuvre utile en nous tuant?

13-Vous, fidèles de vodun !

14- Est-ce une œuvre utile ?

15- La mort a-t-elle accompli une œuvre utile en nous tuant?

Commentaire

A la différence des textes précédents, celui-ci ridiculise la mort. Le texte montre qu'on injurie, de façon voilée, la mort, puisqu'on lui demande si elle fait du bien en tuant les hommes. La mort dont on parle ici a tué un être humain. Mais les éplorés s'insurgent contre elle en lui indiquant si c'est la seule œuvre qu'elle a trouvée. C'est tout comme si on demandait à la mort de laisser les êtres humains et de trouver d'autres proies.

CH.D 6

1-Azán sǒgbé ló

Jour/arriver/formule rythmique

- Le jour est arrivé
- 2-Azán sɔgbe
 Jour/arriver
 Le jour est arrivé
- 3-Azán sɔgbé
 Jour / arriver
 Le jour est arrivé
- 4-Xo nugbo azán sɔgbe
 Parole/ vraie / jour /arriver
 Le jour est vraiment arrivé
- 5-Azán xe na Aɖu ɖó
 Jour /que /nom propre/fixer
 Le jour qu'Aɖu a fixé
- 6-Huntó se já
 Batteurs de tambour/entendre/adverbe interrogatif
 Les batteurs de tambours sont-ils informés ?
- 7-Hunsi ye se já
 Fidèles de vodun/les/entendre/adverbe interrogatif
 Les fidèles de vodun sont-ils informés ?
- 8-Azán sɔgbe e
 Jour/arriver/formule rythmique
 Le jour est arrivé
- 9-Azán sɔgbe
 Jour /arriver
 Le jour est arrivé
- 10-Azan xe na Gannyɔ ɖó
 Jour/ que / nom propre/fixer
 Le jour que Gannyɔ a fixé
- 11-Huntó se já
 Batteurs de tambour/entendre/adverbe interrogatif
 Les batteurs de tambour sont-ils informés ?
- 12Hunsi ye se já
 Fidèles de vodun/les/entendre/adverbe interrogatif
 Les fidèles de vodun sont-ils informés ?
- 13-Húnnó xwé ku tò mɛ
 Pontife/ aller/mort/pays/dans
 Le pontife va au pays de la mort
- 14-Bo ka yɔ hunvi kple
 Et/appeler/fidèle de vodun/réunir
 Et a réuni les fidèles
- 15-Hunnɔ xwe ku tò mɛ
 Pontife/aller/mort/pays/dans
 Le pontife va au pays de la mort
- 16-Bo ka yɔ hunvi kple

- Et/appeler/fidèle de vodun/réunir
Et a réuni les fidèles
- 17-Sé ka d̥o azan nu we
Destin/ fixer / jour /pour/te
Si le destin te fixe le jour
- 18-A na se d̥' agida nu
Tu/aller/entendre/dans /bâton/bouche
Tu l'apprendras de la bouche du bâton *guida*
- 19-Sé wa d̥o azan nu we
Destin/venir/fixer/jour/pour/te
Si le destin te fixe le jour
- 20-A na se d̥' agida nu
Tu/aller/entendre/dans /bâton/bouche
Tu l'apprendras de la bouche du bâton *guida*
- 21-Hunbonɔ Mɛtɔnvi ye m̥i kúdo hunnu wiwa
Pontife/nom propre/ les/vous/recevoir/cérémonies au vodun
Pontife Mɛtɔnvi, recevez les hommages pour les cérémonies au *vodun*
- 22-Hunbonɔ Sɛwasi ye m̥i kúdo hunnu wiwa
Pontife/ nom propre/ les/vous/recevoir/cérémonies au vodun
Pontife Sɛwasi, recevez les hommages pour les cérémonies au *vodun*
- 23-E ku jɛ Kpoji tó mɛ
Il/mourir/dans/Nom propre/pays/dans
Il est mort à Kpoji
- 24-Ye sɔ d̥j kanm̥á bɔ gbɔ
On /prendre /enterrer/ collier /rester
On l'a inhumé et les colliers sont
- 25-Azán sɔgbɛ e
Jour/arriver/formule rythmique
Le jour est arrivé
- 26-Azán sɔgbɛ
Jour/arriver
Le jour est arrivé
- 27-Azan xe na Gannyɔ d̥ó
Jour /que /nom propre/fixer
Le jour que Gannyɔ a fixé
- 28-Huntó se já
Batteurs de tambour/entendre/adverbe interrogatif
Les batteurs de tambour sont-ils informés ?
- 29-Hunsi ye se já
Fidèles de vodun /les/entendre/adverbe interrogatif
Les fidèles de *vodun* sont-ils informés ?

Traduction élaborée

- 1-Le jour est arrivé
- 2-Le jour est arrivé
- 3-Le jour est arrivé
- 4-Le jour est vraiment arrivé
- 5-Le jour qu'Adu a fixé
- 6-Les batteurs de tambour sont-ils informés ?
- 7-Les fidèles de *vodun* sont-ils informés ?
- 8-Le jour est arrivé
- 9-Le jour est arrivé
- 10-Le jour que Gannyɔ a fixé
- 11-Les batteurs de tambour sont-ils informés ?
- 12-Les fidèles de *vodun* sont-ils informés ?
- 13-Le pontife, pressentant sa mort
- 14-Réunit les fidèles
- 15-Le pontife, pressentant sa mort
- 16-Réunit les fidèles
- 17-Si le destin te fixe le jour
- 18-Tu l'apprendras des sons du bâton *guida*
- 19-Si le destin te fixe le jour
- 20-Tu l'apprendras des sons du bâton *guida*
- 21-Pontife Mɛtɔnvi ! Merci pour les cérémonies en l'honneur du *vodun*
- 22-Pontife Sɛwasi ! Merci pour les cérémonies en l'honneur du *vodun*
- 23-Il est mort à Kpoji
- 24-On l'a inhumé et il n'est resté que les colliers
- 25-Le jour est arrivé
- 26-Le jour est arrivé
- 27-Le jour que Gannyɔ a fixé
- 28-Les batteurs de tambour sont-ils informés ?
- 29-Les fidèles de *vodun* sont-ils informés ?

Commentaire

Cette chanson relate à la fois les honneurs à titre posthume à l'endroit du pontife et les exigences de même que la hiérarchisation qui entoure le rythme *zandrɔ*. En effet, avant de sortir les tambours pour l'exécution du rythme, il y a des préliminaires. Parmi ces préliminaires, il y a l'information qui doit être portée aux fidèles. Si ceux-ci ne sont pas informés, aucune cérémonie ne peut avoir lieu. C'est ce qu'indique le premier niveau de la chanson.

Selon un autre niveau, le texte met l'accent sur la disparition d'un pontife. Celui-ci, avant de mourir, avait réuni les fidèles, (pour les conseiller, peut-être). Après la rencontre, on ne l'a plus revu, et ce n'est que la nouvelle de sa mort qui est parvenue aux fidèles. De là, les fidèles ont reconnu les mérites du disparu à travers ses œuvres à l'endroit du *vodun* : « *Hunbonᵀ SEwasi ye m'íe kú do hunnu wiwa* ». Après son enterrement, on n'a gardé que ses colliers (en signe de souvenir).

CH.D 7

- 1-*Ajiví nyǎ̀làn*
Enfant/être mauvais
Si l'enfant est mauvais
- 2-*Ajinó mᵀnᵀ zé e nyígbé*
Génitrice/ne pas/prendre/ le /jeter
La mère ne le rejette pas
- 3-*Azán xe gbe ají nyᵀ*
Jour/ que/jour/enfant/être bon
Le jour que l'enfant est bon
- 4-*Azán lᵀ gbe ǎ́e*
Azan/ le/jour/ voici
Voici le jour
- 5-*Ajiví nyǎ̀làn*
Enfant/être mauvais
Si l'enfant est mauvais
- 6-*Ajitó mᵀnᵀ zé e nyígbé*
Géniteur/ne pas/prendre/ le/ jeter
Le père ne le rejette pas
- 7-*Azán xe gbe ají nyᵀ*
Jour/que/jour/enfant/être bon
Le jour que l'enfant est bon
- 8-*Azán lᵀ gbe ǎ́e*
Azan/ le/ jour/voici
Voici le jour
- 9-*Aǎ́mɛvi nyǎ̀làn*
Enfant/ être mauvais
Si l'enfant est mauvais
- 10-*Ajitó mᵀnᵀ zè e nyìgbè*
Géniteur/ne pas/prendre/ le/ jeter
Le père ne le rejette pas
- 11-*E yi yovo tò mɛ*
Il/aller/Blanc/pays/dans
S'il est au pays des Blancs
- 12-*Azán sᵀgbe e na wa*
Jour/ arriver/ il/aller/venir
Quand le jour va arriver, il va revenir

- 13-*Aḡimɛvi nyḡlàn*
 Enfant/ être mauvais
 Si l'enfant est mauvais
- 14-*Ajító mɔnɔ zè e nyìgbè*
 Géniteur/ne pas/prendre/ le/ jeter
 Le père ne le rejette pas
- 15-*E yi yovo tò mɛ*
 Il/aller/Blanc/pays/dans
 S'il est au pays des Blancs
- 16-*Azán sɔgbe e na wa*
 Jour/ arriver/ il/aller/venir
 Quand le jour va arriver, il va revenir
- 17-*Ajiví nyḡlàn*
 Enfant/être mauvais
 Si l'enfant est mauvais
- 18-*Ajinó mɔnɔ zé e nyígbé*
 Génitrice/ne pas/prendre/ le/ jeter
 La mère ne le rejette pas
- 19-*Azán xe gbe ají nyɔ*
 Jour/que/jour/enfant/être bon
 Le jour que l'enfant est bon
- 20-*Azán lɔ gbe ḡie*
 Azan/ le/ jour/voici
 Voici le jour

Traduction élaborée

- 1-Même si l'enfant est un récalcitrant
- 2-La mère ne saurait le renier
- 3-Le jour qu'on reconnaît l'utilité de l'enfant
- 4-Voici le jour
- 5-Même si l'enfant est un récalcitrant
- 6-Le père ne saurait le renier
- 7- Le jour qu'on reconnaît l'utilité de l'enfant
- 8-Voici le jour
- 9-Même si l'enfant est un récalcitrant
- 10- Le père ne saurait le renier
- 11-Le moment venu (le moment des obsèques des géniteurs), même s'il est au pays des Blancs
- 12-Quand le jour va arriver, il va revenir
- 13-Même si l'enfant est un récalcitrant
- 14- Le père ne saurait le renier
- 15-Le moment venu (le moment des obsèques des géniteurs), même s'il est au pays des Blancs
- 16-Quand le jour va arriver, il va revenir
- 17-Même si l'enfant est un récalcitrant
- 18- La mère ne le renie pas
- 19- Le jour qu'on reconnaît l'utilité de l'enfant
- 20-Voici le jour

Commentaire

Cette chanson est avant tout un texte de sages conseils. Elle fait appel à la patience, à la modération dans l'éducation des enfants. En effet, il arrive, parfois, que certains enfants deviennent des récalcitrants, rejetant les conseils de leurs géniteurs. Dans ces conditions, des parents refusent l'appartenance de ces enfants à leurs familles et les maudissent parfois. Cette chanson invite ces parents à la sagesse et indique qu'on ne saurait rejeter de sa famille un enfant du genre. De plus, on comprend à travers ce texte que même si les populations rejettent un individu à cause de ses mauvaises actions, ni le père, ni la mère ne sauraient se ranger de leur côté, car un enfant est toujours cher pour ses parents, quel qu'il soit.

De même, la chanson révèle qu'on reconnaît l'importance de l'enfant le jour de l'inhumation de ses géniteurs. Cette idée sous-entend que l'enfant prend mieux soin des obsèques de ses parents que toute autre personne. On lit également dans ce texte que quel que soit le statut ou la position de l'enfant, il répond à son devoir qui est celui d'organiser les obsèques de ses parents.

CH.D 8

1-*Hún dógbé ló ò*

Tambour/résonner/formule rythmique

Le tambour a résonné

2-*Ku gbè zándró hun nɛ*

Mort/jour/nom propre/tambour/c'est

C'est le rythme *zandrɔ* du jour de la mort

3-*E dógbè na yéhwesí lé ló ò*

Il/ résonner /pour/fidèles de vodun /les/ formule rythmique

Il a résonné à l'endroit des fidèles de *vodun*

4-*Azelehún dogbè nà yéhwèsì lé mì tón*

Nom propre /résonner /pour que / fidèles de vodun / les/vous/sortir

Azelehun a résonné invitant les fidèles de *vodun* à sortir

5-*Yéhwé hún há we ku*

Vodun /vodun/ami/qui /décéder

C'est un co-fidèle de *vodun* qui est décédé

6-*Mì wá na mí jààdó*

Vous/venir/pour/nous/réparer

Venez pour que nous le réparions

7- *Hún dógbé ló ò*

Tambour/résonner/formule rythmique

- Le tambour a résonné
- 8- *Ku gbè zándró hun nε*
Mort/jour/nom propre/tambour/c'est
C'est le rythme *zandrɔ* du jour de la mort
- 9- *Azele hún ló dógbé ló ò*
Nom propre/tambour/le/résonner/ formule rythmique
Azelehun a résonné
- 10- *Ku gbè zándró hun nε*
Mort/jour/nom propre/tambour/c'est
C'est le rythme *zandrɔ* du jour de la mort
- 11- *E dógbè na yéhwesí lé ló ò*
Il/ résonner /pour/ fidèles de vodun /les/ formule rythmique
Il a résonné à l'endroit des fidèles de *vodun*
- 12- *Azele hún dogbè nà yéhwèsì ε mì tón*
Nom propre/tambour/résonner /pour que /adeptes / les/vous/sortir
Azelehun a résonné invitant les adeptes à sortir
- 13- *Yéhwé hún há we ku*
Vodun /vodun/ami/qui /décéder
C'est un co-fidèle de *vodun* qui est décédé
- 14- *Mì wá na mí jálàḍó*
Vous/venir/pour/nous/réparer
Venez pour que nous le réparions
- 15- *Kpòkpó hún há we ku*
Novice de vodun /vodun/ami/qui /décéder
C'est un novice de *vodun* qui est décédé
- 16- *Mì wá na mí jálàḍó*
Vous/venir/pour/nous/réparer
Venez pour que nous le réparions
- 17- *Hwànjó hún há we ku*
Co-fidèle/vodun/ami/qui /décéder
C'est un co-fidèle de *vodun* qui est décédé
- 18- *Mì wá na mí jálàḍó*
Vous/venir/pour/nous/réparer
Venez pour que nous le réparions

Traduction élaborée

- 1-Le tambour a résonné
- 2-C'est le rythme funèbre *zandrɔ*
- 3-Il a résonné à l'endroit des fidèles de *vodun*
- 4- *Azelehun* a résonné invitant les fidèles de *vodun* à sortir
- 5-C'est un co-fidèle de *vodun* qui est décédé
- 6-Venez pour que nous lui rendions ses hommages
- 7-Le tambour a résonné
- 8-C'est le rythme funèbre *zandrɔ*
- 9- *Azelehun* a résonné
- 10-C'est le rythme funèbre *zandrɔ*

- 11-Il a résonné à l'endroit des fidèles de *vodun*
- 12- *Azelehun* a résonné invitant les fidèles de *vodun* à sortir
- 13-C'est un co-fidèle de *vodun* qui est décédé
- 14-Venez pour que nous lui rendions ses hommages
- 15-C'est un novice de *vodun* qui est décédé
- 16-Venez pour que nous lui rendions ses hommages
- 17-C'est un co-fidèle du *vodun* qui est décédé
- 18-Venez pour que nous lui rendions ses hommages

Commentaire

Le texte est le reflet du rôle annonciateur et de regroupement du rythme *zandrɔ* et du devoir des fidèles à accompagner leurs coreligionnaires dans sa dernière demeure. A travers la chanson en effet, on comprend que dès que le tambour résonne, les fidèles doivent réagir avec promptitude afin de rendre au disparu ses hommages.

CH.D 9

- 1-*Ozin gɔdo duε wε ɔu vodun é è*
Singe/ et /écureuil/c'est/manger/vodun/ formule rythmique
C'est le singe et l'écureuil qui ont mangé *vodun*
- 2-*Ozín gɔdó dué wé ɔu vódún é*
Singe/ et /écureuil/c'est/manger/vodun/ formule rythmique
C'est le singe et l'écureuil qui ont mangé *vodun*
- 3-*Ozin gɔdo duε wε ɔu vodun lé è*
Singe/ et /écureuil/c'est/manger/vodun/ formule rythmique
C'est le singe et l'écureuil qui ont mangé *vodun*
- 4-*Ozín gɔdó dué wé ɔu vódún*
Singe/ et /écureuil/c'est/manger/vodun
C'est le singe et l'écureuil qui ont mangé *vodun*
- 5-*Ozín tɔ lo ku na dué lo gbé wiwá*
Singe/père/mourir/et/écureuil/refuser/venir
Le père du singe est mort et l'écureuil a refusé de venir
- 6-*Ozìn nɔ we ku na duε lo gbε wiwa*
Singe/mère/c'est/mourir/ et/écureuil/ refuser/ venir
Voici que la mère du singe est morte et l'écureuil a refusé de venir
- 7-*Ozín tɔ lo ku na dué lo gbé wiwá*
Singe/père/mourir/et/écureuil/refuser/venir
Le père du singe est mort et l'écureuil a refusé de venir
- 8-*Ozìn nɔ we ku na duε lo gbε wiwa lé è*
Singe/mère/c'est/mourir/ et/écureuil/ refuser/ venir/formule rythmique
Voici que la mère du singe est morte et l'écureuil a refusé de venir
- 9-*E i jéjé ló ò*

Idéophone

10-Ha klan

Amitié/séparer

L'amitié est séparée

11-I jéjé ló ò

Idéophone

12-Ha klan

Amitié/séparer

L'amitié est séparée

13-Mé jé mé gúdó mé lé há kánlán

Personne/accompagner/personne/derrière /dans/les/amitié/séparer

Ceux qui ont accompagné les gens, l'amitié est séparée

14-Mé jé mé gudó mé há kánlán

Personne/accompagner/personne/derrière /dans/amitié/séparer

Ceux qui ont accompagné les gens, l'amitié est séparée

15-ME ɖokpo nɔ jé mé gún nɔ do ɖɔ ehwé

Personne/seule/accompagner/personne/derrière/ pour /dire/

Une seule personne n'accompagne pas pour juger

16-ME ɖokpo nɔ jé mé gún gbede

Personne /seule/négation/accompagner/personne/derrière/jamais

Une seule personne n'accompagne jamais

17-I jéjé ló ò

Idéophone

18-Ozín gɔdó dué wé ɖu vódún è

Singe/ et /écureuil/c'est/manger/vodun/ formule rythmique

C'est le singe et l'écureuil qui ont mangé vodun

Traduction élaborée

1-Le singe et l'écureuil ont lié un pacte

2-Le singe et l'écureuil ont lié un pacte

3-Le singe et l'écureuil ont lié un pacte

4-Le singe et l'écureuil ont lié un pacte

5-Le père du singe est mort et l'écureuil s'est absenté des funérailles

6-La mère du singe est morte et l'écureuil s'est absenté des funérailles

7-Le père du singe est mort et l'écureuil s'est absenté des funérailles

8-La mère du singe est morte et l'écureuil s'est absenté des funérailles

9-O !

10-L'amitié est rompue

11-O !

12-L'amitié est rompue

13-Ceux qui ont accompagné les gens, l'amitié est rompue

14-Ceux qui ont accompagné les gens, l'amitié est rompue

15-Une seule personne n'accompagne pas pour juger

16-Une seule personne n'accompagne jamais

17-O !

18-C'est le singe et l'écureuil qui ont lié un pacte

Commentaire

Ce texte met l'accent sur l'importance du respect des contrats entre les êtres humains. Il est le reflet des personnes qui n'assistent pas leurs amis dans le malheur, et c'est cette attitude que manifeste l'écureuil à l'endroit du singe. La conséquence de ce comportement est la rupture de l'amitié. On comprend donc qu'on doit assister son prochain lorsqu'il est dans des difficultés, au risque de perdre les relations.

I-3 La problématique

Le phénomène de la mort revêt plusieurs interprétations selon les peuples. Le constat évident de ce phénomène, nous l'avons indiqué plus haut, est la cessation de la vie interprétée comme la dégradation des cellules de l'organisme. Cependant, il est sujet à plusieurs traitements. Pour certains, la mort suppose, comme nous l'avons dit plus haut, l'arrêt des fonctions vitales et tout contact ou rapport avec les vivants. Mais pour d'autres, même si la mort crée un voile entre le disparu et les vivants, ils continuent d'entretenir des relations. Plusieurs pratiques culturelles accompagnent ce fait et diverses attitudes rendent compte du traitement du phénomène. Le domaine littéraire participe également de ces faits. Nous nous proposons de l'étudier au sein des populations situées sur les rives ouest du lac Ahémé à travers les chansons du rythme *zandrɔ*.

Pour ce qui nous concerne, si nous admettons que toute littérature est fonctionnelle, les chansons funèbres du rythme *zandrɔ* procèdent d'un usage esthétique de la langue. En admettant ces postulats, on peut se demander quelle est la manière particulière de traiter la mort à travers les chansons du rythme *zandrɔ*. Quels sont les types de constructions tissés autour de la mort ? Relevant du domaine du sacré, y a-t-il des constructions particulières qui dénotent une créativité ?

I-4-Les objectifs

Si nous avons retenu ce thème pour l'étude, ceci répond à notre souci de faire connaître les richesses du rythme *zandrɔ* à travers la poésie qui sous-tend les chansons funèbres qui l'accompagnent. De façon générale, il s'agit d'examiner l'expressivité qui rend compte du cynisme de la mort, son usurpation.

Cet objectif général se décline en objectifs spécifiques. D'une part, le travail vise à montrer en quoi la chanson devient un art entier fait d'un ensemble de valeurs expressives sélectionnées au préalable pour un plaisir esthétique. D'autre part, il s'agit de montrer en quoi les chansons du rythme *zandrɔ* sont des pièces au sein desquelles se retrouvent des fonctions circonstanciées.

En raison de ce qui précède, nous avons émis des hypothèses.

I-5-Les hypothèses

Notre contact avec la pratique des chansons du rythme *zandrɔ* a révélé que les pièces chantées tirent l'individu hors de lui-même et sont exemptes de tout archaïsme. De ce fait, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle les chansons funèbres de ce rythme constituent des pièces où l'esthétique se mêle à la tristesse pour traduire une rupture sociale qui ne laisse personne indifférent.

L'hypothèse générale se subdivise en deux hypothèses spécifiques. La première postule que la manière de présenter la mort dans les chansons représente une actualisation de la langue, c'est-à-dire son emploi particulier. Les procédés rythmiques participent à différents degrés à la création de l'impression esthétique. La seconde subdivision postule que les éléments entrant dans la composition des chansons ne sont pas fortuits car leur utilisation témoigne de plusieurs intentions.

Les hypothèses ainsi émises, il nous faut présenter le bilan de la recherche sur le sujet.

II-LE POINT DE LA RECHERCHE SUR LE SUJET

En retenant ce sujet pour la recherche, notre préoccupation est de révéler la charge littéraire que portent les chansons funèbres accompagnant le rythme *zandrɔ* chez les populations occupant le côté ouest du lac Ahémé.

Dans un cadre plus général, la question de la mort a déjà fait l'objet d'étude d'autres travaux sur les populations africaines en général, et celles du sud et du centre du Bénin en particulier. Nous pensons essentiellement aux travaux des chercheurs tels que Y. Bamunoba, Barthélémy Adoukonou, A. Le Hérisse, Ascension Bogniaho et Mahougnon Kakpo. Mais la plupart de ces travaux ont une portée ethnographique. Bamunoba a étudié la conception de la mort par les peuples de l'Afrique orientale en insistant sur l'idée que ces peuples ont de la mort, leur attitude devant elle et les différents rites qui l'entourent. Il en est de même des travaux de Barthélémy Adoukonou et de Le Hérisse dont le cadre d'étude a été les populations du sud et du centre du Bénin. Bien que les études soient réalisées dans des aires géographiques différentes, elles aboutissent à une même conception de la mort.

Au total, la première évidence montre que la mort est inévitable et que tout combat contre elle est voué à l'échec. Cependant, face à cette réalité, les populations africaines ont, nous le montrions depuis, une autre conception. Pour elles, la mort est synonyme d'un autre plan de la vie. Les travaux précités concluent que pour les populations cibles, la mort n'est pas un achèvement de la vie humaine. Dans ce sens, Bamunoba écrit : « *Dans la vie africaine, la mort est considérée comme la porte par laquelle le souffle quitte le corps en tant qu'esprit.*

Mais l'esprit qui sort du corps passe pour être moins intelligent que le corps dont il se sépare »¹. Il ajoute :

« La mort rompt le rythme de la vie, mais sans y mettre fin. Le disparu n'est pas vraiment mort, on peut communiquer avec lui, l'inviter à revenir et l'attirer dans le cercle des vivants.

*Chez les peuples d'Afrique orientale, la mort est considérée comme un départ et non comme un anéantissement total. Le disparu s'en va rejoindre les défunts et le seul grand changement est la décomposition de son corps, l'esprit, lui, subsiste et accède à un autre monde d'existence »*².

Les travaux d'A. Le Hérisse, en dehors du fait qu'ils présentent la conception de la mort comme la séparation définitive du *yê* d'avec le corps, donnent une conception plus détaillée du phénomène chez les Dahoméens. Ceux-ci soutiennent également qu'après la mort, le disparu continue de vivre et bénéficie des mêmes privilèges au même titre que ceux qui lui étaient accordés durant sa vie terrestre. A ce titre, le chercheur rapporte :

« Pour comprendre les cérémonies funèbres au Dahomey et l'importance qu'on y attache, il faut abandonner nos idées sur la vie et sur la mort. Les Dahoméens croient à l'existence d'une âme chez tous les êtres animés ou inanimés. Ils donnent à cette âme le nom de "yê" qui signifie ombre, et ils la placent pour l'homme dans les lieux des yeux comme s'ils voulaient indiquer par là qu'elle est l'image insaisissable de l'individu et que celui-ci la porte en soi.

*Le "yê" peut quitter le corps momentanément, le rêve, par exemple, est dû au voyage du "yê" dans l'endroit ou auprès de l'individu objet du songe. La séparation définitive constitue la mort ; le "yê" s'en va alors au pays des morts, mèkoukoutomè. Il y retrouve les "yê" de sa famille et vit auprès d'eux comme sur terre. Il a les mêmes jouissances que les humains, c'est-à-dire, au point de vue particulier des Dahoméens, le repos, l'union des sexes, le boire et le manger. S'il était le "yê" d'un chef ou d'un roi sur terre, il continue à être roi ou chef ; s'il était esclave, il reste esclave. Le "yê" d'un criminel condamné à mort rejoint les "yê" des autres criminels et, plus tard, les "yê" de ses femmes et de ses enfants viendront le retrouver. Cette dernière conception, fidèle tableau de la conception dahoméenne qui fait payer à toute une famille la faute d'un seul, achève de montrer qu'au pays des ombres chacun conserve sa personnalité et que les conditions habituelles de la vie ne sont point modifiées »*³.

Dans tous les cas, il est largement partagé que dans la pensée négro-africaine, la mort ne met pas un terme à la vie humaine. Il existe également des formules qui traduisent cette

¹ Bamunoba Y., Barthélémy A., *La mort dans la vie africaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 9.

² Bamunoba Y., Barthélémy A., *La mort dans la vie africaine*, op. cit., p. 11.

³ A. Le Hérisse, *L'ancien royaume du Dahomey : Mœurs, Religion, Histoire*, Paris, Larose, 1911, p. 158.

philosophie. Bamunoba les énumère en ces termes : « *Mourir, c'est 'partir', 'suivre ceux qui sont partis les premiers', 'dormir', 'être rappelé', 'répondre à l'appel', 'retourner chez soi', 'disparaître', 'rejoindre ses ancêtres' »*¹.

Après ce parcours, nous pouvons retenir que les populations africaines, du moins celles d'Afrique noire, ont une conception identique de la mort. Tout en reconnaissant le mérite des travaux précités, il faut souligner que leur champ d'étude n'a pas une dimension littéraire qui est notre préoccupation. De même, les aires géographiques ne sont pas celles retenues par notre étude. Les dimensions littéraires de ces études ont fait l'objet des travaux d'Ascension Bogniaho et de Mahougnon Kakpo.

Dans ses travaux sur une théologie de la mort dans *Yeku-Mɛnji*², Mahougnon Kakpo, après avoir montré la conception africaine de la mort à l'instar des trois auteurs précédemment cités, a procédé à une analyse des intentions poétiques que recèlent les langages de ce *Fadu*³. Il s'agit des implications esthétiques manifestes dans ces langages. Au terme des analyses, il conclut que les langages de *Yeku-Mɛnji*, en l'occurrence les *Fagbesisa*, procèdent par assemblages d'images qui traduisent l'invincibilité du *Favi*⁴ par la mort, ou de quelqu'un qui trouve ce *Fadu* au cours d'une consultation. Etudiant les *Fagleta*, il conclut que c'est « *une riche poésie fondée sur la cristallisation de la voix* »⁵. En ce qui concerne les *Fahan* de ce *Fadu*, il retient qu'il s'agit d'une pièce où « *la répétition se confirme comme la*

¹ Bamunoba Y., Barthélémy A., *La mort dans la vie africaine*, op. cit., p. 107.

² *Yeku-Mɛnji* est le deuxième *Fadu* cardinal de *Fa*.

³ Le *Fadu* est un signe de *Fa* que le *bokonɔn*, véritable prêtre de *Fa*, interprète à l'issue d'une consultation. Il est un métalangage, un discours littéraire renfermant des langages relevant de différents genres. Ces différents genres sont le *Fagbesisa*, le *Fagleta* et le *Fahan*. Le *Fagbesisa* désigne la parole incantatoire de *Fa*. Il s'agit des paroles efficaces, agissantes, activatrices et stupéfiantes de *Fa*. En ce qui concerne le *Fagleta*, il est un récit narratif qui met en scène un univers imaginaire, empreint à la fois de religieux, de merveilleux, mais où le réel est toujours présent. Quant au *Fahan*, il se rapporte à un poème chanté qui relève du genre fleuri et est destiné à plaire. Il peut être psalmodié, fredonné ou chanté.

⁴ *Favi* désigne celui qui consulte *Fa*.

⁵ Mahougnon Kakpo, *Yeku-Mɛnji : une théologie de la mort dans les œuvres de Fa, essai d'herméneutique littéraire*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2012, p. 174.

caractéristique fondamentale du langage poétique et musical »¹. L'originalité de ce travail est de révéler qu'en dépit du fait que les populations africaines reconnaissent leur vulnérabilité devant la mort, il existe au sein de ces mêmes populations, du moins celles du Golfe du Bénin, des textes qui proclament l'invincibilité de l'être humain par la mort. Toutefois, cette étude reste dans un cadre particulier et ne prend pas en compte les dégâts que la mort occasionne, ce qui est la perception que nos populations cibles en ont.

Les travaux d'Ascension Bogniaho, en dehors d'une conception ethnologique, s'appuient sur l'étude du style. Pour l'essentiel, on peut retenir que les chansons funèbres se donnent des charges esthétiques au détour des figures de rhétorique. A cela s'ajoutent les jeux de sonorité marqués par les assonances et les allitérations pour entretenir « *une atmosphère plaintive et lancinante* »². A ce niveau, il faut ajouter que « *la verdeur de la poésie orale acquiert toute sa force et joue constamment aux confins de l'imaginaire et de la réalité, accentue les sentiments de désolation et de tristesse* »³. Mais il faut souligner que ces travaux n'ont pas porté sur les aires géographiques retenues par notre étude, encore moins le rythme.

Pour l'étude littéraire de la thématique de la mort sur nos populations cibles, il faudra se référer aux travaux de Michel Gbèlèmè et nos propres travaux. Ces travaux ont eu diverses orientations. Les travaux de Michel Gbèlèmè se sont intéressés aux rapports entre la littérature orale et les rites funéraires chez les *Xweḍa*. Ces travaux, après la présentation de la conception de la mort par ce peuple, ont procédé aux différents traitements qui accompagnent le phénomène, de même qu'aux paroles littéraires dont on fait usage au cours des rituels d'inhumation. On peut retenir que les panégyriques et les chansons sont les principaux genres utilisés dans ces circonstances. Les travaux de Gbèlèmè se terminent par l'étude des types

¹Mahougnon Kakpo, op. cit., p. 151.

²Ascension Bogniaho, « *Le veuf, la veuve et l'orphelin : des victimes de la mort et de la société* », in *Annales*, op. cit., p. 208.

³Ascension Bogniaho, op. cit., p. 207.

d'intention et celle de la poéticité des chansons. Dans leur ensemble, ces travaux sont consacrés à l'importance de la littérature orale pour les rites funéraires. De ce fait, ils sont d'ordre général et restent à approfondir.

Nos travaux en vue de l'obtention de la maîtrise ont embrassé le rythme *zEnli* et a étudié les différentes images de la mort chez les *Saxwɛ*. Ce travail montre que ce peuple présente l'omnipotence et les conséquences désastreuses de la mort comme une manifestation de la fatalité. On y retient que ce peuple, à travers les chansons étudiées, reconnaît que la mort est inévitable, qu'elle crée chaque fois du vide et de grands dommages. Toutefois, il faut souligner que ce travail n'a pris en compte qu'un seul peuple et un autre rythme : le *zEnli* qui n'est pas le seul rythme funèbre qu'on retrouve dans l'aire géographique retenue.

Au bout du compte, il apparaît que des travaux précités, il y en a qui ont été consacrés à la perception de la mort dans la pensée négro-africaine en général, avec une orientation ethnologique. Ceux qui se sont donné une préoccupation littéraire sur l'aire culturelle choisie restent à approfondir.

Les motifs de notre actuelle étude viennent du fait que le traitement de la mort varie d'un rythme à un autre. Nous allons nous en tenir à la comparaison des chansons des deux rythmes que nous avons explorés, c'est-à-dire le *zEnli* et le *zandrɔ*. La première différence évidente, en dehors du rythme, est l'utilisation de la langue. En réalité, même si les chansons recueillies révèlent une omnipotence de la mort sur l'être humain et souligne qu'elle est désastreuse, le style n'est pas le même. Ceci, à notre avis, est dû au fait que les chansons du rythme *zEnli* ont une connotation plus ou moins populaire, alors que celles du rythme *zandrɔ* ont une connotation strictement sacrée. Les textes utilisés dans le domaine du rythme *zandrɔ* sont conçus avec de grandes références au *vodun*, la religion traditionnelle de nos populations cibles, mais les techniques de composition ne sont pas les mêmes lorsqu'il s'agit des chansons

du rythme *zɛnli*. Il est donc évident que le style ne soit pas le même. Voilà l'un des intérêts de cette étude. En vue d'atteindre ces objectifs, nous avons retenu des outils méthodologiques pour les analyses.

III- METHODOLOGIE (OUTILS D'ANALYSE THEORIQUE)

Nous avons, plus haut, montré que la constitution de notre matériau d'étude nous a amené à faire des recherches de terrain. Ceci est dû au fait que la littérature orale dispose d'une méthodologie spécifique pour la recherche en son sein, en dehors de son caractère pluridisciplinaire. Selon Ascension Bogniaho, cette méthode est dite *expérimentale ou quasi expérimentale*¹. Son but est d'organiser une pré-recherche ou collecte sauvage et une vraie collecte. Il s'agit enfin de procéder à une recherche livresque.

Pour l'étude littéraire, nous allons recourir à d'autres méthodes telles que la sociocritique, le formalisme, la critique textuelle et la technique de l'explication et du commentaire de texte.

La sociocritique s'intéresse au texte lui-même comme lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité. Elle nous permettra de faire « *la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte* »². En terme clair, il s'agit d'étudier la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent et les utilisent. Quant à la critique textuelle, elle s'intéresse à la façon dont le message est véhiculé et non le message lui-même. Elle tient compte aussi des faits qui ont inspiré un auteur dans sa création.

¹ Ascension Bogniaho, « *Méthodologie de la recherche en littérature africaine orale* », in Mahoungon Kakpo, (sous la direction de), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, p. 212.

² Pierre Barbéris, « *La sociocritique* », in Daniel Bergez, (sous la direction de), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002, 2^e édition, p. 153.

Le recours au formalisme favorisera la recherche de la littérarité en analysant les répétitions, les accents, en tant que procédés de constructions narratives. Il s'étendra à l'étude du fonctionnement social du langage. Son intérêt est de dégager les variations sociales du langage et d'expliquer leur fonctionnement.

La technique de l'explication et du commentaire de texte relève du domaine de l'interprétation de texte. Nous avons retenu cette approche compte tenu de son rapport avec la poétique. Entre poétique et interprétation, pour reprendre les propos de Tzvetan Todorov :

« le rapport est par excellence celui de complémentarité. Une réflexion théorique sur la poétique qui n'est pas nourrie d'observations sur les œuvres existantes se révèle stérile et inopérante (...). L'interprétation précède et suit la poétique : les notions de celle-ci sont forgées suivant les nécessités de l'analyse concrète, qui à son tour ne peut avancer qu'en utilisant les instruments élaborés par la doctrine. Aucune des deux activités n'est première par rapport à l'autre : elles sont toutes deux "secondaires" »¹.

Toutes ces méthodes ont pour but d'effectuer une lecture des textes afin d'en dégager la singularité du fait littéraire. Ce sont des instances pour mettre en évidence la littérarité des textes.

En vue d'atteindre ces objectifs, l'élaboration d'un plan s'avère nécessaire.

¹ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 21.

VI- PLAN DETAILLE ET COMMENTE

PREMIERE PARTIE : LES PEUPLES DES RIVES OUEST DU LAC

AHEME : HISTOIRE ET CULTURE

Cette partie regroupe deux chapitres qui présenteront d'une part l'histoire des peuples qui pratiquent le rythme *zandrɔ* sur les rives ouest du lac Ahémé, et d'autre part leurs pratiques culturelles et cultuelles.

CHAPITRE I : PEUPEMENT ET HISTOIRE

I- LE CADRE GEOGRAPHIQUE : DES MIGRATIONS A

L'INSTALLATION

Le côté ouest du lac Ahémé abrite plusieurs ethnies. Il est un vaste territoire et regroupe les populations des Communes de Comè, de Houéyogbé et de Bopa. Peut-être nous reprochera-t-on d'avoir retenu la commune de Houéyogbé, pour n'être pas trop situé sur les rives du lac. Nous avons retenu cette commune compte tenu de ses convergences culturelles avec les deux autres.

Sur le territoire cible de notre étude, les ethnies les plus proches du lac sont les *Xweɖa*, les *Saxwɛ* et les *Gbesin*. Ce sont ces ethnies que prend en compte notre étude.

1-Les *Xweɖa*

A l'instar de la plupart des peuples du Sud du Bénin, les *Xweɖa* sont originaires d'Adja-Tado. A en croire Michel Gbèlèmè, les *Xweɖa*, après leur départ de Tado, « ont bénéficié de l'hospitalité des Aïzo du plateau d'Allada et se sont installés à Sahé, actuel Savi »¹. Les attaques perpétrées contre leur royaume par les troupes d'Agadja, roi d'Abomey,

¹GBELEME, Yaovi Michel, *Littérature orale et rites funéraires en milieu Pédah*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2006-2007, p 9.

provoquèrent l'éclatement dudit royaume. Les fuites les conduisirent dans plusieurs directions dont les rives ouest du lac Ahémé.

2-Les Saxwɛ

Des sources orales, nous avons appris que les *Saxwɛ* sont originaires d'Ilé Ifè au Nigéria. Les plateaux de *Cabɛ*, actuel *Savè*, furent leurs premiers refuges sur le sol béninois. Plusieurs thèses s'affrontent autour de l'origine de ce peuple. On peut retenir qu'au terme de leurs migrations, les *Saxwɛ* se seraient installés dans le Département du Mono vers 1522¹. Ils auraient trouvé refuge à Akodéha dans la commune de Comè avant de migrer vers Honhoué dans la commune de Houéyogbé, avec leur chef de file *Dhènonwéma*. Le village de Honhoué a donné naissance à plusieurs autres villages *saxwɛ*.

3-Les Gbesin

Sur les rives ouest du lac Ahémé, les *Gbesin* sont une ethnie qu'on retrouve principalement dans la Commune de Bopa. Ils eurent quitté le pays *aïzo* à cause des ravages du roi d'Abomey et trouvèrent refuge à Bopa, après la traversée du fleuve Couffo. Emmanuel Karl-Augustt présente le récit de ces migrations en ces termes :

« Des Aïzo, (...) eurent à traverser le lac à son confluent avec le Kouffo. Ils ont nom Gbessi (sic). On les rencontre déjà à l'est à Domè, Tokpa-Domè qu'ils ont fondé. Mais le gros de la troupe va édifier à l'ouest la conurbation lacustre des Gbokpa : Gbokpa-Gbédji, Gbokpa-Tchahoué et Gbokpa-Gantitomé »².

Après leur installation, les peuples précités ont développé plusieurs activités économiques.

II- L'ORGANISATION ECONOMIQUE

L'économie est un facteur déterminant dans le développement d'un peuple. Elle regroupe les pratiques ayant trait à la production, à la circulation et la consommation des

¹ Mavi Jean Kpinso, *Les Saxwɛ (Les Sahouès). Des origines à nos jours*, inédit, 2006, p14.

² Emmanuel Karl-Augustt, « *Les populations du Mono béninois, (esquisse historique)*, in François de Medeiros, (sous la direction de), *Peuples du Golfe du Bénin (Aja-Ewé)*, Paris, Karthala, 1984, p 258.

richesses. Plusieurs activités économiques sont pratiquées dans l'aire géographique que prend en compte notre étude.

1-Les activités du secteur primaire

Ce domaine regroupe les activités liées à l'agriculture, à la pêche, à la chasse, à l'élevage et à l'artisanat.

L'agriculture est l'activité la plus répandue. Elle demeure artisanale et utilise des outils aratoires rudimentaires comme la houe et le coupe-coupe. Les produits cultivés sont, entre autres, le maïs, le haricot, l'arachide, le piment, l'igname, le manioc, la patate douce. L'agriculture est prioritairement pratiquée par les *Saxwɛ*. Chez les *Xweɔa* et les *Gbesin*, elle demeure presque inexistante à cause de l'insuffisance de terre et de leur grand attachement à la pêche.

La pêche est surtout pratiquée par les *Xweɔa* et les *Gbesin*. On distingue plusieurs types de pêche : la pêche à l'épervier, la pêche à la ligne, la pêche aux crabes, la pêche aux crevettes. La pêche à l'épervier est pratiquée sous deux formes : elle consiste à entrer sous l'eau après avoir jeté le filet pour capturer directement le poisson par la main, ou à retirer le filet de l'eau avec les poissons éventuellement capturés par ses poches. La pêche à la ligne consiste à barrer le passage aux poissons ou aux crustacées au moyen de filets alignés dans l'eau pour faciliter la capture. Quant à la pêche aux crabes et aux crevettes, comme leurs noms l'indiquent, elles concernent respectivement la capture des crabes et des crevettes. La première utilise des cages munies d'hameçon et d'un appât, alors que la seconde utilise des filets et des nasses.

En ce qui concerne l'élevage, il regroupe celui de la volaille et du caprin surtout. L'élevage des bovins n'est pas encore très développé dans la zone. Il en est de même pour la chasse qui n'est pas très développée et qui demeure artisanale. Elle consiste en la capture des animaux de la brousse pour l'autoconsommation et pour la vente.

L'artisanat est aussi un moyen de production de richesse. Il regroupe les activités des menuisiers, des soudeurs, des forgerons, des vanniers, des couturiers, des coiffeurs, entre autres.

2-Les activités du secteur secondaire

Dans ce secteur, on retrouve le commerce et le troc. Le commerce embrasse l'achat et la vente des produits et est dominé par les femmes. Il se pratique surtout dans les marchés. On rencontre aussi des boutiques érigées dans les maisons ou au bord des voies. En milieu *Xweɗa*, il se pratique sur l'eau dans des pirogues.

La seconde forme de commerce est le troc. Il consiste à échanger des produits. Il s'agit d'une forme d'échange de produits qui peut s'effectuer entre l'un quelconque des corps d'activité : agriculture, chasse, pêche, élevage, artisanat ou commerce.

Ces peuples ont également développé des pratiques autour de leurs *vodun*. Il nous faut alors présenter ces pratiques. Mais avant, quels sont ces *vodun* ?

CHAPITRE 2 : PRATIQUES CULTURELLES ET CULTUELLES

En dépit de la diversité de leurs origines et de leurs histoires, les peuples de notre cadre géographique ont en commun presque les mêmes *vodun*. Cependant, on retrouve dans certaines familles des *vodun* claniques. On peut regrouper les *vodun* pratiqués par nos populations cibles en deux catégories : les *vodun* d'égide et les *vodun* à transe.

I-LES VODUN ET LEUR SPECIFICITE

1- Les *vodun* d'égide

Ils regroupent les *vodun* auxquels on s'initie dans un convent. Dans leur rang, on retrouve le *vodun XEvioso*, le *vodun Sakpata*, le *vodun Odan*, le *vodun Ogu*, le *vodun Avlekete* et le *vodun Agboe*.

XEvioso est le *vodun* de la foudre. Il est un justicier impartial qui punit les malfaiteurs, les adultères et les homicides.

Sakpata est le *vodun* de générosité. Il gouverne la terre et favorise les cultures. Il régent également l'épidémie de la variole.

Odan représente le *vodun* de la pluie. On l'implore quand la sécheresse menace les cultures. Il peut favoriser l'enrichissement et causer aussi le malheur.

Le *vodun Ogu* gouverne tout ce qui touche au fer. Il est le *vodun* de la guerre, de la chasse et de la forge. Il est également considéré comme le *vodun* qui favorise la technique.

Le *vodun Avlekete* et *Agboe* sont les *vodun* superviseurs du lac. Le premier s'occupe de la protection des pêcheurs et de ceux qui voyagent sur l'eau. Il avertit contre d'éventuels dangers sur le lac. Quant au second, il veille sur les activités lacustres proprement dites. Il favorise la prospérité de la pêche.

2- Les *vodun* à transe

Ce sont des *vodun* auxquels on s'initie au cours d'un rituel qui consiste à faire porter par le néophyte unealebasse contenant des gris-gris destinés à le faire entrer en transe pour la première fois. Au nombre de ces *vodun*, nous pouvons citer *Azɔn*, *Djagli*, *Kɔku*, *Agbosu* et *Ganbaɔa*. La caractéristique fondamentale de ces *vodun* est de communiquer avec les esprits. Ils ont le pouvoir de la vision et dévoilent les complots outrés contre un individu, une famille, un village ou tout autre élément. Un fidèle en transe peut quitter un village lointain pour un autre, pour livrer les messages du *vodun* qui le possède.

Au bout du compte, il apparaît qu'au sein des peuples des rives ouest du lac Ahémé, la religion de base est le *vodun*. C'est cette religion qui a inspiré la pratique du rythme *zandrɔ*. Toujours au sein de ces peuples, on remarque également une organisation sociale inhérente à la pratique du *vodun*.

II- ORGANISATION SOCIALE LIEE AU *VODUN* CHEZ LES POPULATIONS DE L'OUEST DU LAC AHÉME

La pratique du *vodun* est largement répandue à l'ouest du lac Ahémé. Les *vodun* veillent sur les populations, assurent la cohésion sociale et le bien-être. En son sein, on distingue plusieurs classes.

1- *Hunbonɔ*

Le terme « *hunbonɔ* » est composé des morphèmes *fɔn* « *hun* » qui veut dire « sang » ; « *bo* » qui signifie « gri-gri, porte bonheur, bénédiction » ; et du suffixe de possession « *nɔ* » qui veut dire « mère, propriétaire, tuteur ». De ce qui précède, il apparaît que « *hunbonɔ* » désigne le « chef du gri-gri du sang ». C'est ainsi le premier terme pour désigner les *vodunɔ*, car le premier terme pour dire « *vodun* » est « *hunbo* ». Du coup, « *hunbonɔ* » signifie le pontife du *vodun*. Ses rôles sont multiples, mais il est surtout chargé des grands offices, de

l'initiation des fidèles et de la cohésion au sein du couvent dont il a la charge. Il est l'autorité suprême du couvent.

2-Jatɔ

« *Jatɔ* » est composé des morphèmes « *ja* » qui veut dire « couper, morceler, ciseler » et « *tɔ* » qui veut dire « père, propriétaire ». « *Jatɔ* » veut donc dire « celui qui coupe, celui qui morcèle ». Dans le domaine du *vodun*, le terme « *Jatɔ* » est utilisé pour désigner celui qui est chargé de la répartition et de la distribution des offrandes. C'est un prêtre du *vodun*. Il travaille sur les ordres du *hunbonɔ* à qui il rend compte de ses activités. Son rôle est aussi d'organiser les cérémonies, d'informer les fidèles d'un événement. Il est leur surveillant et il peut les punir en cas de faute.

3- Huntɔ

« *Huntɔ* » vient des morphèmes « *hun* » qui veut dire « tambour » et « *tɔ* ». Littéralement, ce terme désigne le « père du tambour ». Dans l'organisation au sein du *vodun*, il est le responsable des batteurs de tambours. C'est généralement celui qui joue le grand tambour. Il a un pouvoir parce qu'une cérémonie nécessitant l'accompagnement des tambours peut ne pas avoir lieu s'il n'est pas averti ou s'il n'est pas bien portant. Le *huntɔ* acquiert son titre grâce au talent dont la nature l'a gratifié.

4-Les vodunsi

Le mot « *vodunsi* » est composé de « *vodun* » qui veut dire ou renvoyer à « divinité », et du morphème « *si* » qui veut dire « femelle, femme ». Littéralement, le terme *vodunsi* veut dire « la femme du *vodun* ». Ce terme s'utilise pour désigner le fidèle de *vodun*.

Quelqu'un peut devenir fidèle d'un *vodun* l'appel de dernier. On peut aussi se convertir au *vodun* suite à une maladie. Après l'initiation, le *vodunsi* reste dans le couvent

pendant un temps déterminé. La durée peut varier en fonction de la gravité de la maladie ou du rôle que le *vodunsi* est appelé à jouer.

5-Le bokɔnɔ

Le *bokɔnɔ* est un prêtre de *Fa*. Il aide les gens à connaître le signe sous lequel ils sont venus à existence, ou les causes des difficultés qu'ils vivent et dont ils souhaiteraient avoir des solutions. Personne sage, il est aussi un guérisseur traditionnel. Il a le pouvoir de guérir par les vertus des plantes. Tout le monde peut le consulter pour avoir la clairvoyance des dieux ou des esprits. Au sein du *vodun*, il joue un rôle déterminant, car avant tout acte, le *hunbonɔ*, le *jatɔ* ou le *vodunsi* recourt à son aide pour connaître le message des ancêtres ou la conduite à tenir devant une situation.

Au terme de ce développement, on retiendra que les populations des rives ouest du lac Ahémé ont une culture riche et variée. La pratique du *vodun* leur a également inspiré des organisations sociales. Parmi les pratiques culturelles qu'on retrouve au sein de ces populations, c'est sur le rythme *zandrɔ* que porte notre étude.

DEUXIEME PARTIE : UNE DES PRATIQUES CULTURELLES A

L'OUEST DU LAC AHEME : LE RYTHME ZANDRƆ

Cette partie étudiera les origines du rythme *zandrƆ*, ses différentes catégories et sa portée socioculturelle.

CHAPITRE I : ORIGINE ET DESIGNATION DU RYTHME

La pratique du rythme *zandrƆ* est intimement liée à celle du *vodun*. Autrement dit, ce sont les fidèles du *vodun* qui pratiquent ce rythme dont l'institution et l'appellation méritent un décryptage.

I-DE L'INSTITUTION A L'APPELLATION DU TERME "ZANDRƆ"

Toute pratique humaine a une histoire. Cette séquence du travail s'attachera à montrer les raisons initiatrices du rythme *zandrƆ*, le bien-fondé de son nom et ses catégories.

1- Les noms du rythme : *ZandrƆ* et *Azelehun*

Le rythme *zandrƆ* vient du milieu *xweƆa*. Dans la langue de ce groupe ethnique, le nom « *zandrƆ* » est dérivé de « *zan* » signifiant « nuit » et de « *drƆ* » qui veut dire « prévenir ». C'est donc, tout d'abord, un vocable pour désigner une « veillée ». Mais « *zandrƆ* », en tant qu'institution, est, avant tout, une pratique qui consiste en l'organisation d'un rituel à la veille d'une cérémonie qu'on organise en l'honneur d'un *vodun*. C'est aussi un rituel organisé à l'occasion de l'initiation d'un fidèle de *vodun* et à l'occasion de sa sortie du couvent. Le vocable « *zandrƆ* » sera plus tard employé pour désigner le rythme qui accompagne ces rituels. Ce même rythme est joué à l'occasion de l'enterrement ou des obsèques d'un fidèle.

Le nom fort du *zandrƆ* est *azelehun*. A l'étape actuelle de nos recherches, nous retenons que le terme « *azelehun* » est formé des morphèmes « *azele* » qui veut dire « *yehwe* »

ou « *vodun* » ; et « *hun* » qui signifie « tambour ». Littéralement, le terme veut dire « le tambour du *vodun* ». *Azelehun* est donc un rythme qui appartient au domaine des *vodun*.

De ce qui précède, on distingue deux types de *zandrɔ*.

2- Les catégories du rythme *zandrɔ* : *yɛhwe zandrɔ* et *kugbe zandrɔ*

Les diverses occasions où le rythme *zandrɔ* se pratique lui donnent différents noms : *yɛhwe zandrɔ* et *kugbe zandrɔ*. Le premier est celui qu'on joue à l'occasion d'une cérémonie organisée en l'honneur d'un *vodun* ou pour initier un fidèle au *vodun*. Il se pratique la nuit et ne connaît que la participation des initiés. Le second désigne celui qui s'exécute à l'occasion de l'enterrement d'un fidèle. Il peut se pratiquer la nuit comme le jour, et des profanes peuvent y assister aussi.

II- LE SPECTACLE DU RYTHME *ZANDRɔ*

Le rythme *zandrɔ* relève du domaine du sacré où tout acte posé est régi par un ordre précis. De la sortie des instruments à leur utilisation, de même que la disposition pendant l'exécution du rythme, on retrouve un ordre pertinent que présentera cette séquence.

1-Utilisation des instruments : exigences et précautions

Les instruments de *zandrɔ* sont composés de quatre tambours : un grand tambour appelé *adjahun* et trois petits dont deux *kpesin* et un *hunkle*. A ces tambours s'ajoutent des cloches et des hochets.

Des soins entourent ces instruments du rythme *zandrɔ*. Ils sont, avant tout, consacrés et confiés au *vodun* ou aux mânes des ancêtres qui sont chargés de veiller sur eux. Un rituel consacre cet acte et est assuré par le *jatɔ* qui est un prêtre de *vodun*. Avant la sortie des instruments pour une quelconque cérémonie, il en demande la permission aux *vodun* et aux mânes des ancêtres. Pour ce rituel, il doit disposer de l'eau, de l'alcool localement appelé *sodabi*, de coq, de la bière (autrefois c'était le vin de palme). Lorsqu'il s'agit d'une cérémonie

organisée en l'honneur des *vodun* par la congrégation des fidèles, c'est cette dernière qui réunit ces ingrédients et les met à la disposition du *jatɔ*. Mais en ce qui concerne l'initiation ou l'enterrement d'un fidèle, cette charge revient à sa famille.

Lorsque le *jatɔ* réunit les ingrédients, il se porte vers le lieu où se trouvent les instruments pour le rituel. Il prie et offre à boire aux mânes des ancêtres. Il leur offre de l'eau puis les boissons. Le coq est sacrifié aux tambours qui sont aspergés du sang de ce coq. On épluche le coq et on colle des plumes sur le *adjahun* en l'occurrence. Des chansons mettent en relief ce rôle du *jatɔ* et des explications qu'on peut aussi retrouver dans les chansons révèlent le rapport entre le rythme et le *vodunsi*. A la fin de toute utilisation, le même rituel doit également consacrer le retour des instruments à leur place.

2-L'organologie et l'accoutrement pendant l'exécution du rythme *zandrɔ*

Pendant l'exécution du rythme *zandrɔ*, on retrouve des batteurs des tambours, des joueurs des cloches et des hochets. Les batteurs sont d'un côté, et derrière eux se trouvent les joueurs de cloches et de hochets. Les chansons sont entonnées par un ou des vocalistes. Elles sont reprises par un chœur qui est en même temps le groupe des danseurs. Le chœur, composé essentiellement de femmes, reste assis face aux instrumentistes sur des nattes en raphia, les jambes tendues et des colliers au cou. L'ensemble forme un cercle au milieu duquel se trouvent les vocalistes. Parmi le chœur, des gens se lèvent à tour de rôle pour danser. Le port de chemise n'est pas admis.

Jusqu'ici, nous avons montré que le rythme *zandrɔ* se pratique dans diverses occasions : pendant une cérémonie en l'honneur d'un *vodun*, à l'occasion de l'initiation d'un fidèle et pendant l'enterrement et les funérailles de ce dernier. C'est à cette dernière catégorie que s'intéresse notre étude. Cela dit, il nous faut présenter le lien entre la mort et le rythme *zandrɔ*.

CHAPITRE II : TRAITEMENT DE LA MORT EN RAPPORT

AVEC LE RYTHME *ZANDRƆ*

Ce chapitre sera consacré à la conception de la mort, les rapports entre les vivants et les morts. A cela s'ajoutera la portée socioculturelle du rythme *zandrƆ*.

I-Une philosophie de la mort

En dehors du constat évident de la mort qui est l'arrêt de la respiration, chaque société en a une conception. Cette séquence va présenter la conception qu'ont de la mort les populations cibles de notre étude et les pratiques développées autour d'elle par l'intermédiaire du rythme *zandrƆ*.

1-Conception de la mort, catégories de mort et pratiques culturelles

Pour nos populations cibles, comme dans la pensée négro-africaine, la mort est un autre plan de la vie. Elle est considérée comme un voyage de l'âme, son retour vers les ancêtres. Or, si on sait que celui qui veut voyager doit se parer, la mort aurait donc besoin d'être entourée de soins. C'est ce qui expliquerait que, généralement chez les peuples négro-africains, les pratiques autour de la mort se rapportent à des fêtes. Pour les cérémonies d'enterrement et les funérailles surtout, on investit beaucoup. L'une des manifestations extérieures de ces investissements est le port de nouveaux habits par les participants. Le domaine du rythme *zandrƆ* n'échappe pas à cette évidence. La mort étant considérée comme un « bon voyage », un retour chez soi et donc une fête, l'habillement pendant l'exécution du rythme est exceptionnel. Pour les fidèles qui doivent exécuter le *zandrƆ*, cet habillement qui exclut le port de chemise se réduit au port de beaux et neufs pagnes à la hauteur de la poitrine pour les femmes, et autour de la hanche pour les hommes. On porte de jolis pagnes pour marquer l'événement ou pour exprimer son attachement au disparu.

Les défunts qui méritent ces honneurs sont ceux qui sont morts d'une bonne mort. En effet, au sein de ces populations qui font objet de notre étude, on distingue deux types de mort : la bonne mort et la mauvaise mort. La mauvaise mort est celle causée par un accident de circulation, la foudre, la noyade ou la punition d'un *vodun*. La bonne mort ne relève pas de ces cas. C'est elle qui mérite l'exécution du rythme *zandrɔ*. Dans ce cas, l'enterrement suit un rituel.

2- *Zandrɔ* et les rituels d'inhumation

Avant l'inhumation d'un fidèle de *vodun*, on doit exécuter le *zandrɔ* pour sacrifier à un rituel : le rituel de *hunmamɛyiyi*. C'est un rituel qui consiste à retrancher au fidèle son *vodun*, avant son retour vers les ancêtres. Il commence dans la brousse et prend fin sur les lieux de l'exécution du rythme avec la présentation du cercueil contenant la dépouille mortelle.

Le rituel de *hunmamɛyiyi* a une signification. Le terme *hunmamɛyiyi* est formé des morphèmes « *hunma* » qui désigne « la feuille de l'hysope » ; « *mɛ* » qui veut dire « dans » et de « *yiyi* » qui veut dire « aller ». *Hunmamɛyiyi* veut littéralement dire « aller dans la feuille de l'hysope ». L'hysope est une feuille de purification. Le rituel de *hunmamɛyiyi* consiste à disposer d'un canari entouré de rameau de palmier à huile et contenant de l'eau et de la feuille de l'hysope. Les fidèles, après des cérémonies dans un endroit caché, prennent en main le canari et son contenu pour des processions. La procession va du lieu de la cérémonie à celui où se trouve le groupe de *zandrɔ*. L'aspersion de l'eau au moyen de la feuille de l'hysope consiste à purifier le défunt à lui retrancher son *vodun*. Tout ceci le prépare à entrer sans gêne dans le royaume des morts.

En tenant compte de ce qui précède, il apparaît que le rythme *zandrɔ* remplit plusieurs fonctions.

II-LES FONCTIONS DU RYTHME ZANDRƆ

La pratique faite du *zandrƆ* lui confère plusieurs fonctions. On peut retenir la fonction d'initiation, la fonction de regroupement et la fonction d'escorte.

1-La fonction d'initiation

Elle se rapporte au *zandrƆ* qu'on exécute pour initier un fidèle. Un fidèle est interné dans un couvent pendant une période déterminée. Sa sortie est consacrée par une cérémonie officielle que précède un *zandrƆ*. En d'autres termes, avant la cérémonie consacrant la sortie, on doit exécuter le *zandrƆ*. Autrement, la cérémonie ne peut avoir lieu. On organise tout ceci parce que c'est le *zandrƆ* qui va résonner avant toute cérémonie au sein du *vodun*. Si le *zandrƆ* n'est pas joué, c'est comme si les *vodun* ne sont pas avertis et invités. Du coup, ils ne seront pas sur les lieux de la cérémonie.

2-La fonction de regroupement

Elle consiste d'abord à annoncer aux fidèles une cérémonie en l'honneur d'un *vodun*, une cérémonie d'initiation, puis à les regrouper autour de ladite cérémonie. En effet, lorsqu'un couvent initie une cérémonie, il l'annonce à ses voisins au moyen du rythme *zandrƆ*. C'est donc grâce au rythme que les fidèles voisins sont informés. Le *zandrƆ* regroupe aussi les fidèles autour de la cérémonie d'inhumation et les funérailles de leurs coreligionnaires.

3-La fonction d'escorte

Cette fonction se rapporte à l'accompagnement du *vodunsi* dans sa dernière demeure. Si l'initiation au *vodun* connaît l'exécution du rythme *zandrƆ*, on l'exécute aussi pour le lui retrancher. Cette fonction est liée au rituel de *hunmamɛyiyi*. La fonction d'initiation et la

fonction d'escorte montrent que le rythme *zandrɔ* est en amont et en aval de la vie du *vodunsi*.

Au terme des analyses, il apparaît que le rythme *zandrɔ*, loin d'être une pratique vulgaire, est une institution codifiée et de plusieurs intérêts. Son origine a un sens, de même que les circonstances et les raisons qui motivent son utilisation. Ses bénéficiaires sont aussi bien des êtres humains que des *vodun*. Dans ce jeu d'utilisation du rythme, la chanson occupe une place de choix. Mais nous avons, dans cette section, montré ce que représente le rythme *zandrɔ* pour le *vodunsi*. L'usage révèle que c'est par lui que le *vodunsi* vient à existence et c'est encore par lui qu'il retourne au *vodun* ses attributs avant de quitter le monde. Nous ne saurions affirmer avoir mené ces démonstrations à la manière d'un ethnologue, mais telle n'était point la préoccupation de notre étude. Nous avons pour tâche de décrire les implications esthétiques dans les chansons funèbres du rythme choisi.

TROISIEME PARTIE : EXEGESE DES CHANSONS FUNEBRES DU RYTHME ZANDRƆ

La présentation du thème de la mort dans les chansons relève du domaine d'un emploi particulier de la langue. C'est le terrain d'un usage esthétique des ressources du langage non écrit pour traduire des attitudes, des sentiments face à un phénomène. Dans ce sens, plusieurs ressources du langage sont mobilisées pour divers buts. C'est à cet aspect que s'intéressera cette partie. Mais avant, nous montrerons le processus de l'obtention des textes.

CHAPITRE I : PROCESSUS DE LA CREATION DES CHANSONS

L'étude porte sur des supports qui ne sont pas sortis du néant. En d'autres termes, ces patrimoines oraux appartiennent à des peuples qui les créent selon leurs habitudes. Un processus guide leur création et ils ont aussi une forme et une typologie.

I-PROBLEMATIQUE DE LA CREATION DES CHANSONS DE ZANDRƆ

La principale question qui se pose ici est de savoir qui est-ce qui sont les auteurs des chansons accompagnant le rythme *zandrƆ*. Comment ces chansons sont-elles créées ? Ces préoccupations sont importantes, surtout lorsque nous nous rendons compte que les textes sont anciens et que l'oubli a eu raison de leurs auteurs.

1-De la composition des chansons

Plusieurs facteurs contribuent à la création des chansons funèbres de notre rythme cible : la tristesse, la déception, le désespoir, la rupture, la séparation, la consolation, la fatalité. Des individus victimes de ces faits et ayant des aptitudes à la création de chansons composent des textes. Des artistes compositeurs n'étant pas victimes de ces faits jouent aussi ce rôle. Une fois le texte créé, il tombe dans le juron de la société et peut s'apparenter à des

peines d'autres individus ou d'autres sociétés. Il peut donc être modifié et seule l'étude de l'onomastique pourrait permettre de rapprocher les textes des sociétés qui les ont vu naître. Les noms tels que *Gadjεklo*, *Adu*, *Tonyɔ* employés dans les chansons se rapportent à la communauté des *Saxwε*, par exemple. Ce n'est que l'étude historique de ces noms qui pourra révéler l'origine des textes qui les contiennent. Cependant ces textes n'offrent pas de données qui montrent que les *Saxwε* sont les premiers à les utiliser. C'est pour cette raison que nous retenons que, dans tous les cas, l'étude de l'onomastique ne peut qu'être approximative.

2- Noyau sustentateur des chansons

La plénitude d'une œuvre littéraire vient de la fusion du réel et de l'imaginaire. Le fait réel dans les textes de notre corpus est la mort. Mais afin de leur donner une touche esthétique, l'orant recourt à des éléments de l'imaginaire. Dans notre corpus on retrouve généralement les éléments de la nature : la flore végétale et animale, le mythe, la fable et les éléments de l'univers du *vodun*.

II- CATEGORISATION DES CHANSONS

En raison de leurs caractéristiques, les chansons présentent diverses formes. De même, on peut les classer selon une typologie fonctionnelle, compte tenu des thèmes qu'elles développent.

1- Morphologie

Dans la culture des populations qui font objet de notre étude, les chansons ont généralement une structure tripartite : une introduction, un développement et un affixe conclusif. Mais les chansons sacrées que nous avons recueillies n'ont pas cette structure. Elles ont une forme courte où l'emploi du rythme qui traduit la perception d'une forme dans le successif prend tout son sens. Dans la chanson suivante, les quatre premiers versets se répètent, les versets 4, 5, 6, et 7 aussi. Cette chanson se présente comme suit :

1-Hùnbónṣ jo hùnvì ye do lé yèhwe mɛ
 2-Ma yí Xwla bó wá é
 3-Hùnbónṣ jo hùnvì ye do lé yèhwe mɛ
 4-Mà yì Xwlà bo wa
 5-Nyɛ ma mɔ ɛn
 6-Mà yì Xwlà bo wa
 7-Nyɛ ma mɔ ɛn
 8-Hùnbònɔ go ɔ́é è
 9-Gbé nu gbó mí è

Il en est de même dans la chanson suivante où les huit premiers versets se répètent de même que les versets 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 et 16. La composition de cette chanson est la suivante :

1-Ajiví nyǎlàn
 2-Ajinṣ mɔnɔ ze nyígbé
 3-Azán xe gbe ají nyɔ
 4-Azán lɔ gbe ɔ́é
 5-Ajiví nyǎlàn
 6-Ajitṣ mɔnɔ zé e nyígbé
 7-Azán xe gbe ají nyɔ
 8-Azán lɔ gbe ɔ́é
 9-Aɔ́imɛvi nyǎlàn
 10-Ajitṣ mɔnɔ zè e nyígbe
 11-E yi yovo tò mɛ
 12-Azán sɔgbe e na wa
 13-Aɔ́imɛvi nyǎlàn
 14-Ajitṣ mɔnɔ zè e nyígbe
 15-E yi yovo tò mɛ
 16-Azán sɔgbe e na wa
 17-Ajiví nyǎlàn
 18-Ajinṣ mɔnɔ zé e nyígbé
 19-Azán xe gbe ají nyɔ
 20-Azán lɔ gbe ɔ́é

La structure de ces chansons se différencie de celle des chansons longues.

2-Typologie

En fonction des thèmes secondaires que développent les chansons, nous avons proposé une typologie : les chansons d'amertume, les chansons exprimant l'attachement au *vodun*, les chansons régissant le fonctionnement du rythme *zandrɔ* et les chansons didactiques.

Pour traduire ces différentes réalités, des ressources esthétiques du langage sont mises à contribution.

CHAPITRE II : ANALYSE DE L'ESTHETIQUE DES CHANSONS

Les chansons ont une charge esthétique qui leur confère une littéararité. Ceci se révèle à travers les types d'intentions et les modes expressifs.

I- LES TYPES D'INTENTION DANS LES CHANSONS

Les textes utilisés dans le domaine du *zandrɔ* ont des visées diverses. Autrement dit, ils participent de plusieurs intentions, compte tenu des rôles qu'ils jouent.

1-L'intention poétique

Notre tâche est, ici, de montrer la part de la créativité verbale dans les chansons. En effet, les chansons traduisent des faits réels : déception, tristesse, amertume devant la mort, entre autres. Pour avoir un effet esthétique, la chanson procède à une imagination salvatrice, puisque la réalité devient impuissante dans l'expression des faits. Pour toucher, la chanson sort alors le mot du cadre ordinaire et lui donne une évocation particulière. Elle utilise l'abstrait et les images. Par exemple, la mort devient l'innommable : c'est le vide (CH.A3) :

*Xé n á hunbonɔ sɔn lo jo hunvi lɛ dó
Yéhwé tó mé wé jé vɔ é*

Ces versets veulent dire :

*Où est parti le pontife et il a abandonné les fidèles ?
Le pays du vodun est devenu vide.*

Ou bien, le créateur de la chanson conçoit la mort comme l'arbre géant qui s'est écroulé, créant la débandade dans le rang des oiseaux qui s'y reposent ou l'habitent (CH.A8) :

*L'arbre s'est écroulé
Le seul grand arbre s'est écroulé.*

L'exploitation de ces tournures langagières témoigne de l'intention des auteurs des textes de leur imprimer une connotation esthétique. En d'autres termes, cela prouve que la chanson circonscrit les ressources de la langue pour créer le plaisir du texte. Il s'agit, en

réalité, d'une intention didactique lyrique. Mais c'est un lyrisme tragique qui dévoile la perfidie de la mort, son cynisme.

2-L'intention didactique

La chanson adopte une tonalité didactique qui vise à communiquer un enseignement, un rappel à la conformité aux exigences du rythme *zandrɔ*, le respect des règles du groupe. Le rythme *zandrɔ* étant un rythme qui annonce les cérémonies, un rythme qui regroupe les fidèles du *vodun* autour d'un même événement, ceux-ci ont l'obligation de les organiser et d'y participer. Dans la CH.D9, c'est l'amitié entre le singe et l'écureuil qui est mise à contribution pour rappeler l'exigence du respect des pactes ; les CH.D2 et 4 exhortent et rappellent aux pontifes, prêtres, co-prêtres et fidèles de *vodun* le devoir d'organiser les obsèques de leurs coreligionnaires ; et la CH.D7 exprime l'importance et le devoir de l'enfant dans l'organisation des obsèques de ses géniteurs. D'abord, cette chanson exhorte les parents à user de modération dans l'éducation des enfants.

3-L'intention mixte

C'est la somme des intentions poétique et didactique. En fait, une même chanson peut relever de plusieurs inspirations. Dans les chansons de notre corpus, c'est le fait poétique qui se mêle au rappel à l'ordre, à l'exhortation pour exprimer une vertu prophylactique. Dans la CH.D2, on évoque un fait inévitable : la mort. A cette évocation, on ajoute l'exigence de sacrifier à la tradition qui consiste à exécuter le *zandrɔ*. C'est ce même sens qu'on retrouve dans la CH.D8 qui exprime le devoir des fidèles de sortir de leur maison afin de rendre hommage à leur coreligionnaire qu'on veut inhumer :

*Le rythme azele a résonné invitant les fidèles de vodun à sortir
C'est un co-fidèle de vodun qui est décédé
Venez pour que nous lui rendions ses hommages.*

Par ailleurs, la CH.D9 s'organise autour de la fable mettant en scène le singe et l'écureuil pour exhorter à la fidélité dans les relations amicales.

Ces intentions se traduisent au moyen de procédés expressifs.

II-LES PROCEDES EXPRESSIFS

Plusieurs modes d'expression concourent à la littérarité des textes.

1-La poétisation du mot

Ce procédé consiste à donner une valeur expressive au mot, en le dépouillant de son déterminant. Ceci confère au mot une force évocatrice que fausserait l'accompagnement d'un déterminant. C'est le cas avec les mots « *hunbonɔ, huntɔ, jatɔ, ozin, oduɛ, debaya, agɔnbaya* » qui sont employés sans des déterminants. Dans l'usage ordinaire, on les ferait accompagner du déterminant « *lɔ* » qui désigne « le » ou « la ». Dans ce cas, « *hunbonɔ* » deviendrait « *hunbonɔ lɔ* » ou bien « *debaya* » donnerait « *debaya lɔ* », ce qui affaiblirait la puissance évocatrice du mot.

Cependant, l'inverse de ce procédé peut aussi conférer au mot une force expressive qu'il n'aurait pas, s'il était utilisé seul. C'est l'exemple de « *yɛhwesi lɛ, azelehun lɔ, vunvuntin lɔ* ». Cet emploi a une valeur d'insistance qui crée le sensationnel, l'émotionnel au moyen du procédé d'actualisation. Il s'agit d'un procédé visant à insérer le mot dans un contexte qui contribue à en révéler le sens. L'emploi du déterminant défini qui accompagne les termes *yɛhwesi, azelehun, vunvuntin* indique qu'il s'agit d'une réalité connue ou une présupposition. Le déterminant défini rappelle alors ce présupposé en lui ajoutant une valeur d'insistance. Dans le cas de « *vunvuntin lɔ* » par exemple, le déterminant indique qu'on connaît déjà l'arbre dont il s'agit. Cet emploi contribue à la création d'une atmosphère de tristesse avec la combinaison de l'emploi du verbe « *mu* » signifiant « s'écrouler ».

Au total, il apparaît qu'en vue d'émouvoir, les chansons, au-delà de la simple communication, visent à plaire par leur beauté. L'expression ordinaire disparaît de la

transmission des faits pour leur donner une force évocatrice. Le rythme aussi participe à ce jeu du langage.

2-La récurrence

La récurrence est une répétition, un retour périodique d'une forme, d'une structure ou d'une image dans une construction. Elle s'apparente à la fréquence d'un élément dans un discours. C'est aussi le rythme qui se rapporte à la « *perception d'une forme dans le successif* »¹. Nous partons du constat selon lequel les textes de notre corpus utilisent le rythme immédiat et le rythme profond.

Notre étude est une analyse de l'expressivité du discours dont nous empruntons la recevabilité scientifique à Jean Cauvin¹ et Iouri Tynianov².

Le rythme immédiat est lié à l'enchaînement des éléments dans un tout continu. L'élément rythmique, par exemple une même syllabe ou un même mot, réapparaît alors que le précédent est encore présent dans le champ psychologique. Il imprime au texte une harmonie, un dynamisme dont le but serait d'envoûter le destinataire ou l'auditeur. C'est l'exemple de « *yɛhwe ha ce* », « *ku wa sɔ hu* » ou de « *yɔ fɔn yɔ mɔ dogbe na* » dans la CH.A1, ou encore la répétition envoûtante de « *Azɛn sɔgbe* » dans la CH.D6.

Le rythme profond renvoie à un éloignement des éléments. Bien que formant un tout, ces éléments ne se succèdent pas dans l'immédiat. A titre illustratif, nous citons les versets

Yéhwé há cé ɔ́ie Jesu wa sɔ hú na un e
Yéhwe ha cé ló ò okú wa sɔ hu e,

les versets

Vodùn nyla baxé lɛ ye gble tó ló ò
Vodun nyla gɔ vivi tó lɛ ye

et les versets

¹ Jean Cauvin, *La parole traditionnelle*, Paris, Editions Saint-Paul, 1980, p. 19.

² La théorie de l'analyse du vers proposée par Iouri Tynianov est interprétée par Jean-Yves Tardié dans son essai *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, pp. 30-37.

Ozin gɔdo duɛ wɛ ɖu vodun lé è

Ozín gɔdó dué wé ɖu vódún é

respectivement dans la CH.A1, la CH.D1 et la CH.D9.

Par ailleurs, ces exemples témoignent de la récurrence d'un parallélisme doublé de métaphore qui rend expressif le message des chansons.

Au total, ce sont des répétitions dont le but est de ne pas oublier le message de la chanson. Ce sont des retours réguliers qui visent à montrer que le sentiment relaté par les textes est persistant.

3-La spécification d'image

Il n'est plus à démontrer que les chansons funèbres utilisent des images. Ces images visent toujours à révéler qu'il s'agit d'un univers particulier : celui de la mort. Le texte recourt au champ lexical de l'amertume, de la tristesse, du désespoir, de la déception, de la séparation. Le poids des dégâts de la mort d'une personne sur les éplorés préfigure le palmier à huile vaincu par la guerre ; l'écroulement du grand arbre, synonyme de la disparition de la seule personne en qui reposait tout un espoir, ou encore le vide occasionné par la disparition du pontife. Dans la CH.A5 et la CH.A8 où ces images sont utilisées, ce sont elles qui rehaussent l'expressivité du discours. Dans les chansons où les images ne sont pas présentes, ce sont les constructions grammaticales qui dominent et donnent sens au texte : il peut s'agir de l'interrogation (CH.A3, CH.A4 et CH.D6 par exemple) ou de l'affirmation (CH.A1 et CH.A2 par exemple).

CONCLUSION

Au bout du compte, nous retenons que la mort est un événement non négligeable au sein des populations qui habitent les rives ouest du lac Ahémé. Considérée comme un voyage de l'âme vers le monde des esprits qui est en même temps celui des ancêtres, elle est soignée autant que tout autre événement : mariage, cérémonie de sortie du nouveau-né, cérémonie de sortie d'un nouveau fidèle, réjouissance populaire. Dans la mentalité de ces populations, l'individu qui part pour son repos auprès des siens doit être honoré. C'est pour cela que dès que l'individu décède, il devient la préoccupation de tout le monde : parents, amis, confréries religieuses. Tout ceci explique ce qui fait de la mort un événement à festoyer mais qui est en même temps une réalité crainte.

La mort est crainte parce qu'elle est un phénomène insaisissable ; elle relève du domaine de la métaphysique. On ne peut comprendre la mort que par la pensée. Pour ne pas s'enliser dans des spéculations dommageables, l'homme a dû créer des mythes. Par ailleurs, la mort est crainte parce que tous ses passages créent des dégâts. Elle sépare les parents de leurs enfants, les amis les uns des autres et devient de ce fait un événement douloureux, puisque difficile à supporter. Toutefois, ses irrptions sont gérées d'abord par la famille, puis par les amis et/ou les confréries religieuses. D'une manière ou d'une autre, elle est gérée à l'intérieur d'une tradition ou d'une culture qui désigne, faut-il le rappeler, l'ensemble des croyances et des manières de vivre propres à un peuple.

Tout au long de ce travail, nous avons étudié son traitement en rapport avec les pratiques et les croyances liées au rythme *zandrɔ* qui est, lui aussi, lié à la pratique du *vodun*. Dans ce domaine, c'est l'utilisation de la chanson pour accompagner le phénomène de la mort qui a été notre préoccupation. Nous nous étions proposé, en effet, de mettre en évidence les richesses qui font des textes chantés, dans ce domaine, des pièces littéraires.

Dans le cadre spécifique du travail, nous sommes parti du postulat selon lequel les chansons du rythme *zandrɔ* ont une architecture pertinente qui n'est pas sans effet sur l'individu. Autrement dit, des touches particulières sont portées aux ressources du langage ordinaire pour donner du plaisir en induisant ou en suscitant un état d'âme.

L'analyse du corpus constitué autorise à dire que l'architecture des chansons montre diverses intentions que soutiennent des valeurs expressives. C'est alors le grand rôle de la poésie orale qui se révèle. Pour Ascension Bogniaho, « *la verdure de la poésie orale* », dans ces circonstances, « *acquiert toute sa force et joue constamment aux confins de l'imaginaire et de la réalité, accentue les sentiments de désolation et de tristesse* »¹.

Au terme de ce travail, on retient que les manifestations autour de la mort dans les pratiques qui accompagnent le rythme *zandrɔ* s'inscrivent dans une démarche ontologique que traduit le langage littéraire.

¹Ascension Bogniaho, « *Le veuf, la veuve et l'orphelin : des victimes de la mort et de la société* », in *Annales*, op. cit., p. 207.

BIBLIOGRAPHIE

1-Les sources orales

- ALIDJO Ballo, 68 ans environ, cultivatrice, demeurant à Lobogo, Commune de Bopa.
- ATTOUKPO Grégoire, 28 ans, élève, demeurant à Ouèdèmè-Pédah, Commune de Comè.
- AMOUSSOU Azonsi, 70 ans environ, artiste compositeur, cultivateur, demeurant à Honhoué, Commune de Houéyogbé.
- DOSSOU Palété Robert, alias Gbéhohan, 43 ans environ, artiste compositeur, maintenancier, pêcheur, demeurant à Gonguê-Kpê, Commune de Comè.
- FIDEGNIGBAN Dossou, alias Koko, 70 ans environ, cultivateur, demeurant à Honhoué-Kpétou, Commune de Houéyogbé.
- GADJEKLO Yamonkè, 56 ans environ, cultivatrice, demeurant à Honhoué, Commune de Houéyogbé.
- GANSE Hounguièvi, 56 ans environ, cultivateur, demeurant à Honhoué, Commune de Houéyogbé.
- HOUNGUIA Agossou, 80 ans environ, cultivateur, demeurant à Gahoué, Commune de Houéyogbé.
- MELESSI Hounsigiavi, 60 ans environ, cultivatrice, demeurant à Hounvè, Commune de Bopa.
- KOUKONOU Gboéssi, 60 ans environ, revendeuse, cultivatrice, demeurant à Honhoué, Commune de Houéyogbé.
- LOKOSSOU Justin, 46 ans environ, *bokɔnɔn*, cultivateur, demeurant à Tokan, Commune de Comè.
- LOKOSSOU Tianhoun Aguêgbé, 75 ans environ, pêcheur, demeurant à Guézin, Commune de Comè.
- SOSSOU Kpadji, 115 ans environ, demeurant à Doutou, Commune de Houéyogbé.

2- Histoire

- AHANHANZO-GLELE, Maurice, *Religion, culture et politique en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1981, 208 p.
- AHANHANZO-GLELE, Maurice, *Le Danxomè, du pouvoir Adja à la nation Fon*, Paris, Seuil, 1974, 286 p.
- A. Le Hérisse, *L'ancien royaume du Dahomey : Mœurs, Religion, Histoire*, Paris, Larose, 1911, 388 p.
- de MEDEIROS, François, (sous la direction de), *Peuples du Golfe du Bénin (Aja-Ewé)*, Paris, Karthala, 1984, 336 p.
- HOUNGUE, Coffi Apollinaire, *Un peuple-une histoire : les Saxwɛ*, Porto-Novo, CNPMS, 2014, 186 p.
- IROKO, A. Félix, *Les Xula : du XIV^e au XIX^e siècle*, Cotonou, Les Nouvelles Editions du Bénin, 2001, 326 p.
- KARL-AUGUSTT, Emmanuel, « *Les peuples du Mono béninois (esquisse historique)* », in de MEDEIROS, François, (sous la direction de), *Peuples du Golfe du Bénin (Aja-Ewé)*, Paris, Karthala, 1984, 336 p, article aux pp. 343-354.
- KPINSO, Mavi Jean, *Les Saxwè (Les Sahouès) : des origines à nos jours*, inédit, avril 2006, 78 p.
- PLIYA, Jean, *L'histoire de mon pays. Le Bénin*, Porto-Novo, CNPMS, 1993, 144 p.
- TCHITCHI, Toussaint, « *Esquisse phonétique du saxwɛgbe* », in de MEDEIROS, François, (sous la direction de), *Peuples du Golfe du Bénin (Aja-Ewé)*, Paris, Karthala, 1984, 336 p, article aux pp. 179-189.

3-Sur la mort

-ARIES, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, 468 p.

- BARRAU, Annick, « *Sociologie de la mort* », in AKOUN, André, ANSART, Pierre, (sous la direction de), *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Seuil, 1999, 591 p, (Collection Dictionnaire Le Robert).
- BAMUNOBA, Y. ADOUKONOU, B., *La mort dans la vie africaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, 336 p.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2010, 12^e édition, 488 p.
- ROSSET, Clément, *La philosophie du tragique*, Paris, PUF, 1960, 168 p.
- ZAOUI, Pierre, *La traversée des catastrophes : philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Seuil, 2010, 381 p.
- ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort : essai de sociologie*, Paris, Seuil, 1975, 320 p, (Collection Esprit).

3-Sur la chanson

- BOGNIAHO, Ascension, *Histoire du "han" ou la chanson populaire dans "Wémè"*, Thèse de Doctorat du 3^e cycle, Université de Paris XII, Créteil, 1980, 331 p.
- BOGNIAHO, Ascension, « *Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire* », in *Ethiopiennes*, Nouvelle Série, Vol. 4, Dakar, n° 3-4, des 3^e et 4^e trimestres, 1987, pp. 53-64.
- BOGNIAHO, Ascension, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud Bénin : Forme et Style*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès-Lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome 1, 1995, 374 p.
- BOGNIAHO, Ascension, « *Littérature et développement* », in Adrien Huannou, (sous la direction de), *Littérature, arts et société*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1999, 160 p.
- BOGNIAHO, Ascension, « *Le veuf, la veuve et l'orphelin : des victimes de la mort et de la société* », in *Annales*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi, N°7, août 2002, pp. 201-217.

-CAUVIN, Jean, *La parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, 88 p., (Collection Comprendre).

-DJIVO, Joseph Adrien, « *Les chants et la résistance du roi Gbehanzin à la colonisation* », in PERROT, Claude-Hélène (sous la direction de), *Sources orales et l'histoire d'Afrique*, Paris, Editions de CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1983, rééd. 1993, 320 p.

-ENO BELINGA, Samuel-Martin, *La littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, 1978, 144 p., (Collection Comprendre).

-HUANNOU, Adrien, BOGNIAHO, Ascension, *Littérature africaine 2^e - 1^{re} - Terminale*, Porto-Novo, Editions INFRE, 1993, 224 p.

-KAKPO, Mahougnon, (sous la direction de), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2012, 270 p.

-KOUDJO, Bienvenu, *La chanson populaire dans les cultures fon et gun du Bénin : aspects sémiotique et sociologique*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris XII, 1989, 1278 p.

-NJIASSE NYOYA, Aboubakar, « *Chants dynastiques et populaires bamum : sources d'informations historiques* » in PERROT, Claude-Hélène (sous la direction de), *Sources orales et l'histoire d'Afrique*, Paris, Editions de CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1983, rééd. 1993, 320 p.

4-Esthétique et poétique

-ADECHINA, Emile A. E. « *Névrose et nécrose dans Le chant du lac d'Olympe Bhély-Quenum* », in HUANNOU, Adrien, (Textes réunis et présentés par), *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Edition, 2008, 139 p., article aux pp. 53-64.

-BERGEZ, Daniel, (sous la direction de), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002, 217 p, 2^e édition.

- BARTHES, Roland, « *Introduction à l'analyse structurale du récit* », in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, 172 p.
- BAUMGARDT, Ursula, DERIVE, Jean, (sous la direction de), *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, 444 p.
- CAHEN, Gérald, *Le plaisir des mots, cette langue qui nous habite*, Paris, Les Editions autrement, 1995, 224 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972, 295 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « *Eléments pour une interprétation du récit mythique* », in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, 172 p.
- GÖRÖG, Veronika, *Pour une méthode d'analyse de la littérature orale africaine : Introduction à une bibliographie analytique sélective*, in *Cahiers d'études africaines*, Vol. 8, N°30, 1968, pp. 310-317.
- KAKPO, Mahougnon, *Entre mythes et modernité : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Thèse pour le Doctorat de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Tome I et II, 1996, 524 p.
- KAKPO, Mahougnon, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones. Tome 1. Olympe Bhély-Quenum. (Thèmes et styles)*, Cotonou, Editions des Diasporas, 2007.
- KAKPO, Mahougnon, *Introduction à une poétique du Fa*, 2^{ème} Edition revue et augmentée, Cotonou, Editions des Diasporas, 2010, 191 p.
- KAKPO, Mahougnon, *Yeku-Mɛnji : une théologie de la mort dans les œuvres de Fa, essai d'herméneutique littéraire*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2012, 171 p.
- LAYA, Diouldé, (sous la direction de), *La tradition orale : Problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, UNESCO et Centre de documentation pour la tradition orale, 1972, 198 p.

- MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 1993, 213 p.
- TARDIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, 318 p., (Collection Agora).
- TODOROV, Tzvetan, « *Les catégories du récit* », in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, 172 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, 114 p, (Collection Points).
- TODOROV, Tzvetan, (Textes réunis, présentés et traduits par), *La théorie de la littérature : Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, 334 p, (édition revue et corrigée).
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 313 p.

5-Sur le vodun

- AGUESSY, Honorat, *Convergences religieuses dans les sociétés aja, éwé et yoruba sur la côte du Bénin*, in de MEDEIROS, François, (sous la direction de), *Peuples du Golfe du Bénin (Aja-Ewé)*, Paris, Karthala, 1984, 336 p, article aux pp. 335-342.
- BEFFAY-DEGILA, Andréa, *Le champ du sacré au Bénin : Pensée animiste, pensée vòdun*, Paris, L'Harmattan, 2009, 258 p.
- CHESI, Gert, *Vaudou : Force secrète de l'Afrique*, Autriche, Euroffest et Euroart des Etablissements Borregaard, 1980, 278 p.
- DE LA TORRE, Inès, *Le vodun en Afrique de l'Ouest : Rites et traditions*, Paris, L'Harmattan, 1991, 176 p.
- PLUCHON, Pierre, *Vauduns sorciers empoisonneurs : De Saint-Domingue à Haïti*, Paris, Karthala, 1987, 328 p.
- ROUGET, Gilbert, *Bénin : Initiatique Vodoun*, Paris, Sépia, 2001, 108 p.

6-Sur la linguistique

- ADJAMONSI CODJO, Aurore, SOSSOU, Godefroy, BEAVON-HAM, Virginia, *Lire et écrire en saxwεgbe. Guide pour ceux qui savent lire le français*, Cotonou, SIL Bénin et Wycliffe Bénin, 2014, 72 p, (1^{ère} édition).
- CENALA, *Alphabet des langues nationales béninoises*, Cotonou, Bibliothèque nationale du Bénin, 2012, 48 p, (6^{ème} édition).
- HADONOU, Micheline, *Lexique spécialisé (français-tɔfin)*, Cotonou, ACCT/CENALA, 1998, 119 p.
- TCHITCHI, Yaovi Toussaint, *Terminologie et vulgarisation scientifique précédé de Pratique économique et aliénation culturelle*, Cotonou, CAAREC Editions, 2008, 93 p, (Collections Etudes).
- TCHITCHI, Yaovi Toussaint, *Le parler ci du continuum dialectal gbe. (Phonologie, éléments de morphosyntaxe et de lexique thématique)*, Gorome, Labo Gbe (Int.) 2008, 114 p.
- TCHITCHI, Yaovi Toussaint, (sous la direction de), *Langues et politiques de langue au Bénin*, Cotonou, Editions Ablɔdè, 2009, 195 p.
- TCHITCHI, Yaovi Toussaint, (yí b̀̀ ẁ̀ dó èj́), *Soshi hashiǹ̀ kú*, Cotonou, Editions Ablɔdè, 2011, 143 p.

7- Mémoires et thèses consultés

- ELOMON, Kocou Bertin, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nɛnsuxwe maxi du centre-Bénin*, Thèse de Doctorat ès-Lettres, Abomey-Calavi, UAC, 2013, 416 p.
- GAGBO, Cocou Giscard, *Expression de la fatalité chez les Saxwε à travers les chansons du rythme zenli*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2012-2013, 81 p.

- GBELEME, Yaovi Michel, *Littérature orale et rites funéraires en milieu Pédah*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2006-2007, 105 p.
- GBELEME, Yaovi Michel, *Le panégyrique pédah, une poésie dynamique*, mémoire de DEA de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2009-2010.
- GNONLONFOUN, Lucile G., *Pour une étude sémiologique de la chanson dans les contes fon-gun*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 1999-2000, 76 p.
- HOUENOUKPO, K. Victor, *Histoire du hanlo ou la chanson satirique dans les régions du lac Ahémé*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2003-2004, 88 p.
- VINAKPO, Léopoldino, *Esthétique littéraire à travers les "Fa Han" de Woli-Meji*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Abomey-Calavi, UAC, année académique 2008-2009, 95 p.

TABLE DES MATIERES

Dédicace.....	i
Remerciements.....	ii
Introduction.....	1
I-Problématique du sujet et objectifs de la recherche.....	7
I-1-Le Sujet.....	7
I-2-La présentation du corpus.....	10
I-3 La problématique.....	43
I-4-Les objectifs.....	44
I-5-Les hypothèses.....	44
II-Le point de la recherche sur le sujet.....	45
III-Méthodologie (outils d'analyse théorique).....	50
VI- Plan détaillé et commenté.....	52
Première partie : Les peuples des rives ouest du lac Ahémé : Histoire et culture.....	52
Chapitre I : Peuplement et histoire.....	52
I- Le cadre géographique : des migrations à l'installation.....	52
1-Les <i>Xweɖa</i>	52
2-Les <i>Saxwɛ</i>	53
3-Les <i>Gbesin</i>	53
II- L'organisation économique.....	53
1-Les activités du secteur primaire.....	54
2-Les activités du secteur secondaire.....	55
Chapitre II : Pratiques culturelles et cultuelles.....	56
I- Les <i>vodun</i> et leur spécificité.....	56
1-Les <i>vodun</i> d'égide.....	56

2-Les <i>vodun</i> à transe	57
II- Organisation sociale liée au <i>vodun</i> chez les populations de l'ouest du lac Ahémé.....	57
1- <i>Hunbonɔ</i>	57
2- <i>Jatɔ</i>	58
3- <i>Huntɔ</i>	58
4-Les <i>vodunsi</i>	58
5-Le <i>bokɔnɔ</i>	59
Deuxième partie : Une des pratiques culturelles à l'ouest du lac Ahémé : le rythme <i>zandrɔ</i> ..	60
Chapitre I : Origine et désignation du rythme.....	60
I-De l'institution à l'appellation du terme de ‘‘ <i>zandrɔ</i> ’’	60
1- Les noms du rythme : <i>Zandrɔ</i> et <i>Azelehun</i>	60
2- Les catégories du rythme <i>zandrɔ</i> : <i>yehwe zandrɔ</i> et <i>kugbe zandrɔ</i>	61
II- Le spectacle du rythme <i>zandrɔ</i>	61
1-Utilisation des instruments : exigences et précautions.....	61
2-L'organologie et l'accoutrement pendant l'exécution du rythme <i>zandrɔ</i>	62
Chapitre II : Traitement de la mort en rapport avec le rythme <i>zandrɔ</i>	63
I-Une philosophie de la mort.....	63
1-Conception de la mort, catégories de mort et pratiques culturelles.....	63
2- <i>Zandrɔ</i> et les rituels d'inhumation.....	64
II-Les fonctions du rythme <i>zandrɔ</i>	65
1-La fonction d'initiation.....	65
2-La fonction de regroupement.....	65
3-La fonction d'escorte.....	65
Troisième partie : Exégèse des chansons funèbres du rythme <i>zandrɔ</i>	67
Chapitre I : Processus de la création des chansons.....	67

I-Problématique de la création des chansons de <i>zandrɔ</i>	67
1-De la composition des chansons.....	67
2- Noyau sustentateur des chansons.....	68
II- Catégorisation des chansons.....	68
1- Morphologie.....	68
2-Typologie.....	69
Chapitre II : Analyse de l'esthétique des chansons.....	70
I- Les Types d'intention dans les chansons.....	70
1-L'intention poétique.....	70
2-L'intention didactique.....	71
3-L'intention mixte.....	71
II-Les procédés expressifs.....	72
1-La poétisation du mot.....	72
2-La récurrence.....	73
3-La spécification d'image.....	74
Conclusion.....	75
Bibliographie.....	77
Table des matières.....	85